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



№ 1 **2011**

Заснований у 1999 р.
Виходить двічі на рік

Київ

УДК 050:(008+7)

Культура і Сучасність : альманах. – К. : Міленіум, 2011. – № 1. – 236 с.

У запропонованому альманасі "Культура і Сучасність" Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв висвітлюються актуальні питання філософії, культурології, мистецтвознавства.

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

Р Е Д А К Ц І Й Н А К О Л Е Г І Я

Бітаєв В.А., д.філос.н., професор, член-кор. НАМ України (*голова редколегії, головний редактор*); ***Афанасьєв Ю.Л.,*** д.філос.н., професор (*заст. голови редколегії*); ***Грица С.Й.,*** д.мист., професор; ***Єсипенко Р.М.,*** д.і.н., професор; ***Левчук Л.Т.,*** д.філос.н., професор; ***Надольний І.Ф.,*** д.філос.н., професор; ***Немкович О.М.,*** д.мист., с.н.с.; ***Ржевська М.Ю.,*** д.мист., доцент; ***Романенкова Ю.В.,*** д.мист., доцент; ***Рудич Ф.М.,*** д.філос.н., професор; ***Ручка А.О.,*** д.філос.н., професор; ***Сабадаш Ю.С.,*** д.культурол., доцент; ***Сіверс В.А.,*** д.філос.н., професор; ***Суіменко Є.І.,*** д.філос.н., професор соц.; ***Терещенко А.К.,*** д.мист., професор, член-кор. НАМ України; ***Уланова С.І.,*** д.філос.н., професор; ***Федорук О.К.,*** д.мист., професор, академік НАМ України; ***Шкляр Л.Є.,*** д.політ.н., професор; ***Шульгіна В.Д.,*** д.мист., професор; ***Горенко Л.І.,*** к.мист., с.н.с. (*відповідальний секретар*).

Затверджено:
постановою президії ВАК України від 10.03.2010 р. № 1-05/2
як фахове видання з мистецтвознавства,
постановою президії ВАК України від 16.12.2009 р. № 1-05/6
як фахове видання з філософських наук,
постановою президії ВАК України від 10.03.2010 р. № 1-05/2
як фахове видання з культурології.

Рекомендовано до друку Вченою радою НАКККіМ
протокол № 5 від 31 травня 2011 р.

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

Свідоцтво: КВ № 3809 від 10.06.1999

© Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2011
© О.А. Гаврищук, дизайн, 2011
© Видавництво "Міленіум", 2011

Філософія
Культурологія
Мистецтвознавство

Ф І Л О С О Ф І Я

УДК 378:130.2

Горбунова Людмила Степанівна,
кандидат філософських наук, доцент,
провідний науковий співробітник
Інституту вищої освіти Національної Академії
педагогічних наук України

МУЛЬТИКУЛЬТУРАЛІЗМ В ОСВІТІ: ІМПЕРАТИВИ, МОЖЛИВОСТІ ТА ЗАГРОЗИ

У статті розглянуто теоретико-методологічні проблеми мультикультуралізму та питання реалізації мультикультурних політичних проектів, що формують глобальний контекст для розробки сучасних освітніх стратегій. Особливу увагу приділено аналізу досвіду американської системи мультикультурної освіти, складностям різноманітних європейських політичних практик, а також пошуку філософських засад осмислення виникаючих практичних проблем мультикультурного розвитку.

Ключові слова: *мультикультуралізм, мультикультурна освіта, мультикультурна політика, транскультура.*

The article is devoted to theoretical and methodological problems of multiculturalism, to realization of multicultural political projects which generate the global context for making of the contemporary educational strategies. Author have paid special attention to analysis of experience of American multicultural education's system, complexities, and diversities of European political practices, to search of philosophical bases for comprehension of arising practical problems of the multicultural development.

Keywords: *multiculturalism, multicultural education, multicultural political projects, transculture.*

Темою даної статті слугують проблеми, пов'язані з реалізацією мультикультурної політики в різних країнах, і передусім – мультикультурних проектів в освіті. Аналіз розмаїтих практик у демократичних країнах дає нам змогу сформулювати методологічні підходи до мультикультурної освіти в Україні як ще одної нереалізованої можливості модернізації освіти в добу глобалізації.

На жаль, ця проблема, як і сам термін "мультикультуралізм", предметно, за малим винятком, у суспільних та наукових дискусіях у нашій країні практично не обговорюється. Це пов'язано з тим, що основну увагу культурної та політичної еліти зосереджено на проблемах державного і національного будівництва, в річищі яких вельми часто проблема мультикультурності розглядається як другорядний та навіть прикрий фактор, що начебто ускладнює розуміння сучасної української національної державності.

Утім, сам контекст глобалізації породжує такі виклики, на які невдовзі ми не будемо спроможні відповісти, якщо не зануримось у проблему мультикультурності, не переосмислимо накопичений демократичними розвинутими країнами досвід, не відстежимо нові можливості і ризики мультикультурних проектів, не виробимо нове розуміння та формування у цьому контексті методологічних підходів до проблем освіти.

Поняття "мультикультуралізм" входить до наукового обігу в 1957 році, коли постала потреба охарактеризувати політику Швейцарії, спрямовану на формування єдиної нації з різних етнокультурних спільнот, в тому числі меншин, які історично мешкали на цій території.

У США мультикультуралізм виник як інтелектуальна реакція на відому концепцію та політику "плавильного котла" (інтеграція через асиміляцію), що панувала в XX столітті. В науково-політичному вжитку цей термін укоренився в 1971 р., коли в Канаді уряд прем'єр-міністра П'єра Е. Трюдо прийняв Офіційний акт про мультикультуралізм. Окрім США і Канади, мультикультуралізм є державною політикою Австралії. В Європі ідеї мультикультуралізму офіційно визнали Велика Британія, ФРН, Франція, Нідерланди, Швеція, Фінляндія та інші країни.

© Горбунова Л. С., 2011

Ідеологія і політика мультикультуралізму визнає право кожної національної чи культурної (субкультурної) спільноти на культурне самовизначення; вживаються заходи щодо збереження національної самосвідомості народів та етнічних спільнот (у тому числі іммігрантів), які живуть у державі. Така політика зберігає культурне різноманіття, чи культурний плюралізм, тобто охороняє і розвиває мовні, культурні, релігійні особливості різних народів, яких доля звела разом. Отже, мультикультуралізм пропонує мирне співіснування різних культур в одній країні, пропонує визнати рівність усіх культур та їхнє однакове право на життя. Навіть більше того, послідовний мультикультуралізм пропонує інтеграцію (об'єднання) культур без асиміляції (злиття). Чим вона зумовлена?

Передусім, реальним станом мультикультурності цих суспільств. Як наслідок усього попереднього розвитку, особливо, процесів глобалізації, що активізувалися в другій половині XX ст. і супроводжувалися бурхливою імміграцією, нині практично всі країни об'єктивно є мультикультурними. Імміграція – це один із найбільших проявів глобалізації та основний рушій мультикультуралізму.

Які проблеми виникають у зв'язку з цим? У чому виявляються нові позитивні можливості, а де приховані загрози? І звідси: якою має бути політика мультикультуралізму, зокрема, в освіті?

Мультикультурність – це стан розмаїття та неоднорідності всіх сучасних суспільств, які прагнуть бути відкритими. Ці тенденції уже необоротні, хоч би як декому хотілось расової чи релігійної "чистоти". Наша спільна доля на ім'я "глобалізація" прирекла нас у майбутньому жити в новому Вавилоні. Тут багато позитивного щодо креативних можливостей взаємозбагачення культур, а також розвитку нової, комунікативної, етики і моралі. В цьому сенсі політика мультикультуралізму є необхідною умовою та фундаментом мирного міжкультурного співіснування. Це з одного боку.

З іншого, на думку декого, є небезпека втрати самобутності культур. Радикальні критики мультикультуралізму, зауваживши його дійсні недоліки й перегини, характеризують його як новий тип "модернізованого расизму". Така думка має реальні підстави. Це також означає, що мультикультурне суспільство є і буде конфліктним. Як зауважив член Європарламенту Д. Кон-Бендит, відомий незалежністю своїх поглядів, помиляється той, хто вважає, що мультикультурне суспільство має бути гармонійним.

Чи можлива альтернатива, тобто чи є в реальності мультикультурного світу, який глобалізується, або в політичному проекті монокультурне суспільство? Чи не є такий проект утопічним і реакційним, містячи явні та латентні конфлікти, ворожнечу, ненависть, нетерпимість, расизм, ксенофобію, тобто все те, що було засуджено демократичним співтовариством і від чого останнє вже відмовилось? Такий проект відкинув би нашу країну в культурному відношенні на декілька століть назад.

Передусім, ми повинні прийняти мультикультурність як історично усталений і постійно здійснюваний факт, що свідчить про реальний стан суспільства. Нам треба осмислити цей факт у контексті світових тенденцій і майбутніх можливих варіантів стану нашого суспільства як частини, як глокального (Р. Робертсон) фрагмента планетарної цілісності, яка формується і також має деякий спектр можливих шляхів розвитку (серед них є найсприятливіші і найнесприятливіші). Нам необхідно їх осмислити і збагнути, що ми не лише для себе, тобто у власних інтересах, маємо бути адекватні найпозитивнішим із них, а також те, що від нас, від нашого вибору на глокальному рівні залежить доля майбутньої світової цивілізації. Таке розуміння допоможе нам поставитись із належною відповідальністю до вироблення різноманітних проектів мультикультурного розвитку (політичних, державного будівництва, культурних, мовних, освітніх). У цьому нам допоможе розмаїтий, багатий на досягнення досвід демократично розвинутих країн, який водночас має і свої негативи.

Цікавим був виступ професора Університету Сент Клауд (штат Міннесота, США) Кетлін Джилл, присвячений досвіду мультикультурної освіти у відповідному університеті та в Сполучених Штатах взагалі на засіданні круглого столу у редакції журналу „Філософія освіти" [1, 187–190]. Вона зазначила, що передовсім університет ставить перед собою завдання, щоб контингент студентів, професорсько-викладацький склад і штат адміністрації відбивав демографічну ситуацію Штату Міннесота.

Для забезпечення завдань щодо національної розмаїтості політика університету постійно враховує деякі фактори, що впливають на цей процес. Серед них наступні: 1) підготовка студентів для ринку праці в економіці, яка швидко глобалізується; 2) підтримка поточного рівня набору студентів; 3) дотримання соціальної справедливості.

Характер першого фактора очевидний і незаперечний.

Стосовно другого фактору К. Джилл повідомила, що для університету дуже важливо підтримувати постійний контингент студентів на рівні приблизно 15 000. Для цього вони повинні більше набирати студентів із меншин. Це пояснюється тим, що за прогнозами у расовій демографії Америки протягом наступних декількох десятиліть відбудуться дуже відчутні зміни. За даними Американського Бюро Перепису населення до 2050 року кількість білих нелатиноамериканців знизиться до 50 % (U.S. Census Bureau, 2004 http://www.census.gov/ipc/www/usinterimproj/). Щоби вчасно реагувати на такі зміни, університет намагається стати привабливішим для студентів із меншин.

Третій фактор, що мотивує зазначені завдання, – енергійне бажання (і законне право) дотримуватися соціальної рівності. Це пояснюється довготривалою історією расової дискримінації в США. Вплив тих історичних подій, поряд із триваючою дискримінацією, К. Джилл простежила на красномовних статистичних порівняннях [1], з яких видно, що у США попереду ще довгий шлях до досягнення рівності.

Реалізуючи принцип соціальної справедливості, уряд штату Міннесота створює певні преференції для представників національних меншин, зокрема афроамериканців, індіанців, мексиканців для їх освіти в університеті. Існують спеціальні агенції в уряді Міннесоти, які займаються промоутерством сприяння освіти серед національних меншин. У багатьох університетах Міннесоти викладають історію США, і впливати на програми, на зміст цих курсів має уряд штату. Представники корінних американців – індіанці мають спеціальні програми підготовки до вступу в університет. Існують коледжі для індіанців, є спеціальне навчання для індіанців і в університетах.

Сутність університетських ініціатив у напрямку розвитку та підтримки мультикультурності як соціальної рівності така. По-перше, виконуючи навчальний план, усі студенти повинні обрати принаймні три навчальних курси (мультикультуралізм, гендерні дослідження, вивчення меншин). При цьому один із тих курсів має бути курсом щодо вивчення расових проблем.

По-друге, при університеті створено Академічний Центр підтримки різних культур, який пропонує такі послуги: навчання; академічне консультування; вступна програма для першокурсників; надання інформації щодо вакантних робочих місць, інтернатур і стипендій; контроль за академічним навчанням; забезпечення навчальних аудиторій та комп'ютерних лабораторій.

По-третє, створено центр мультикультурної діяльності. Він займається плануванням і організацією різноманітних соціальних і паралельних навчальних програм, наприклад, вечори відпочинку, культурні святкування Азії, щорічні святкування дня народження Мартіна Лютера Кінга, Місяць Чорної історії, Місяць Історії Чикаго та інші мультикультурні програми.

По-четверте, для розв'язання проблеми подолання нерівності та поширення мультикультурної освітньої політики в університеті залучаються студентські організації. При чому університет здійснює фінансування багатьох студентських організацій. Більше 30 з них засновані на мові й культурі, зокрема: Рада Племен (Індіанці), Організація студентів-арабів, Міжнародна Асоціація Студентів, Асоціація студентів-латиноамериканців, Рада афро-американських студентів, Студенти-азійці в дії, Організація китайських студентів Hmong і Російський клуб.

Нарешті, як член кафедри філософії, К. Джилл окреслила відповідну діяльність у розв'язанні зазначених завдань університету. Кафедра філософії представляє програми з дослідження релігій і культур, пропонує декілька курсів, пов'язаних з мультикультуралізмом: мультикультурна філософія, світові релігії, релігії Азії. До речі, викладацький склад кафедри також неоднорідний з точки зору расової та етнічної приналежності: 4 з 15 членів кафедри народилися за межами США (Німеччина, Аргентина, Пакистан, Китай).

Може здатися, зазначила К. Джилл, що представники національних меншин є тими, хто отримує найбільшу користь від цих програм. Але це не так. Ці програми є корисними також і для білих студентів, багато з яких приїжджають до нас із сільської місцевості, де громади є відносно маленькими, гомогенними, ізольованими і складаються з білого населення. Чим швидше вони подолають свої упередження, і чим ширше вони відкриють свої серця людям з інших культур, тим більше поліпшиться якість їхнього власного життя. Мультикультуралізм в освіті – це політика, зорієнтована на кожного, незалежно від її/його етнічної, расової приналежності, соціального та майнового статусу, віку і статі.

Із виступу американської дослідниці могло здатися, що принцип мультикультуралізму є принципом неіспанської білої більшості. Виникає питання, де гарантія того, що коли значно зросте відсоток "небілого неіспаномовного населення", принцип мультикультуралізму буде також підтримуватися цим відсотком.

Відповідь на це запитання може дати його історія. Майбутня доля політики мультикультуралізму в освіті багато в чому залежить від його історії в тій чи іншій країні, яка має свої особливості. Зокрема, в США мультикультурна освіта не була уведена лише за волінням неіспаномовної білої більшості, а була ініційована знизу, як результат прагнень іммігрантів (в тому числі іспаномовних) до адаптації, а також під впливом руху за громадянські права з боку афроамериканців, проти расової дискримінації у сфері освіти.

В Канаді становлення мультикультурної освіти проходило у пошуку компромісу між франко- і англомовними титульними громадами і одночасно відходу від політики їх переважаючої культурно-освітньої підтримки.

В Австралії перехід до мультикультурної освіти спонукало прагнення уникнути конфліктів між англо-австралійцями та представниками інших субкультур (аборигени, „нова імміграція" з Азії). Як бачимо, в цих країнах мультикультурну освіту спонукали різні чинники, вона має свою особливу історію, але об'єднує ці країни те, що політика мультикультуралізму в освіті є офіційним державним курсом, і малоймовірно його змінити лише на підставі збільшення представників іспаномовної, чи афро-американської, чи будь-якої іншої етнокультурної групи у владній еліті, позаяк саме їх інтереси є головними чинниками демократичного мультикультурного руху, що створює сучасну культуру в демократичних країнах.

На це звернув увагу Михайло Степко, перший заступник директора Інституту вищої освіти НАПН України, підкресливши, що освіта не може бути відокремленою від культури. Культура є однією із ознак нації, народності. В Україні проживає більше 110 націй і народностей. І ставиться завдання – зберегти різноманіття культурних традицій, створити освітні умови для кожної з національних меншин. Насамперед, це школи, які дають освіту тою мовою, що є рідною для певної нації: болгарські, угорські, білоруські тощо. Якщо говорити про ситуацію перепису в Україні, то вона дуже цікава. По-перше, за переписом станом на 2001 р. в цілому у нас 77,8 % українців. Але якою мовою вони говорять, це вже інше питання. Якщо брати Крим, то там ситуація кардинально інша. Українців – 25 %, росіян – 60,4 %.

За таких умов потрібна гнучка політика. Відносно меншин ми повинні застосувати все, що напрацювали цивілізовані суспільства. Небажання знати мову і культуру як сусідніх держав, так і частини власного народу, невміння жити поряд з людьми інших національностей, робить реальним те, що в найближчому майбутньому культурні відмінності можуть стати джерелом ворогування.

Не може влаштовувати сучасну демократію несформованість політики щодо мігрантів. Тенденції суспільного розвитку у цьому напрямі потребують прискіпливого вивчення та ретельного аналізу для створення майбутніх мультикультурних проектів, як освітніх, так і виховних, важливою складовою яких є виховання толерантності. Це необхідно, але сьогодні цього вже замало [1, 195].

Продовжуючи розмову про виховання толерантності, слід підкреслити наступне. Мультикультурні тенденції не є щось абсолютно об'єктивне, що відбувається поза нашими зусиллями, бажаннями та уявленнями про майбутнє. Ми пізнаємо світ і одночасно його конструюємо у наших уявленнях, концепціях, моделях, проектах, програмах, які втілюємо у своїй діяльності. Тому оптимально прийнятне вирішення проблеми мультикультурності в суспільстві можливо лише за нашої активної участі у цьому процесі, зокрема, за допомогою мультикультурного виховання і освіти.

Проблема відносин культур в історії вирішувалася по різному. Одним із таких шляхів була асиміляція. Але асиміляцію як об'єктивний процес слід відрізняти від політики примусової асиміляції. В українській історії таких сумних прикладів було чимало (русифікація, полонізація тощо). В європейській історії асиміляція як стратегія відношення до прийшлих культур протягом довгого часу також себе не виправдала. Але сьогодні ця констатація нам мало що дасть, якщо ми не розглянемо проблему асиміляції в контексті сучасних глобалізуючих тенденцій, розмістивши її у просторі сучасного постмодерністського та after-постмодерністського дискурсу. В цьому контексті асиміляція, що стирає відмінності, виступає як реальна загроза для культури, позаяк цим своїм стиранням і нівелюванням різного знищує креативну базу майбутнього розвитку.

З іншого боку, існує загроза і в політиці спрощеного, або непослідовного, мультикультуралізму. Мультикультуралізм в його радикально-ліберальному прояві по відношенню до іммігрантських культур за умов абсолютизації відмінностей, зрівнює і консервує ці системи цінностей і, таким чином, веде до культурної гетоїзації, до зменшення простору взаємовпливу і комунікації культур. На цьому шляху у просторі багатоманітності ми втрачаємо єдність, цілісність. Розвиток іммігрантських культур набуває анклавного і маргінального характеру. Культури втрачають здатність до глобальної міжкультурної комунікації, стають чужими і навіть ворожими до цього процесу.

В певній мірі подібна модель мультикультуралізму по відношенню до іммігрантів реалізується в деяких європейських країнах. Вона спрямована виключно на адаптацію іммігрантів до умов приймаючої країни з перспективою можливої інтеграції. Але часто в такій моделі відсутнє головне: обопільність. Культурна адаптація передбачає рух лише з одного боку – з боку іммігрантів. Саме на це спрямовані великі зусилля з боку урядів і суспільних установ, що не може не викликати поваги. Але чи готове змінитися саме приймаюче суспільство, що так гостро потребує робочої сили трудових мігрантів із азіатських та африканських країн? Чи готове воно до того, щоб процес культурної взаємодії був обопільним? На жаль, дозволені культурні відмінності іммігрантів, відпущені у вільне плавання по хвилях європейських ліберальних демократій, стають маркерами соціальних протиріч, що формуються та набирають силу. Подальший їх розвиток містить конфлікти міжетнічного, міжкульту-

рного, міжконфесіонального характеру. Головна небезпека такого мультикультуралізму у тому, що абсолютизація культурних відмінностей в теорії призводить на практиці до фрагментації культури, розривам, відокремленню, відчуженню, ворожнечі.

Якщо така політика мультикультуралізму зазнає невдачі, то це означає, що не виправдала себе лише дана конкретна її модель. Тому що мультикультуралізм не є єдиним концептуально оформленим цілим. Натомість ми маємо розмаїття мультикультурних концепцій, підходів, моделей у просторі глобального дискурсу як незавершеного проекту. Кожну із існуючих концепцій треба прийняти до уваги, піддати критичному аналізу і рефлексії в аспекті можливостей і ризиків її реалізації.

Як нам здається, корисним для України може бути досвід реалізації мультикультурної політики в Швейцарії. Як відомо, там представлені чотири основні культурно-мовні спільноти: німецька, французька, італійська і ретороманська. Ретороманська мова, якою розмовляє лише один відсоток населення (німецькомовний кантон Граубюнден), на сьогодні є офіційною мовою. До того ж, це єдина швейцарська мова, якою розмовляють лише в Швейцарії. Цей факт надає їй особливого символічного статусу. Ретороманську мову називають „мовою душі", протиставляючи її німецькій як „мові хліба".

Коли в кінці XX століття статистика виявила скорочення чисельності людей, що розмовляють ретороманською, зменшення кількості шкіл, видань тощо, швейцарці доклали зусиль, щоб урятувати свою унікальну культурну цінність. На той час ретороманський існував лише у вигляді п'яти діалектів і не мав наддіалектної форми, що історично склалася (хоч треба надати належне цим діалектам: всі вони в результаті „окультурювання" стали літературними). З метою розвитку мови була створена об'єднана версія ретороманської мови, яка мала використовуватися насамперед в адміністративній сфері і яку потрібно було вивчати разом з одним із місцевих діалектів. Безпосереднім наслідком цього було збільшення інформації на ретороманській приблизно в 20 разів протягом кількох років. З часу отримання ретороманською мовою офіційного статусу її офіційне використання продовжує зростати. Цьому сприяє політика уряду, який економічно підтримує ретороманську мову, рівно як і італійську, що є мовами найменших мовних груп. В чому ж причини такої єдності, такої спільної турботи про свою культуру?

В Швейцарії традиційним поясненням єдності, що виявилась ще за часів наполеонівських війн, є те, що дане співтовариство засновано на спільній волі залишатися разом. Сьогодні Швейцарія одна з найбільш децентралізованих країн світу. Так історично склалося, що це є наслідком прагнень протистояти домінуванню будь-якої спільноти. Можливо, це прагнення було навіть сильніше волі до створення єдиної нації. Тим не менш, останнє було реалізовано як підсумок демократичного розвитку етнолінгвістичних і культурних груп в рамках однієї держави. Саме на засадах прийняття спільних правових цінностей, насамперед, прав людини, формується така культурно багатоманітна швейцарська ідентичність.

За таких умов культурно відмінне усвідомлюється як загальнонаціональна цінність, як культурний здобуток всього швейцарського народу. В стурбованості щодо ретороманської мови має свій прояв дійсно патріотичне ставлення до відмінностей як до того, що є суто швейцарським надбанням, національним багатством. Тому багата культура не може бути гомогенною, вона завжди гетерогенна, багата на відмінності. При цьому існує спільна ідентичність швейцарської нації і особистісне усвідомлення себе носієм відмінностей у рамках єдності.

На наш погляд, політика збереження і розвитку відмінностей всередині єдності і розвиток єдності на принципах демократії, свободи і рівності, засновані на такій стратегії політичні проекти і досвід їх реалізації заслуговують на пильну увагу. Дуже багато у цьому досвіді може бути корисним для України.

Але, говорячи про мультикультуралізм, слід відрізняти дві політичні моделі: одну, спрямовану на формування єдиної політичної нації із етнокультурних спільнот, що історично мешкали на даній території, в тому числі і меншин, та другу, направлену на адаптацію і інтеграцію трудових іммігрантів епохи глобалізації. Між ними існує значна різниця. І це знов-таки демонструє приклад Швейцарії.

Якщо перша модель швейцарського зразка вважається найбільш успішною в світі, то по відношенню до другої швейцарці виявляють велику осторогу. В суспільній думці швейцарців домінує настрій стримування трудової міграції та її інтеграції у швейцарську культуру, що, зокрема, виявляється в жорсткості політики надання громадянства. Існує думка, що імміграція може зламати крихку рівновагу, що склалася між етнолінгвістичними групами, розчинити швейцарську ідентичність, нівелювати унікальну конфігурацію швейцарської культури. На цьому ґрунтується політика стримування мультикультуралізму іммігрантського походження. Тому за досвідом мультикультурної освіти, як для корінних меншин, так і для іммігрантів, слід звертатися до іншої країни, а саме до тієї, яка най-

більш просунулась у цьому напрямку і є безумовним лідером в даній галузі. Такою країною є класична країна іммігрантів – США.

Концепції мультикультурної освіти в США виникли на засадах ідей лібералізму і гуманізму в річище педагогіки прагматизму і соціал-реконструктивізму та були відповіддю на прояви кризи освіти в гетерогенному культурному середовищі. Вони були спрямовані проти расизму, етноцентризму і асиміляції. Перед американською системою освіти постало питання: як трансформувати зміст и методи навчання, щоб вони відображали культурне розмаїття і в той же час сприяли формуванню єдиної американської ідентичності.

Американська педагогіка і філософія освіти – це справжня скарбниця концепцій, підходів, методів, проектів, досвідів мультикультурної освіти, звернення до якої може суттєво збагатити українську освіту. Наприклад, концепція „освітньої рівності" Дж. Бенкса, концепція антирасистської освіти К. Слітера, критична модель С. Нієто, що передбачає кілька рівнів підтримки плюралізма, концепція рівних можливостей, концепція мультикультурної освіти в глобальній спільноті, критична педагогіка тощо.

Заслуговують на увагу різні види досвідів і методик мультикультурної освіти: білінгвального і багатомовного навчання, „класів спадщини", методики аналіза цінностей, трансформації шкільного середовища для мультикультурної освіти, релевантного навчального плану, плюралізму в системі контроля і оцінки знань, упровадження культурних ролевих ігор тощо. Що цікаво: в американській системі освіти відсутня будь-яка уніфікована модель мультикультурної освіти. Кожний навчальний заклад намагається сформувати власну модель і програму відповідного виховання і освіти. Але за умови, що ці програми мають відповідати стандартам середньої і вищої освіти США. Так, Американська Рада зі стандартів вищої освіти (GAS) в 1990-х роках напрацювала документи, згідно з якими освітні програми повинні виховувати у студентів здатність ефективно знімати міжнаціональні конфлікти. Що може бути результатом тільки ефективної мультикультурної освіти. Мультикультуралізм закладений також і в стандарти педагогічної освіти NCATE. Програми підготовки вчителів передбачають проходження практики в багатонаціональній аудиторії, формування вмінь організовувати педагогічний процес в диверсифікованому культурному і соціальному середовищі з огляду на гендерні, расові, культурні, релігійні відмінності.

Але що заслуговує особливої уваги, так це те, що будь-які мультикультурні програми в США ґрунтуються на особистісно-орієнтованому підході, тобто завжди мають своїм кінцевим адресатом не ту чи іншу етнічну або культурну групу, а вільного індивіда, демократичну особистість. Це головна ліберальна цінність, вона завжди проглядається крізь будь-які культурні відмінності.

Політика мультикультурної освіти в США забезпечена законодавчо на всіх рівнях: федеральному, в окремих провінціях і штатах. Створені спеціальні державні структури, відповідальні за здійснення і контроль мультикультурної освітньої політики.

Однак, не можна ідеалізувати реальний стан мультикультурної освіти в США. Більшість шкіл і вищі навчальні заклади знаходяться лише на початку шляху її реалізації.

Цікавим для українців може бути також досвід мультикультурної політики Фінляндії, Швеції, Нідерландів, Канади та Австралії.

Це ті країни, в яких мультикультурне суспільство є таким, що здатне поєднувати рівність можливостей з культурними відмінностями. Це ліберальні суспільства, котрі, подолавши соціальну несправедливість капіталізму, здатні подолати також несправедливість, засновану на расизмі та ксенофобії. Однак не варто забувати про те, що це все ж таки ідеал, певна суспільна інтенція, а не досягнутий стан життя.

Підсумовуючи сказане про різний досвід мультикультуралізму, зокрема, в освіті, хотілося б зосередити увагу на філософсько-методологічних підходах до дослідження мультикультуралізму і сформулювати деякі перспективні проблеми для вивчення у галузі філософії освіти.

Передусім, треба звернути увагу на такі моменти.

Використання самого терміна "мультикультуралізм" характеризується сплутуванням різних рівнів розуміння цієї категорії. Тому треба чітко розрізняти мультикультуралізм 1) як реальний стан суспільства, 2) як політику и стратегію управління, тобто як певний політичний, у тому числі освітній проект, 3) як наукову концепцію та теоретичну модель, 4) як певний вид дискурсу.

Поняття "мультикультуралізм" за всієї невизначеності та багатозначності виражає інтенцію до рівноправ'я різних культур на противагу моделі гегемонії одної культури.

Але тут прихована небезпека. Часто культурне розуміють як етнічне, а модель етнічного базується на есенціалістському уявленні. Та і до самої культури застосовують примордіальний підхід (до речі, обидва ці підходи характерні для національно-демократичного та націоналістичного руху в

Україні). Як наслідок, культурні межі між групами не викликають сумніву, а відмінності жорстко фіксуються та абсолютизуються, і це стає грунтом для ксенофобії. Кожній окремій етнокультурній групі приписується неіснуюча гомогенність, автономна суб'єктність, у рамках якої нівелюється суб'єктність індивіда, що спричиняє деіндивидуалізацію і, зрештою, на практиці – порушення прав людини.

Не варто зводити феномен культурного багатоманіття до феномену етнічного розмаїття. Культурні межі далеко не збігаються з етнічними. Тому розгляд крізь призму етнічно кодованої "культури" соціальних відносин, нових соціальних констеляцій, що склалися в XX ст., як роблять деякі представники мультикультуралізму, не лише хибний з наукового погляду, але й небезпечний з точки зору політики. Аби політика мультикультуралізму не призвела нас у майбутньому до етнізації політичного життя, – а це вельми небезпечно для українського суспільства, для держави, – проблеми культурного багатоманіття треба узгоджувати з проблемою демократичного плюралізму.

Історії відомі приклади "спів-суспільної демократії" (consocietal democracy), збудованої на розподілі влади між етнолінгвістичними групами (Швейцарія, Фінляндія, Канада, Бельгія та ін.). Декотрі вельми успішні, інші балансують на межі перманентного конфлікту. Чому така неоднакова доля цих мультикультурних спільнот? Формуючи для України мультикультурну та державну стратегію розвитку, ми повинні ретельно проаналізувати досвід цих країн, обов'язково дослідити його можливості та ризики у наявному глобальному контексті, а також у контексті нашої внутрішньої свободи, нашого культурного самовідчуття. На наш погляд, країнам "спів-суспільної демократії" властива різна спрямованість політичної волі. Швейцарська єдність базується на боротьбі проти домінування будь-каких етнокультурних груп та їхніх цінностей, а країни з перманентно тліючим конфліктом – на боротьбі за домінування тієї чи тієї етнокультурної групи. Можливо, там, де їх було дві (Канада, Бельгія), будь-який рух проти домінування одної групи перетворювався за принципом бінарної опозиції на рух за домінування іншої. Утім, це суто умоглядні припущення. А ситуація мультикультурних спільнот потребує глибокого наукового і філософського аналізу.

Тут ми маємо багатий філософський арсенал. Щоб зрозуміти логіку розвитку демократії (передусім, для нашої країни), ми можемо звернутися до філософії включення Чарльза Тейлора [2, 11–37]. Він зазначає, що якщо демократія є владою всього народу, вона характеризується рисами включення, в іншому разі, коли вона є владою всього народу, – рисами виключення. Виключення – це побічний продукт потреб високої згуртованості самоуправних суспільств. Воно було цілком припустиме на ранніх формах демократії, але нині виключення є джерелом хвороби суспільства. Боротьба за домінування цінностей якоїсь етнокультурної групи – це боротьба за виключення іншої. В такому разі група, яку "виключають" із нації, не відчуває своєї причетності до прийняття рішень, вони втрачають для неї легітимність, вона вже начебто не пов'язана з волею цієї нації.

Щоб існувати легітимно, нація повинна бути конституйована так, щоб індивіди, які її складають, та їхні групи могли чути одні одних. Це потребує взаємозв'язку. Сучасна демократична держава неможлива без наявності "нації" з вельми потужною колективною ідентичністю. Демократія за своєю природою внутрішньо конкурентна і рухлива, тому зобов'язує нас демонструвати значно більшу солідарність і значно більший взаємозв'язок одне з одним у нашому спільному українському політичному проекті, аніж це було потрібно в ієрархізованій та авторитарній державі минулого. Тобто, з одного боку, існує реальна політична потреба сучасної демократичної держави в потужній спільній ідентичності, з іншого, саме вільне суспільство потребує вищого рівня взаємозв'язку, особистої участі і значно вищого рівня взаємної довіри, ніж суспільство деспотичне чи авторитарне.

Вільні демократичні суспільства надзвичайно уразливі щодо недовіри одних громадян стосовно інших. Тому потребують цілеспрямованої, прозорої, послідовно демократичної мультикультурної політики, яка формує простір самореалізації для будь-яких соціально орієнтованих культурних і субкультурних груп (вікових, гендерних, етнічних, конфесійних, професійних, ідеологічних, політичних та ін.). Складовими такої політики є виважені, раціонально обґрунтовані мультикультурні освітні проекти, що передбачають не лише ознайомлення і толерантне ставлення до різних "культур" і культурних відмінностей, а ще й сприяють формуванню багатоманітних неконфліктних ідентичностей усіх рівнів (від індивідуального до загальнонаціонального). При цьому інтеграційна складова таких проектів повинна визначати смисл для всіх інших.

Відомо, що демократично розвинуте суспільство відрізняється ускладненою структурною диференціацією і зростанням відмінностей. Звідси проблема ідентичності постає як проблема неперервного процесу ідентифікації в динамічному просторі відмінностей і комунікації.

Будь-який мультикультурний проект історично виправданий лише тоді, коли має собі за мету емансипацію та вільну самоідентифікацію людини, а не зупиняється на проміжних рівнях ідентичності, як, наприклад, етнічних чи конфесійних, які потенційно містять небезпеку нівелювання індивіду-

алізованих форм особистісної ідентичності. Індивід повинен мати право на ідентичність і тим самим на вільний вибір своєї культурної приналежності. Тому в центрі мультикультурних освітніх програм повинен бути автономний індивід з його невідчужуваним правом на визнання та збереження власної індивідуальності. Це можливо за умов плюралізму форм життя, які є формами самоствердження індивідів і груп. Тобто "культурне членство" індивідів, включеність їх до деякого культурного контексту, звісно, є передумовою їхнього само-визначення життя.

Водночас колективні права, права культурних груп вторинні стосовно прав індивідуальних. Як вважають Ч. Тейлор і В. Кимличка, культури цінні не самі по собі, а тому, що окремі особистості одержують через ці культури сферу осмислених можливостей дії. Головне, щоби ця сфера можливостей дії не перетворювалась на сферу продиктованих дій. Щоби та чи інша "рідна", але, на жаль, антиліберальна культура не придушувала індивіда. Але ж часто саме це і трапляється. Тут наявна суперечність між ліберальною цінністю автономії індивіда і його культурною приналежністю до нелібералної культури. Якщо ми в таких умовах віддамо перевагу правам культур перед правами індивіда, то будемо посібниками перетворення культурної приналежності на культурну тюрму для тих, хто прагне звільнитися від пов'язаних із цією приналежністю традицій, практик і звичок. У зв'язку з цим серед множини свобод, які є невід'ємними правами особистості в демократичній державі, виникає ще одна: свобода від власної культури, тобто від культури, в якій народилася і була вихована особистість.

Досягнення такої свободи можливе на шляхах розвитку транскультури як своєрідного континууму, що охоплює всі культури і лакуни між ними. Власне, розвиток концепції транскультури можна вважати наступним кроком після мультикультуралізму. Від середини 1990-х років транскультурне бачення (transcultural vision) починає поширюватися в Росії, Німеччині, США та в інших країнах. Зокрема, цій проблемі присвячена книга Елен Беррі та Михайла Епштейна "Транскультурні експерименти: російська та американська моделі творчої комунікації", видана 1999 року в Нью-Йорку [3]. Транскультурі присвячено розділ в книзі М. Епштейна „Знак пробела" [4, 632–634].

Ідеї транскультурності кореняться в ідеях Бахтіна, Мамардашвілі та багатьох інших філософів.

У процесі мультикультурних контактів ми виходимо у простір "між", у простір "транс" із метою віднайдення порозуміння. Це потенційно нова цілісність, нове комунікативне суспільство, в якому виробляються нові комунікативні цінності.

Транскультура не існує поза межами культур. Вона існує в кожній із них як потенціал культури бути іншою. Транскультурність передусім є самокритичною. Для того, щоб дійти до розуміння іншої культури, необхідно, передусім, вийти за межі власної культури, перестати бути її рабом. Це те, про що казав Бахтін: стан "вненаходимости". Саме в стані "вненаходимости" ми здатні рефлектувати над власною культурою, виходити за її межі та робити її предметом свого раціонального пізнання.

Коли Мерабу Мамардашвілі, філософу світового рівня, на схилі віку довелось стати "грузинським філософом" і зазнати розкошів вимушеної ідентифікації зі своєю "рідною" культурою, він, визнаючи право людей жити всередині своєї культури, писав: "А мене запитали?.. Можливо, я якраз задихаюсь всередині цієї цілком своєрідної, складної і розвинутої культури?". Так ставлячи питання, Мамардашвілі захищав право людини на незалежність від своєї власної культури, право на крок, що трансцендує довколишню, рідну, свою власну культуру і середовище як "первинний метафізичний акт" [5, 335–337]. Тут ідеться про трансгресію як вихід за межі культурної традиції, як подолання етнокультурних і конфесійних меж.

Транскультура – це і є царина таких метафізичних актів, що конституюють вільну транскультурну особистість. Відчуття культурної клаустрофобії виникає у мене щоразу, коли мені кажуть: "Думай по-українськи". Треба вміти думати по-різному. Не було б європейської ідентичності, якби в Європі в другій половині XX століття трансгресію не поставили на потік. Треба навчитися трансцендувати над цією рідною, питомою, затишною, доброю домашньою культурою, піддати її рефлексії: що в ній доброго, що в ній поганого, що треба зберегти, з чим можна далі йти, а з чим не можна, від чого треба відмовитись, тому що це не відповідає вимогам сучасної епохи.

Саме в просторі транскультурності ми, звільняючись із полону рідної культури, готові до зустрічі з іншим як потенційно можливим "Я". Тобто, наше ставлення до Іншого формується як ставлення до можливого іншого "Я". Інша культура сприймається як деяка можливість власної культури. Коли ми включаємо у простір комунікації власні можливості бути іншими, тоді це транскультура, тоді це конструктивно-комунікативний простір творення майбутнього, а не консервація відмінностей мультикультуралізму чи просто толерантне ставлення до відмінностей.

Література:

1. Горбунова Л. Мультикультуралізм як теоретична та практична проблема: орієнтири для освіти : круглий стіл в редакції журналу „Філософія освіти” / Людмила Горбунова, Ірина Предборська, Кетлін Джилл та ін. // Філософія освіти : наук. часопис. – 2009. – № 1–2 (8). – К. : Вид-во НПУ імені М. П. Драгоманова, 2009. – С. 35–44.
2. Тейлор Ч. Демократическое исключение (и „лекарство” от него?) / Ч. Тейлор // Мультикультурализм и трансформация постсоветских обществ / под ред. В. С. Малахова и В. А. Тишкова. – М., 2002 – 356 с.
3. Berry E. Trascultural Experiments: Russian and American Models of Creative Communication / Berry Ellen, Epstein Mikhail. – New York : St. Martin’s Press, 1999.
4. Эпштейн М. Знак пробела: О будущем гуманитарных наук / Эпштейн Михаил. – М. : Новое литературное обозрение, 2004. – 864 с.
5. Мамардашвили М. Другое небо / Мамардашвили Мераб // Как я понимаю философию. – М. : Культура, 1992.

УДК 111.852

Дорога Алла Євгенівна,
професор Національного педагогічного
університету ім. М. П. Драгоманова

ПРОБЛЕМА ЕСТЕТИЧНОГО: ВІТЧИЗНЯНА РЕТРОСПЕКТИВА ОСТАННІХ ДЕСЯТИЛІТЬ

Стаття висвітлює прагнення естетичної самосвідомості останніх десятиліть узгодити тлумачення своїх феноменів із основоположними характеристиками світовідношення, що виражає фундаментальні риси людського буття в новітньому культурно-історичному процесі.

Ключові слова: *культура, естетичне, духовність, мистецтво.*

The present article is devoted to analysis of the aesthetic component to culture. Itis emphasized that the art is importaut for what we have capacity to make the world meaningful.

Keywords: *culture, aesthetical, spirituacity, art.*

Актуальність обраної теми зумовлена тим фактом, що духовна ситуація останніх десятиліть виявила істотне зростання питомої ваги і значення рефлексивної складової естетичного пізнання. За такого стану справ одним із пріоритетів естетичної рефлексії стає дослідження естетичного в контексті сучасної культури.

Потреба з’ясувати сутнісний зміст естетичного і його духовний потенціал з необхідністю приводить до аналізу існуючих в історії естетичної думки теоретичних підходів щодо осмислення цієї проблеми. Зміст естетичного як вихідної категорії естетики, що визначає її предмет, складався і розгортався протягом історичного процесу культуротворення, набуваючи нових форм втілення в різноякісності людського досвіду і підходах до його осмислення в історії філософсько-естетичних вчень. Звернення до процесу розгортання змісту цих вчень допомагає не тільки скласти уявлення про складність і багатоманітність естетичних теоретичних і практичних пошуків, про обумовленість й логічність постановки і спроб розв’язання тих чи інших проблем, а й включитись в неперервний процес діалогу, що пронизує царину духовного розвитку людства, розкрити зв’язок конкретно-історичного часу, в якому формулюються проблеми, з нескінченністю людського духовного становлення. "Розуміння начал повністю досягається лише виходячи з сучасного стану даної науки при ретроспективному погляді на її розвиток. Та без розуміння начал не можна зрозуміти цей розвиток як розгортання смислу. Нам не залишається нічого іншого, як рухатись вперед і повертатися назад, рухатися "зигзагом", одне повинно допомагати іншому і змінювати одне одного" [1, 170–171].

Проблема естетичного – одна із тих, що протягом останніх десятиліть викликають особливий інтерес дослідників, зокрема Київської філософської школи. Різні аспекти проблеми аналізувались у роботах Л. Левчук, А. Канарського, М. Бровка, О. Наконечної, В. Гриценко, В. Чернеця та багатьох інших.

Найсуттєвішим надбанням української естетики останніх десятиліть є розширення поля вивчення естетичного і з’ясування того факту, що простір його розгортання збігається з параметрами сутнісної реалізації людини. Це дало підстави для визначення його в основоположних працях В. Іванова як фундаментальної людської діяльності, відповідальної за процес духовного становлення. Та-

© Дорога А. Є., 2011

ким чином естетичне заявило про себе як про невід'ємний компонент культури, що вимагає адекватного пізнання. З цього моменту, що зафіксував входження естетичної науки у новий етап її розвитку, серйозна розмова про естетичне стала передбачати обов'язкову присутність у будь-якому аспекті аналізу його сутнісних констант. Класичним прикладом такого дослідження є праці А. Канарського, де вперше в естетиці був здійснений аналіз діалектики естетичного процесу як логіки (історії) розвитку людської чуттєвої діяльності [2].

Виділення вченим "байдужого" як поняття, що визначає протилежне естетичному і служить, таким чином, відправним теоретичним моментом у розкритті його специфіки, не тільки поповнило методологічний інструментарій, а дало можливість поставити питання, які сприяли актуалізації естетичної науки в цілому. Серед них – з'ясування справжньої потреби в естетичному як такому ціннісному виразі життя, завершеність якого покладена по той бік всілякого часткового інтересу і навіть усякого інтересу як такого. Вирішення цієї проблеми з необхідністю включило у поле аналізу реальний соціально-відчужений стан людини, кваліфікований як діалектично активна противага процесу естетичного освоєння світу. Саме тут, на наш погляд, сконцентровані можливості нового етапу його дослідження, зокрема розширення знань про функції естетичного.

На цьому шляху як найневідкладніше постає завдання знайти адекватне функціональне визначення здатності естетичного бути в умовах, що жорстко диктуються існуванням, світом реалізованої людської сутності. Постійне входження людини у це коло вже з перших кроків її світовлаштування було і залишається неусвідомленою чи свідомою спробою зберегти своє сутнісне начало під тиском ворожих до нього обставин, і не лише зберегти, а шляхом його розвитку привласнити всю повноту універсальної людської сутності. Зафіксована таким чином здатність естетичного надолужувати неминучі у реальному бутті сутнісні втрати може бути, на наш погляд, понятійно визначена як його компенсаторна функція.

У філософському осмисленні своєрідності естетичного буття, визначенні специфічного естетичного предмета важливу методологічну роль продовжує відігравати дистанція "суб'єктивного" й "об'єктивного". Проте просте посилання на діалектичний характер їхнього співвідношення (загальнотеоретичною основою якого в радянській естетиці була діалектико-матеріалістична версія "філософії тотожності") нерідко набуває рис зайвого схематизму і навіть якогось логістичного свавілля, коли йдеться про експлікацію конкретних естетичних проблем.

Щодо цього небажаного "автоматизму", то його грунт не завжди складається просто з не зовсім (або ж "зовсім не") діалектичного і, що, на наш погляд, є більш важливим, недіалогічного розуміння традиційної для вітчизняної літератури "діалектики" "явища і сутності", "змісту і форми", "матеріального та ідеального", "чуттєвого та раціонального", "індивідуального та суспільного", "природного та соціального" тощо, але радше виявляє в собі цілу низку коннотацій класичної метафізики – від Арістотеля до Канта, від емпіризму і раціоналізму XVII ст. до гегелівського спекулятивного ідеалізму і "Діалектики природи" Ф. Енгельса, – засади якої радикально переосмислювались в європейській культурі, починаючи з другої половини XIX ст. і протягом усього XX ст.

Щоправда, народження естетики як науки, весь хід її розвитку нерозривно пов'язаний з історією метафізики в широкому значенні, приреченням якої в свою чергу надовго стала онтологія "представляючого розуму" (діяльнісне, предметно-практичне ставлення до сущого, суб'єкт-об'єктна установка й науковий ідеал раціональності як його безумовне теоретичне вираження), в якій саме діяльність покладається субстанцією і абсолютним началом буття людини в світі, а власне діяльнісний принцип визнається універсальним способом розуміння всіх без виключення проявів соціокультурного життя.

Це приречення, яке набуває свого завершеного вигляду в просвітницькому ентузіазмі новоєвропейського раціоналізму в наш час, попри свою гучну назву "забуття буття", вже не викликає особливого оптимізму, вражаючи масштабами кризи, якою воно обернулось для європейського людства, його свідомості й культури на межі XIX–XX ст. За цих умов і виникає загальна тенденція (і філософія, і мистецтво тут не були виключенням) радикального переосмислення граничних засад людського існування ("нова онтологія") або спрямованість ("онтологічний поворот") на пошук шляхів такого онтологічного обґрунтування нового, некласичного типу раціональності, який відповідав би, новійтаки, післяновоєвропейській культурній ситуації ("ситуації пост-модерну").

Щодо естетики, то питання полягає в тому, чи можлива взагалі вона "поза" метафізикою і "після" метафізики? Або, чи можливе філософське обґрунтування естетичної теорії на засадах нової раціональності і яку роль має відігравати у формуванні цих засад сама естетика, що відповідала б своїм спрямуванням культурно-історичному контексту XXI ст.? У пошуках послідовної відповіді на це питання згадані метафізичні коннотації вже не можуть розглядатись як ознака однієї лише формальної

данини категоріально-понятійному апарату традиційної класичної філософії, адже вони не стають у пригоді навіть за умов визнання небезперечного, на наш погляд, діалектико-матеріалістичного підходу до вирішення "основного питання філософії" як надійного гаранту "правильного" вирішення конкретних естетичних проблем. Якщо спробувати відмовитись від недіалогічного, "залізобетонного догматизму" (К. Поппер), виявиться, що "діалектика" не завжди є протилежністю метафізики, а "послідовний матеріалізм, як правило, є лише варіантом непослідовного ідеалізму". Принципова лінія вододілу у вирішенні філософсько-естетичних проблем сьогодні пролягає хіба що між діяльнісним і онтологічним розумінням людини. Причому, йдеться не про різні теоретичні підходи, але про два типи філософського мислення, які в світоглядному аспекті виражають суперечливий, перехідний характер культурно-історичної епохи, до якої ми належим.

Отже, у сучасній естетичній теорії стала виразною тенденція до її онтологізації, що передбачає окреслення буттєвісних вимірів феномена естетичного.

З іншого боку, в межах філософсько-антропологічних та екзистенціально-феноменологічних досліджень зріс інтерес до тих виявів людини, котрі пов'язані з сутнісними аспектами її чуттєвої природи, з механізмами її самопочування та самоусвідомлення.

Орієнтація філософської свідомості на аналіз нерефлексивних форм людської активності вимагає виваженої оцінки методологічних засад, що склалися на основі "діяльнісного підходу" в його суто раціоналістичній інтерпретації. В зв'язку з цим постає необхідність обґрунтування специфіки самої діяльності з точки зору її внутрішніх передумов – суб'єктивних станів, що задають можливість самовизначення та цілепокладання, а у загальнішому вигляді – формування суб'єктивності, суб'єкта діяльності як такого.

Усунення діяльнісного редукціонізму в теорії передбачає розмежування змісту понять "діяльність" та "спілкування", аналіз структури спілкування як суб'єкт-суб'єктного відношення та його зіставлення з діяльністю як відношенням суб'єкт-об'єктним.

Зіставлення змістовних контекстів діяльності та спілкування можливе з точки зору тлумачення сутності людини як цілісного феномена, стосовно якого діяльність та спілкування виступають складовими, діалектичними протилежностями, котрі репрезентують практичний (діяльність) та духовний (спілкування) моменти цієї цілісності. В свою чергу кожний із них потребує самостійного аналізу з метою виявлення власних конститутивних принципів.

Усвідомлення сутності способу людського буття як духовно- практичного, тобто як такого, що знімає в собі протилежність спілкування та діяльності, створює сприятливі методологічні передумови для введення естетичної проблематики до загального контексту філософського осягнення людини, надає можливість представити процес спілкування як внутрішній, необхідний момент людської діяльності взагалі, і естетичної зокрема.

Естетична діяльність з цієї точки зору мислиться як своєрідна "модель", як діяльність взагалі, результатом якої є не щось зовнішнє стосовно неї, а сама можливість її відтворення, її власне підґрунтя, тобто естетичне відношення як відношення всезагальне, що втілює себе в опредметнених формах – творах мистецтва.

Взаємодія людини з твором мистецтва, що включає в себе як його створення, так і сприйняття, може бути інтерпретована і як діяльність, і як спілкування, оскільки в структурі естетичного вони збігаються.

Таким чином, естетичне є своєрідним дзеркалом, в якому людина отримує можливість споглядати свою власну сутність, цілісність своєї природи, єдність (тотожність) духовного та практичного начал свого існування.

Здійснюючись безпосередньо як творчість, естетична діяльність є одночасно способом відтворення творчих здібностей людини, що генетично пов'язують її з іншою людиною як умовою її самовизначення та джерелом формування її чуттєвості.

Існування "іншого" як умови та підґрунтя, що забезпечує можливість комунікації, винесення "Я" за власні межі, є, в першу чергу, чуттєво даною реальністю; перцепція "іншого" не лише передує його усвідомленню, а й виступає первинним соціальним актом, механізмом самопочування та способом констатування суб'єктивності, небайдужості, свідомості взагалі. Одночасно, "інший" – це не просто не-Я, тобто об'єкт, що перебуває за межами Я, і не суб'єкт, тотожний зі мною, тобто моя проекція, моє власне відображення; "інший" в почутті даний мені як мій "інший", як моя протилежність та моє доповнення, як "Ти", з котрим я знаходжусь в абсолютній кореляції і в ставленні до якого я взагалі виступаю як спроможний відчувати, переживати (себе), виявляти свою "самість", бути певною цілісністю.

Чуттєве тут виражає не просто потребу, задоволення якої приносить спокій та врівноваженість, а таку потребу, що призводить до втрати своєї суб'єктивності та одночасно й відтворення, по-

роджує відношення надпотребнісне, тобто духовне. Чуттєве в ставленні до "іншого", таким чином, збігається з духовним, естетичним і є вплетеним у природу людської соціальності.

Відчуження, антагонізм у стосунках між суб'єктами, некомунікабельність є проявами втрати здатності до перцепції "іншого", котра в такому разі висвітлює свою подвійну зумовленість: природну, оскільки ґрунтується на фактичності індивідуальної тілесності (тілесної індивідуації) та статевою диференціацією, і власне соціальну, оскільки є історично змінною та набутою в досвіді міжособистісного спілкування. Чуттєве в процесі соціалізації набуває рис естетичного, а соціальне (комунікативне) детермінує зміст естетичного переживання.

В естетичному духовність являє себе у завершених формах, втілюючись у безпосередні, чуттєво дані художні образи. Художність утверджує здатність духу осягнути дійсність як певне ціле та укласти її плинні явища в нетлінні, довершені форми. Саме тому художня діяльність є творенням досконалості як самоцінної, а митець – "знаряддям" її творення у формах, близьких до природних, але не тотожних їм. Отже, художність – це творення специфічних духовних феноменів для закріплення небайдужості відношення до світу.

Проблема самоцінності (автономності) мистецтва як особливого роду людської діяльності не могла навіть виникнути в ортодоксальному марксизмі (розуміємо під цим поняттям "реальний" марксизм, тобто такий, яким він втілився в практику суспільної системи реального соціалізму). По-перше, тому, що мистецтво з точки зору марксизму цілком належало до так званої надбудови і було лише однією з форм суспільної свідомості; по-друге, цій формі суспільної свідомості надавалося виключно пізнавально-відображальне значення щодо дійсності. Іншими словами, марксизм визнавав соціологію і гносеологію мистецької творчості, але відмовляв їй у власній онтології, у самостійній буттєвісній основі, якою виступає, як відомо, людська чуттєвість, чуттєво-естетична практика.

Проте саме поняття "естетичне" не вживалося в офіційній марксистській (радянській) доктрині мистецтва. У першому виданні "Краткого философского словаря" (1939) відсутній навіть термін "естетика", у виданні 1954 р. він є, але в статті під цією назвою немає жодного слова про естетичну діяльність, естетичні почуття, оцінки, смаки тощо. І тільки у часи "відлиги", після публікації російською мовою "Економічно-філософських рукописів" К. Маркса (1956) широкою і багаторічною дискусією саме про зміст і сенс поняття естетичного розпочалася власне розбудова цілісної системи марксистської естетики як самостійної науки.

Але попри всі перехльости у бік "цитатного" методу аргументації та іншого типу офіційної риторики, в дискусії "природників", "суспільників", "аксіологів", у багатьох працях, що повстали з цих дискусій і подальших розробок філософської спадщини "раннього" або "чернеткового" Маркса (західні філософи воліли називати його "автентичним" Марксом, і думається, глибоко помилялися), неминуче виникало питання про онтологічну вкоріненість естетичної діяльності, естетичного відношення, естетичних "властивостей" у самі підвалини людського буття, а не тільки людської свідомості, якою можна керувати. Накопичувалося дедалі більше аргументів на користь естетичної, а не ідеологічної, як вимагала офіційна доктрина, сутності мистецтва. Це викликало часом роздратовані репліки з приводу "відставання" естетичної теорії від художньої практики радянського мистецтва, а вона справді усе більше "відставала" від неї, бо наближалася вже до постмарксистського, адекватного природі мистецтва розуміння його самоцінності і самоцільності як естетичного процесу, що відбувається в надрах людського буття.

Література:

1. Гуссерль Э. Кризис европейских наук и трансцендентальная феноменология. Введение в феноменологическую философию (главы из книги) / Э. Гуссерль // Вопросы философии. – 1992. – № 7.

2. Канарский А.С. Диалектика эстетического процесса / А. С. Канарский. – К., 1978.

УДК 101.1

Ємельянова Тетяна В'ячеславівна,
кандидат філософських наук,
доцент кафедри загальноосвітніх дисциплін
Хмельницького інституту соціальних технологій
Вищого навчального закладу
"Відкритий міжнародний університет
розвитку людини "Україна"

ДОСВІД ОПРАЦЮВАННЯ ПРОБЛЕМИ БІОГРАФІЗМУ

Статтю присвячено дослідженню формування біографічного методу та з'ясуванню ролі та місця біографізму в системі сучасного гуманітарного знання.

Ключові слова: *біографічний метод, біографіка, індивідуальність, реконструкція, творча особистість, біографізм.*

The article is dedicate to exploration form of biographical method and ascertainment role and place of biografism in system of contemporary humanitarian science.

Keywords: *biographical method, biographica, individuality, reconstruction, creative personality, biografizm.*

Останні десятиліття позначені сплеском надзвичайного інтересу до біографії в широкому розумінні: і як до літературного жанру, і як до наукової методології в різних галузях гуманітарного знання. Про це свідчить значна кількість біографічної (в тому числі автобіографічної) літератури, опублікованої останнім часом як в Україні, так і за кордоном. Значною популярністю користуються теле- та радіопрограми, присвячені життєвому шляху видатних людей. Крім того, зросла кількість наукових досліджень в різних сферах знання (філософія, соціологія, психологія та ін.), які в якості методології обирають біографічно орієнтоване дослідження. Неабиякий інтерес виявляється і до дослідження біографізму як такого.

Крім того, на сьогодні очевидним є те, що склад сучасного біографічного тексту принципово змінився. Йдеться про рівень претендувань біографії і про зміну характеру можливостей цього письма. Докорінні трансформації, які відбулися у науці в XX–XXI ст. дозволили побачити в біографізмі виключно перспективні евристичні можливості. Тим не менш, стратегії та методологія філософського аналізу біографії й дотепер знаходяться в стадії становлення. "Біографія (біографічна традиція, біографічне письмо) потребує автентичної теоретичної доктрини та методологічної бази, перш за все, для того, щоб відповідним чином осмислити свої перспективи у сучасній гуманітаристиці", – пише український філософ О. Валевський – автор проекту "біографіки" [2].

Між тим, філософський аналіз є необхідним, враховуючи міждисциплінарність біографічного підходу. Відповідно, дослідження, присвячені історії формування та застосування біографічного методу, є необхідними і актуальними.

Метою даної статті є дослідження історії формування біографічного методу шляхом реконструкції та аналізу наукових концепцій тих вчених, що безпосередньо займалися проблемами біографізму.

Появу біографічного методу певним чином підготувала практика романтизму з його культом життєтворчості, а також герменевтична теорія Ф. Шлеєрмахера, який стверджував, що ідеї та цінності не можуть бути зрозумілими без звернення до біографії конкретного автора. Інтерес до особистості творця багато в чому був зініційований також соціологічними установками О. Конта. Власне в науковий обіг біографічний метод запровадив Ш. О. де Сент-Бьов, праці якого заклали підвалини функціонування біографізму. Надалі ідеї Сент-Бьова розвивали І. Тен, Г. Брандес. Суттєво змінюються акценти розробки біографізму в роботах представників імпресіоністичної естетики: Г. Лансона, Ю. Айхенвальда, Р. де Гурмона, С. Маковського. Ці дослідники звільняли життєпис митця від сторонніх впливів, вважаючи, що "немає суспільства – є особистості", визначальним чинником творчості є лише індивідуальність творця. До традиції біографічного письма звертався німецький психолог Р. Мюллер-Фраєнфельс, висвітлюючи психологічні типи письменників з огляду на їх твори. В Україні біографічним методом послуговувалися у своїх працях В. Горленко, М. Чалий, О. Огоновський, І. Франко. Особливий інтерес представляють праці російського вченого Г. Вінокура про герменевтичну теорію літературознавства та історії культури. Вони сконцентровані на герменевтичній проблемі поняття індивідуального і на конструкції смислу індивідуального в біографії. Загальні проблеми істо-

© Ємельянова Т. В., 2011

рії та теорії художньо-документальної та мемуарної літератури розроблялися також Д. Ліхачовим, Л. Гінзбургом, Ю. Лотманом.

У XX столітті (після 20-х років) біографічний метод здебільшого критикувався. Особливо це стосувалося Радянського Союзу, де він був визнаний "буржуазним", таким, що не враховує примату ідеології, умов соціальної боротьби та класовості суспільства. Англо-американська "нова критика" в 1930–1940-х роках також відмовилася від використання біографічного методу, зробивши акцент на інтерпретацію тексту як такого, не беручи до уваги постать автора (Р. Уеллєк, О. Уоррен). Відродження інтересу до проблем біографізму припадає на останню третину XX – початок XXI ст. На особливу увагу заслуговують роботи авторів, які протягом останніх десятиліть обґрунтовують методологічні засади біографізму, таких як: А. Вільсон, Ф. Гернек, Е. Соловйов, О. Валевський, І. Голубович.

Варто відзначити, що в численних дослідженнях останніх десятиліть, що так чи інакше торкаються проблеми біографії, часто не проводиться чітке понятійне розмежування. Такі терміни, як "біографізм", "біографічний метод", "біографіка", "біографічне пояснення", "біографічний підхід", іноді вживаються як синоніми, а іноді дослідники надають їм різного наповнення. Зокрема, термін "біографіка", що з'явився вперше у 1919 році (в межах проекту створення спеціального Біографічного інституту), сучасна російська дослідниця І. Петровська тлумачить як спеціальну історичну дисципліну, що розробляє методологічні, історіографічні, джерелознавчі проблеми біографії [6].

Іншого тлумачення надає цьому терміну сучасний український філософ О. Валевський – автор "біографіки" (в певному сенсі – "філософської біографії"). В своїй праці він аргументовано доводить, що біографіка – наука про біографії, якщо біографія виступає як специфічний тип знання, засіб реконструкції творчої індивідуальності [2].

Поняття "біографічний метод" традиційно визначається як спосіб вивчення літератури на підставі виявлення її зв'язку з біографією письменника, яка розглядається як визначальний чинник художньої творчості. Хоча на сьогодні є очевидним, що сфера застосування цього методу не обмежується лише літературознавством, – біографічний метод широко використовується і в інших галузях гуманітарного знання – соціології, психології тощо.

Загалом, коректність використання терміну "біографічний метод" ніхто з дослідників не заперечує, хоча останнім часом все частіше звучить думка про те, що єдиного "біографічного методу" не існує, є "біографічні методи", які розроблені на основі різних, іноді протилежних припущень. На це, зокрема, вказує М. Соколянський, розглядаючи специфіку історичних трансформацій біографізму в межах різних методологічних напрямів [9].

З нашої точки зору, використання термінів "біографізм" та "біографічний метод" є більш виправданим, ніж, скажімо, "біографіка". По-перше, зважаючи на ситуацію, що склалася історично: переважна більшість дослідників, які розробляли цей метод, використовували саме ці терміни. По-друге, ці терміни більш відповідають лінгвістичним особливостям української мови та мовотворення, ніж термін "біографіка".

Витоки біографічної традиції як факту культури сягають IV–V ст. до н.е. ("Порівняльні життєписи" Плутарха та ін.), до періоду античної Греції. Загалом, традиція текстуальної фіксації життєвого шляху людини є явищем настільки давнім, як і писемність, але біографія як спроба відтворити та пояснити індивідуальність – явище, передусім, європейське, винахід XIX ст. На сьогоднішній день усталеною є така точка зору, згідно з якою біографічний метод визначається як спосіб вивчення (літератури, зокрема), при якому контекст життєвого досвіду митця і його особистість розглядаються як засадничий фактор творчості. Зв'язок між автором та його твором, таким чином, виявляється визначальним.

Біографічний метод склався у XIX ст. під впливом теорії романтизму – про мистецтво як самовираження творчого духу: "біографічного підходу до себе вимагає сам поет, в першу чергу, поет-романтик, який розписує себе та свої потаємні переживання…" [12, 92]. Для біографічного методу важливою також виявилася герменевтична теорія Ф. Шлеєрмахера, який стверджував, що ідеї та цінності не можуть бути сприйняті без аналізу та генези, і, відповідно, без звернення до біографії автора. За Шлеєрмахером, кожна людина є глибоко індивідуальною, і для того, щоб зрозуміти текст, потрібно наблизитися до автора з об'єктивного та суб'єктивного боку (тобто через розуміння його мови та фактів його внутрішнього і зовнішнього життя).

Засновником біографічного методу був французький поет та критик Шарль Огюстен де Сент-Бьов (1804–1869). На його думку, на формування творчої особистості митця і, відповідно, його твору, безпосередньо впливають його генеалогія (спадковість), літературне оточення (учні, опоненти і, навіть, вороги), "політичний або літературно-критичний центр, на тлі якого сформувався талант" [7, 44]. Кожен митець є унікальним, неповторним, а його твори – це особистість, що заговорила, і щоб осяг-

нути митця треба зуміти "розгледіти людину в поеті", – вважає Сент-Бьов. Біографізм, таким чином, трактувався досить широко: в нього включалось також політичне і соціальне оточення митця.

Акцент, який робить Сент-Бьов на вивченні ґенези творчості, дозволяє вважати його у великій мірі прибічником психологічного підходу до авторської індивідуальності. Він сам визнавав, що його критика якось мимоволі обертається на психологічне дослідження кожного письменника, кожного твору. Сент-Бьов визнавав, що, здебільшого, аналізує не твори письменника, "а саму особистість" [8, 51], що викликало, в свою чергу, обурення Г. Флобера: "В часи Лагарпа звертали увагу лише на граматику, в часи Тена і Сент-Бьова зробилися істориками. Коли ж будуть митцями, лише митцями, справжніми митцями! Де ви знайдете критика, який по-справжньому цікавиться твором самим по собі?" [13, 242].

Тим не менше, не можна не враховувати синкретичності концепції Сент-Бьова, яка не виключає, а, навпаки, вбирає в себе історико-літературні, морально-естетичні фактори. Саме в нього виявляється те тяжіння до пізнання таємних "механізмів" творчості, проникнення в лабораторію митця, яке згодом складе одну з найважливіших ліній у розвитку теорії автора. В цьому руслі й потрібно сприймати намагання Сент-Бьова вловити сам момент народження митця із сірої глини біографічної рутини: "піддати аналізу всю його особистість саме в той момент, коли більш чи менш вдалий збіг обставин – талант, виховання, оточуючі умови – викликають до життя перший його шедевр" [8, 42].

Водночас, Сент-Бьов у статті, присвяченій Ж. Амперу, використовує практику порівняльного літературознавства і поширює її на біографічний метод з тим, щоб виявити типологічні паралелі у творчості письменників, висвітлити їх духовну спорідненість, специфічну близькість. Результати дослідження творчості окремих письменників Сент-Бьов подав у їх літературних портретах (Ш. О. де Сент-Бьов "Литературно-критические портреты", Т. 1–5, 1836–1839 рр.).

Біографічний метод як принцип історико-генетичного вивчення літератури та мистецтва також розробляв у своїх працях Іполит Адольф Тен (1828–1893 рр.). Він розглядав художні твори як вираз суспільної психології народу на певному етапі його розвитку. "Мистецтва виникають і зникають одночасно з певними течіями у сфері думки та звичаїв, з якими вони пов'язані" [11, 6].

Особливості ж цих течій залежать від трьох основних умов: "раси" (вроджений національний "темперамент"), "середовища" (природа, клімат, соціальні обставини) та даного історичного моменту (в тому числі "традицій"). Таким чином, І. Тен доповнив теорію Ш. Сент-Бьова, підсиливши як системні історичні акценти, так і роль несвідомого в творчості – "раси", "середовища", та "моменту".

Спробу відновити традицію літературного портрета здійснив данський критик, історик літератури, публіцист – Георг Морис Брандес (1842–1927), який вважав себе послідовником І. Тена. Метод Брандеса – портретно-біографічний із залученням історико-культурних фактів як фону для психо-біографічної конструкції письменника. Один з його критиків відмічав, що більш за все Брандес цікавився особистістю того чи іншого митця, а на загальний характер епохи звертав увагу настільки, наскільки потрібно для пояснення психологічних особливостей цієї особистості. Для Брандеса літературу складають не книги, а живі люди, не твори, а їхні автори. В такому психологічно-портретному стилі витримані не лише його монографії про Шекспіра, Дізраелі, Вольтера та ін., але й, зрештою, його "Найголовніші течії в європейській літературі XIX ст." (1872–1890). Отже, саме в творчості Брандеса намітилася та тенденція, що згодом стала однією з провідних у біографічному поясненні – окреслення імпресіоністичними прийомами іманентних характеристик особистості митця задля виявлення "потаємного духу".

Одним з найбільш яскравих представників імпресіоністичної естетики був французький літературознавець Густав Лансон (1857–1934). Дослідницький метод Лансона – культурно-історичний, який поєднує характеристику "культури епохи" з аналізом "ідейного змісту" та "стилю" твору з біографічними та бібліографічними коментарями до нього. Лансон намагається шляхом повідомлення конкретних даних підвести до деякого цілісного сприйняття особистості та творчості досліджуваних авторів, поєднуючи документальність та насиченість фактичним матеріалом з психологізмом, індивідуальними характеристиками. Дослідницька настанова Лансона підкреслено індивідуалістична. "Не слід випускати з поля зору те, що історія літератури має метою характеристики окремих письменників і що в основі її лежать індивідуальні враження індивідуальної інтуїції… вона вивчає не види або категорії, але Корнеля, Расіна, Гюго…" [5, 11].

Позицію звільнення життєпису митця від сторонніх впливів у біографізмі поділяв і російський літературний критик Юлій Ісаєвич Айхенвальд (1872–1928). Від філософії він перейшов до літературної критики і почав друкувати критичні нариси. Його статті були об'єднані в ряді збірок під загальною назвою "Силуети російських письменників", "Етюди про західних письменників" і т. ін.

Айхенвальд розробляє метод "іманентної критики" (за його власним визначенням). Він відкидає будь-яку закономірність літературних явищ, можливість побудови історико-літературної науки. Середовище, соціальні умови не мають ніякого впливу на те, що уявляється Айхенвальду найбільш

суттєвим в художньому творі – на творчу індивідуальність. Дослідник цілком відкидає будь-який зв'язок письменника, митця з історичними обставинами, соціальною боротьбою. "Природньо розглядати сутність митця поза історичним простором та часом," – пише Ю. Айхенвальд [1, 8].

Вчений відкидає і психологічне вивчення літератури, хоча й стверджує, що "від психології має очікувати для себе одкровень історія літератури" [1, 7], але потім він вказує, що особистість письменника ірраціональна, що будь-які спроби пояснити письменника безнадійні. Не цікавлять дослідника і літературні напрями та школи. Митець є одинаком, ні на кого не схожим, неповторним. Намагаючись підтвердити свої уявлення про ізольованість особистості від усього світу, Айхенвальд стверджує: "письменник – дух, його буття ідеальне та невідчутне; письменник – явище спіритуалістичного, навіть астрального ряду …" [1, 7].

Айхенвальд критично ставиться до біографічного методу І. Тена. Він пише: "…Тен спробував сутність мистецьких явищ розуміти як органічний наслідок трьох визначних факторів: раси, середовища та моменту … у Тена в дійсності відсутній сам митець. Немає письменника. Він викреслює головне, обходиться без необхідного. І навіть критики його (такі як Геннекен) недостатньо висували той випадковий момент, який називається індивідуальністю письменника, – цю велику випадковість, яка вища за будь-яку необхідність…" [1, 12].

Отже, Айхенвальд, як і представники "духовно-історичної" школи (Р. Унгер, Е. Ерматінгер), вважав найважливішою фігурою в процесі інтерпретації фігуру Автора як джерела смислу. Свій метод він називає методом "іманентної критики", наголошуючи на тому, що при дослідженні варто звертати головну й особливу увагу лише на творчу індивідуальність митця.

Вагомий внесок в розвиток біографізму зробив російський дослідник Г. Винокур (1896–1947), монографія якого "Біографія та культура" вийшла у 1927 році [3]. Ця робота сконцентрована на герменевтичній проблемі поняття індивідуальності та на конструкції смислу індивідуальності у біографії. Розглядаючи концепції В. Дільтея, Е. Шпрангера, Винокур розвиває наукове розуміння біографії, що полягає не в описуванні індивідуального переживання, а в розумінні біографії як індивідуального прояву культурного змісту. Таким чином, індивідуальне розглядається як "внутрішня форма" або "структура" культурної біографії індивідуума.

Достатньо широко можливості біографічного методу використовувалися в Україні наприкінці XIX – початку XX століття вітчизняними дослідниками. Зокрема, він притаманний працям В. Горленка, М. Петрова, особливо, О. Огоновського – відомого вченого-філолога, письменника, який в літературній науці відзначився шеститомною працею "Історія літератури руської" (1887–1893), використавши широкий біографічний і бібліографічний матеріал.

У XX столітті (після 20-х років) біографічний метод частіше зазнає критики. В радянські часи його було визнано "буржуазним", другорядним у вивченні творчості письменника, оскільки, як, скажімо, пише радянський дослідник П. Коган: "…при поясненні літературних творів виходить не з первинного, а, по суті, з вторинного моменту. Якщо генеза художнього твору полягає у стані розуму та нравів, у політичній боротьбі, у зіткненні ідей, то саме джерело політичної та ідейної боротьби, первинний фактор еволюції нравів і свідомості, залишається у сутінках…" [4, 364–367].

Цікаво, що заперечення біографізму майже в цей же час (у 1930–1940-х роках) відбувається і в англо-американській "новій критиці". Її представники (зокрема Р. Уеллек, О. Уоррен) вважали, що біографічний метод "перешкоджає ясному усвідомленню закономірностей літературного процесу, тому що абсолютно відсікає літературну традицію, підміняє її життєвим циклом творчої особистості" [12, 93]. Представники цього напряму зробили акцент на інтерпретації тексту як такого, зневажаючи культурним контекстом та фігурою автора.

Інтерес до біографічного методу відновлюється з 70-х років XX століття: біографічна художня література кардинально змінює свій вигляд, збагачується жанровими різновидами та модифікаціями; розробляються стратегії та методології філософського аналізу біографії; біографізм як метод активно використовується в літературознавчих, соціологічних, психологічних дослідженнях.

Методологічні засади біографічного методу, історія його становлення та розвитку активно розроблялися у 60–70-х роках XX століття такими дослідниками, як А. Вільсон, Ф. Гернек, П. Кендалл. Значний внесок у розвиток біографізму зробив російський дослідник Е. Соловйов, який здійснив інтерпретацію екзистенціоналістської традиції в межах методології біографічного аналізу. Вчений розробив власний варіант ситуаційно-історичного підходу (модель "особистість – ситуація"). В цьому варіанті закладені підвалини соціально-філософського аналізу біографії як феномена історії та культури [10].

Отже, біографічний метод, з одного боку, має багату історію свого формування та розвитку, вивчення і аналіз якої дозволить більш глибоко зрозуміти його сутність та можливості застосування. З іншого боку, біографізм має потужний евристичний потенціал і дедалі активніше входить в актуа-

льну площину сучасного гуманітарного знання, що, в свою чергу, вимагає від дослідників вирішення ряду завдань: передусім, досліджень у напрямку термінологічної визначеності та створення аутентичної теоретичної доктрини та методологічної бази, враховуючи при цьому міждисциплінарність біографічного підходу.

Література:

1. Айхенвальд Ю. И. Силуэты русских писателей / Ю. Айхенвальд. – М., Республика, 1994. – 512 с.
2. Валевский А. Л. Основа биографики / А. Л. Валевский. – К. : Наукова думка, 1993. – 111 с.
3. Винокур Г. О. Биография и культура. Русское сценическое произношение / Г. Винокур. – М. : Русские словари, 1927. – 280 с.
4. Большая советская энциклопедия. – Том 7. – М. : Сов. энциклопедия, 1927. – 570 с.
5. Лансон Г. История французской литературы : в 2 т. / Г. Лансон. – М. : Солдатенкова, 1897. – 487 с.
6. Петровская И. Ф. Биографика: Введение в биографику. Источники биографической информации о россиянах 1801–1917 гг. / И. Петровская. – СПб. : Logos, 2003. – 490 с.
7. Сент-Бёв Ш. О. Шатобриан в оценке одного из близких друзей в 1820 году / Ш. О. де Сент-Бёв // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. Трактаты, статьи, эссе ; сост. ред. Г. К. Косиковым. – 1987. – 340 с.
8. Сент-Бёв Ш. О. Из "Дневника" / Ш. О. де Сент-Бёв // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. Трактаты, статьи, эссе ; сост. ред. Г. К. Косиковым. – 1987. – 340 с.
9. Соколянский М. Ёмкость дифиниции и трансформация метода / М. Соколянский // Філософські пошуки. – Львів; Одеса, 2004. – Вип. XVII–XVIII. – С. 526–535.
10. Соловьёв Э. Ю. Биографический анализ как вид историко-философского исследования / Э. Ю. Соловьёв // Прошлое толкует нас. – М., 1991. – С. 19–66.
11. Тен И. Философия искусства / И. Тен. – М. : Наука, 1933. – 485 с.
12. Уеллек Р. Теория литературы / Р. Уеллек, О. Уоррен. – М. : Мысль, 1978. – 315 с.
13. Флобер Г. Письма 1850–1880 / Г. Флобер // Собр. соч. : в 10 т. – М., 1938. – Т. 8.

УДК 1(091):17.024.4:111.61

Льовкіна Олена Геннадіївна,
кандидат філософських наук, доцент,
докторант Київського національного
університету імені Тараса Шевченка

МЕТОДОЛОГІЯ ЕФЕКТИВНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ В КОНТЕКСТІ ПРАКСЕОЛОГІЇ Т. КОТАРБІНЬСЬКОГО

Увагу автора статті зосереджено на аналізі методології ефективної діяльності в контексті праксеології Т. Котарбіньського. Зокрема, досліджено критерії успішності діяльності, типові причини помилок в діяльності, що перешкоджають досягненню бажаної мети.

Ключові слова: *раціоналізація, діяльність, дія, праксеологія, організація, вдосконалення, ефективність, успішність, неуспішність.*

The author pays attention to the analysis of effective action methodology in the context of T. Kotarbinsky`s praxeology. In particular, the success criteria of activity, the typical causes of errors in the activity, the obstacles of achieving the desired goal are studied.

Keywords: *methods, activity, action, praxeology, organization, improvement, efficiency, success, academic failure.*

Успішна діяльність є однією з пріоритетних цінностей сучасного суспільства. Для досягнення бажаних результатів люди докладають неабияких зусиль і використовують величезні матеріальні, інтелектуальні, часові та інші ресурси. Але навіть цілого життя іноді не вистачає людині для втілення її життєвих планів. Тому проблеми методології ефективної діяльності є досить актуальними для нашого часу. Зважаючи на це, дослідження спадщини засновника праксеології Т. Котарбіньського є цілком доцільним.

Польський філософ одним з перших поставив завдання створення науки, яка б досліджувала умови, методи і загальні принципи будь-якої людської діяльності та розробляла рекомендації, що

© Льовкіна О. Г., 2011

сприятимуть підвищенню ступеню її ефективності. Незважаючи на те, що "праксеологія не змогла поки виокремитися у самостійну науку" [3, 23], її поради стануть в нагоді будь-якій людині, що прагне досягти успіху. Адже лише завдяки практичній діяльності людина збагачує своє духовне життя; розвиває свій розум і здібності; посилює інтенсивність переживань і силу сприйняття; тренує свою волю і т. ін. Т. Котарбіньський намагався "привернути увагу до проблем праксеології як окремої дисципліни для того, щоб в подальшому невирішені ним проблеми вирішувалися і розглядалися його послідовниками" [1, с.110].

Метою пропонованої статті є розгляд ознак успішної діяльності та алгоритмів впровадження методів ефективної роботи, які були запропоновані в праксеології Т. Котарбіньського.

Публікація в середині XX ст. праць Т. Котарбіньського, в яких він сформулював ідеї праксеології, викликала серйозний резонанс в польському суспільстві. Обговорення цього новаторського вчення йшло двома напрямками. Один з них присвячувався власне теорії ефективної діяльності. Створення праксеології схвально сприйняли Я. Воленьський, Т. Пшоловський, Я. Зеленевський та ін. вчені. Другий напрямок досліджень був представлений творами Г. Писарека, Я. Хорошого, Дж. Дудека, А. Семеновського, М. Вейсброта та інших науковців, які аналізували насамперед етичну складову праксеології Т. Котарбіньського у контексті розвитку польської філософської думки. В їхніх творах відчувається напруження ідейних та ідеологічних дебатів, які тривали у тогочасному польському суспільстві з приводу співвідношення світської та релігійної етики у духовному й практичному житті людини. Створення системи незалежної від релігії етики було негативно сприйнято частиною польського суспільства, зокрема, представниками католицького духівництва. Розгорнулася гостра дискусія між Т. Котарбіньським та тогочасним римським папою, етнічним поляком Іоанном Павлом II (К. Войтилою). До творчості засновника праксеології зверталися в різний час такі відомі російські та українські дослідники, як В. Верніков, Б. Домбровський, В. Храмов, І. Нарський, В. Абушенко, В. Смірнов, В. Васюков, Е. Шульга, Л. Комаха, О. Веретюк, В. Арутюнов, В. Свінціцький, І. Бичко та інші.

Розробляючи теорію праксеології, Т. Котарбіньський прагнув якомога детальніше проаналізувати понятійно-категоріальний апарат техніки раціональної діяльності. З цією метою він розглянув ряд термінів, що безпосередньо визначають зміст праксеологічної теорії. Розробку понятійного апарату праксеології він починає з аналізу категорії "успішність". Як зауважує у цьому контексті Л. Комаха, "Т. Котарбіньський присвятив частину свого трактату понятійно-конструктивній проблемі… розробки сукупності понять, необхідних для вираження різних праксеологічних оцінок" [1, 110]. Успішною, з погляду засновника праксеології, є дія, що призводить до наслідків, задуманих як ціль цієї дії. Інакше кажучи, людина діє успішно тоді, коли своєю діяльністю готує умови для досягнення тієї чи іншої мети в майбутньому. Антиподом успішної дії є безуспішна дія, яка не досягає мети, не забезпечує її досягнення і не наближає до мети. Але безуспішні дії піддаються градації, оскільки серед них є, наприклад, протиуспішні дії, що роблять неможливим досягнення мети або ускладнюють таке досягнення. З іншого боку, є такі дії, що не є ані успішними, ані протиуспішними – їх "батько" праксеології називає байдужими. Т. Котарбіньський зазначає, що важко провести чітке розрізнення між різними видами дії: "Певна дія може бути успішною (протиуспішною, байдужою) з погляду однієї мети, протиуспішною (байдужою, успішною) з погляду іншої мети, байдужою (успішною, протиуспішною) з точки зору ще якоїсь цілі. Більш того, поняття успішності, протиуспішності, безуспішності, байдужості можуть бути сміливо поширені на область справ і взагалі станів речей, що не є чиїминебудь цілями" [2, 825].

Крім того, дія характеризується корисністю, проявом якої є забезпечення можливості досягнення мети. Відповідно, шкідливою є така дія, що робить неможливим або ускладнює досягнення мети. Таким чином, успішністю дії є не що інше, як її доцільність. Відповідно, неуспішності відповідає недоцільність, а протиуспішності – протидоцільність. Байдужа ж дія є безуспішною, і, разом з тим, не є протиуспішною дією, водночас, вона є недоцільною, але не протидоцільною. Таким чином, вказує дослідниця творчості польського мислителя, "загальна теорія хорошої роботи містить у собі… загальні поняття, загальні положення і… рекомендації... Її автор наводить приклад з описовою граматикою... Ця граматика охоплює мовні поняття, зіставляє їх, створює з них систему і цим опосередковано сприяє поліпшенню мови. Відповідно таке саме твердження щодо дії не буде оманливим" [1, 110].

Т. Котарбіньський вказує на існування відмінності між ступенем успішності дії і ступенем точності у виконанні наміченої мети. У тих випадках, коли різною є міра успішності, різною буває і ступінь наближення до мети. Мета дії підлягає внутрішній градації. Отриманий результат ми порівнюємо з ідеальним зразком, хоча ясно кожному, що можна зшити костюм, написати підручник, побудувати будинок, більш менш віддаляючись від зразка. Чим точніше виконано завдання, тим менше продукт відрізняється

від ідеалу. Польський мислитель зазначає, що у різних випадках по-різному може допускатися ступінь такого відхилення від зразка, наприклад, "портрети бувають більш-менш схожими… на обличчя, зображені на них, траншея може відрізнятися від тієї, яку належало вирити, на стільки-то кубічних метрів вийнятого ґрунту, температура опалювального приміщення може відрізнятися від оптимальної… на стільки-то градусів, кран може бути загорнутий більш-менш правильно…" [2].

Для пояснення змісту поняття точності вводяться такі характеристики діяльності, як старанність та майстерність, які виявляються у врахуванні додаткових аспектів та цілей діяльності, за рахунок чого результат стає не просто успішним, але й блискучим. Адже існує ряд додаткових, вторинних речей, які, на перший погляд, не є суттєвими для певної справи, але які у своїй сукупності саме й забезпечують найкращий результат. Важливо зазначити, що окрім головної мети, можна реалізувати в процесі вироблення продукту більшу або меншу кількість побічних цілей. Так, наприклад, продавець квіткового магазина реалізує головну мету, вручаючи покупцеві в обмін на певну суму грошей відповідний екземпляр троянди чи гвоздики. Але він може додати гілочку зелені, перев'язати все це підібраною стрічкою, загорнути квітку в запобіжний папірець, сколоти її краї скріпкою. Все це продавець може виконати ввічливо і мило.

Серед ключових термінів праксеології важливе місце належить поняттю "елементарна дія". Польський філософ стверджує, що будь-яка діяльність складається з сукупності елементарних дій. Він пише, що окрема елементарна дія нерідко має вирішальне значення для досягнення поставленої мети: "Натиснули електричну кнопку – і кран рушив з місця. Ударили по клавіші рояля – і хтось почув звук" [2, 815]. Поняття елементарної дії засновник праксеології пов'язує з рядом інших специфічних термінів, серед яких "агент дії", "імпульс дії", "винуватець дії" та ін.

Він наголошує, що під істотним елементом певної достатньої умови мається на увазі "будь-яке складне явище даної умови, без якої система решти його складових… не була б достатньою умовою. Тому, наприклад, для того, щоб загорілася електрична лампочка, достатньою умовою є відомий комплекс обставин, що мали місце одночасно з поворотом вимикача, куди входить і сам цей поворот" [2, 816]. У проміжних моментах між моментом виникнення якої-небудь причини певної події і моментом настання цієї події наявна властива цьому проміжному моменту його достатня умова. Вона потенційно містить зміни, які є причинами цієї події і стосуються цього проміжного моменту.

Дією засновник праксеології називає досягнення агентом дії результату, який утворюється шляхом зіставлення причини і наслідку. Винуватцем певної події є той індивід, чий довільний імпульс і відповідна йому елементарна дія стали причинами цієї події. Як зазначалося вище, прикладами довільних імпульсів можуть бути натиснення кнопки або удар по клавішах. Імпульс охоплює всі випадки елементарних дій, в тому числі і таких, де поведінка суб'єкта заснована не на мускульному русі, а на напрузі уваги, ослабленні або припиненні дії. Отже, агент дії є причиною імпульсу. Кожен імпульс є навмисним, спрямованим на досягнення чогось. Зважаючи на вищесказане, елементарною дією польський філософ вважає таку дію, що складається з одного імпульсу.

Винуватцем дії називають не тільки того, хто чітко уявляє мету свого імпульсу і прагне її досягти, але й того, чий імпульс став причиною ненавмисного наслідку. Наприклад, "стрілочник може стати винуватцем катастрофи, якщо він хотів перевести рейки як слід, але помилково перевів їх неправильно. Постріл в лісі зарядом дробу по птахові приносить як наслідок не тільки смерть птаха, але, крім того, ще безліч наслідків, наприклад у вигляді пробоїн або подряпин стовбурів дерев, гілок і листя тими дробинками, які відхилилися убік" [2, 820]. Діючим суб'єктом, за Т. Котарбіньським, є живий індивідуум, що прагне досягти певної мети і докладає до цього зусилля. У цьому контексті дослідники праксеології зазначають, що "аналіз понять: "ціль", "винуватець", "апаратура", "економічність", "якість" та ін., а також аналіз різних дій з погляду їхньої правильності, оптимальності й ефективності становлять теоретичну основу будь-якої ор¬ганізації і виражаються в різних методах аналізу результатів і процесу діяльності" [4, 83].

Польський дослідник зазначає, що на результат діяльності впливають фактори, які приєднуються до продукту всупереч нашим намірам, впливаючи на його чистоту, і які в контексті праксеології набули назви непотрібних включень. Останні є автоматичними залишками попередньої фази діяльності або специфікою продукту. Відповідно, вводиться поняття чистоти продукту, яке означає відсутність у ньому негативних рис, які не відповідають головним або побічним цілям. Чистота продукту підлягає градації.

Проведення Т. Котарбіньським аналізу згаданих вище праксеологічних понять створило підґрунтя для визначення критеріїв праксеологічних оцінок. Маються на увазі не оцінки продукту як результату діяльності, а оцінки самої діяльності. Насамперед, йдеться про економічність дії, яка є окремим випадком її чистоти (мається на увазі чистота роботи як такої). Робота стає економічнішою,

коли уникають зайвих витрат. Економічність набуває форми або продуктивності, або економності. Дія є тим більш продуктивною, чим цінніший продукт вона дає при визначеному обсязі витрат. Відповідно, вона є тим більше економною, чим з меншими витратами обійшлося виготовлення певного продукту. Порівнюючи два процеси з погляду продуктивності, засновник праксеології мав на увазі в обох випадках одну і ту ж величину витрат, але різну вартість продукту. Зіставляючи ж два процеси з погляду економності, він мав на увазі в обох випадках одну і ту ж вартість продукту, але різні розміри витрат. Проте й у разі продуктивності, й у разі економності, міра розрахунку залежить від співвідношення розмірів витрат до вартості продукту. Не можна, отже, вбачати вершину "ощадливості", а тим більше вершину економічності в тому, що мали місце мінімальні витрати порівняно з можливими їхніми розмірами.

Процес діяльності може спричинити витрати часу, місця, матеріалів, апаратури, витрати власної енергії або енергії з допоміжних джерел, фінансові витрати і т. ін. Результат діяльності – продукт, може мати різну цінність з різних кутів зору. Проте цінності результатів двох порівнюваних дій мають порівнюватися винятково з однакових позицій, і щоб в обох випадках були зіставлені витрати того ж самого виду. Складність вирішення цієї проблеми в тому, що оцінка з погляду економічності вимагає проведення вимірювань різних видів вартості продуктів і розрахунку різних видів витрат. Проте не в усіх випадках ці величини піддаються вимірюванням. Найоптимальнішим для проведення розрахунків є випадок, коли всі види цінності продукту можна виміряти за допомогою грошей, і коли те ж саме можна зробити відносно всіх видів витрат. Так можна отримати загальну величину продуктивності або економності певного виробничого процесу стосовно всіх видів витрат і вартості продукту. Але цінність дослідницької роботи чи творчої діяльності, ефективність медичних засобів для покращення здоров'я, міру емоційного впливу на людину і т. ін. у грошовій формі виміряти складно. Тут необхідним стає застосування інтуїтивного оцінювання ступеня економічності. Серед праксеологічних переваг дії Т. Котарбіньський приділяє увагу її простоті, яка призвела до створення певного продукту, та простоті оперування з створеним продуктом.

Крім економічності і простоти дія характеризується справністю. Польський мислитель відзначає багатозначність цього поняття. Маніпулятивне значення справності полягає у мірі швидкості руху органів, що діють, меншій чи більшій кількості зусиль, що потребує виконання дій, мірі автоматизації рухів, мірі упевненості в своїх силах та вмінні об'єднати (концентрувати) їх в одне ціле. Під цим об'єднанням засновник праксеології має на увазі заміну декількох імпульсів одним. Справними в маніпулятивному сенсі є ті, хто застосовує оптимальну швидкість рухів, виконуючи свою роботу, а також ті, хто менше стомлюється від роботи, діє акуратно, точно. Маніпулятивна справність також відображає внутрішню інтелектуальність діяча, наприклад, вміння швидко і точно, легко (без напруги) переходити від однієї фази вирішення завдання до іншої. Виходячи з вищевказаного, засновник праксеології термін "маніпулятивна справність" у багатьох контекстах замінює терміном "спритність".

Особливістю спритності, або маніпулятивної справності, є надійність, що може бути об'єктивною і суб'єктивною. В об'єктивному сенсі дії є тим більш надійними, чим більшою буде об'єктивна достовірність того, що за даних обставин вони призведуть до поставленої мети. Одним з напрямів поліпшення поведінки з погляду праксеологічних достоїнств стає заміна менш надійних засобів надійнішими. Т. Котарбіньський наводить приклад такої заміни: "Парусник і пароплав – ось знаменне зіставлення відносно мінливості вітрів і штилю" [2, 840]. Суб'єктивна надійність є усвідомленням об'єктивної надійності – це впевненість в тому, що застосування певного прийому приведе до очікуваного наслідку. Об'єктивна і суб'єктивна складові надійності не завжди збігаються, часто вони знаходяться у великій суперечності одна з одною. Надійність вимагає справності і реально сприяє досягненню мети. Часто надійність залежить не лише від справності, але й від ряду зовнішніх обставин. Тому суб'єктивна надійність (впевненість) має місце в тому випадку, коли людська діяльність сприяє найкращому пристосуванню до всіх можливих обставин дії.

Т. Котарбіньський відзначив ще одну технічну оцінку дії – її раціональність. Він відрізняє речову раціональність від методологічної раціональності. Якщо йдеться про раціональність як про пристосування до існуючого стану справ, то мається на увазі речова раціональність. Про методологічний сенс раціональності ми говоримо тоді, коли "визнаємо розсудливою або раціональною поведінку певного індивіда, якщо він чинить відповідно знанням, які є у нього, а під наявними знаннями ми тут розуміємо суму всіх тих інформацій, яким, враховуючи спосіб їх обґрунтування, цей індивід повинен приписати достатню правдоподібність, щоб вчинити так, ніби вони були істинними… Люди часто вчиняють ірраціонально в речовому сенсі, оскільки їм просто бракує знань" [2, 841].

Як зауважує В. Храмов, "однією з провідних тем зазначеного дослідження є розробка типології практичних помилок, систематизація яких покликана сприяти вдосконаленню людської діяльнос-

ті" [4, 83]. В процесах діяльності люди іноді припускаються помилок. Польський філософ розрізняє практичну помилку (виробництво імпульсу, що не відповідає меті) і теоретичну помилку, яку він часто називає помилкою мислення. Під останньою мається на увазі ухвалення помилкового рішення. Т. Котарбіньський вважав, що практичні помилки можуть бути раціональними, якщо вони виникають за умови недостатньої поінформованості людей щодо умов і засобів діяльності. Адже загальний хід діяльності у більшості випадків є цілком раціональним, проте певні прогалини в знаннях часто призводять до отримання небажаних результатів. У той же час парадоксом ірраціональної діяльності можуть бути випадкові успіхи, які стають наслідками саме некомпетентності діячів. Дилетанти часто діють всупереч здоровому глузду, застосовують нестандартні методи і прийоми, які від них ніхто не очікує. І саме така діяльність іноді спричиняє випадкові успіхи. Т. Котарбіньський не визнає за чесноти такі досягнення: адже випадковість не є надійною гарантією успіху у подальшій діяльності. Він пише: "Уявімо, що полководець-дилетант атакував острів всупереч раціональним принципам, і випадково йому вдалося захопити острів, оскільки супротивник не був підготовлений до такого роду… дій. Якби цей воєначальник розраховував на успішність парадоксальної атаки, на те, що супротивник не чекатиме подібного дивного наступу, тоді… це було б раціональним прийомом, проте його розпорядження пояснювалося… некомпетентністю, тому отриманий на ірраціональній основі успіх був чисто випадковим" [2, 842].

Надійність і раціональність як найголовніші критерії поведінки, на думку польського дослідника, уточнюються такими праксеологічними оцінками, як обережність, сміливість і ризикованість. Обережність характеризується тим, що людина утримується від вчинення дій, які могли б спричинити наслідки, протилежні щодо поставленої мети. Обережність у діях стосується як головної, так і побічної мети. Тут робиться застереження щодо подвійної ролі обережності, яка може виступати і як праксеологічна перевага, і як перешкода для досягнення мети. Йдеться про необхідність чіткого усвідомлення діячем ступеня важливості тих моментів, що піддаються небезпеці. У відповідності з ранжуванням цінності, важливості та значущості елементів діяльності задля досягнення поставленої мети, визначається міра можливості піддавання ризику цих елементів. Тут вже йдеться про сміливість, сутність якої полягає в тому, що людина не зупиняється перед застосуванням засобів, які містять в собі загрозу протидоцільності. Дія буде сміливою, якщо діючий суб'єкт менше утримується від імпульсів, які в звичайних умовах з великою мірою достовірності викликали б протидоцільний ефект. Т. Котарбіньський відрізняє виправдану сміливість від такої, що шкодить справі. Йдеться про авантюризм, безвідповідальну браваду, що часто закінчується невдачею, або сильно шкодить справі. Сміливість має корелювати і з надійністю дій. Якщо дія є певною мірою сміливою, то ризик завжди в ній присутній. Відповідно, дії притаманний й елемент об'єктивної ненадійності. Тому результат залежить від майстерно обраного засобу сміливих дій та від професіоналізму, компетентності і досвідченості діяча. Т. Котарбіньський наводить приклад, коли умілий шахіст "сміливим… ходом досягає виграшу: він пожертвував фігуру, що в звичайному випадку згубно послаблює позицію, але в цьому конкретному випадку стає рятівним, оскільки, якщо супротивник спробує скористатися ослабленням позиції партнера, цей майстер вже підготував у відповідь вирішальний хід" [2, 844].

Із поняттям сміливості тісно пов'язана така характеристика діяльності, як її енергійність. Енергійність є антитезою розхлябаності, безініціативності, малій інтенсивності діяльності. Проявами енергійності є мобілізація винахідливості, ініціативності, старанності, творчих здібностей, напруження фізичних сил, наполегливість. Енергійний суб'єкт діяльності здатний тривалий час зберігати одну і ту ж лінію дій, прагне досягнути своєї мети, незважаючи на всі перепони. Т. Котарбіньський серед інших характеристик ефективної діяльності звертає увагу ще й на старанність, яку він визначає як турботу про якісний результат. Розглядається ним і правильність дії, яка виявляється у відсутності помилок, чистоті роботи, у використанні випробуваних і бездоганних методів, які застосовуються лише професіоналами в даній сфері діяльності. Крім того, важливою ознакою ефективної діяльності польський дослідник вважає творчість, зазначаючи, що "творчо діяв той, хто своєю дією досяг чогось нового і цінного... Тому кожна успішна дія є творчою. Разом з тим творчими дії можуть бути в різній мірі. Навіть машинописна копія певного тексту має в собі частинку нового… ось, наприклад, сторінка написана рівно, літери вийшли виразними, і вона чітко передає читачеві дане повідомлення, необхідне для певної мети..." [2, 847]. До вищезазначених характеристик додається ним також досвідченість, що виявляється у тренованості діяча, в його більшій справності, вмінні знаходити успішний вихід з будь-яких обставин.

Польський філософ одним з перших поставив завдання створення науки, яка б досліджувала умови, методи і загальні принципи будь-якої людської діяльності та розробляла рекомендації, що сприятимуть підвищенню її ефективності. Виконуючи це завдання, Т. Котарбіньський проаналізував зміст основних понять праксеології: "успішність", "корисність", "точність", "ефективність", "економіч-

ність" і т. ін. Він розподіляє дії людини на успішні, безуспішні та протиуспішні, відповідно розглянувши критерії оцінювання дій. До окремої групи він відніс дії, що полегшують досягнення мети, але, окрім того, є надзвичайно важливими з погляду покращення якості діяльності. Вони визначаються співвідношенням міри успішності дії і ступеня наближення до мети. Йдеться про точність, чіткість, старанність, майстерність і т. ін., що не лише сприяють досягненню кінцевої мети, але й надають додаткової привабливості і цінності кінцевому продукту діяльності. Також детально аналізуються поняття вправності, економічності, надійності, раціональності, правильності, творчості й доцільності. Окремо Т. Котарбіньський вказує на помилки, що перешкоджають досягненню поставленої мети.

На думку автора статті, творчий доробок польського мислителя набуває нової актуальності саме в наш час, коли форми доцільної діяльності людини значно ускладнюються, а результати її впливу на довкілля набувають глобального виміру. "Трактат про хорошу роботу" й інші праксеологічні праці Т. Котарбіньського стануть основою для подальших розробок в сфері удосконалення методів практичної взаємодії між соціальними суб'єктами.

Література:

1. Комаха Л. Г. Тадеуш Котарбіньський як засновник праксеології. / Л. Г. Комаха // Мультиверсум. Філософський альманах : зб. наук. праць / гол. ред. В. В. Лях. – К. : Український центр духовної культури, 2001. – Вип.25. – С. 103–111.

2. Котарбиньский Т. Задачи праксеологии / Т. Котарбиньский // Котарбиньский Т. Избранные произведения. – М. : Издательство иностранной литературы, 1963. – С. 775–888.

3. Нарский И. Тадеуш Котарбиньский как философ и ученый / И. Нарский // Котарбиньский Т. Избранные произведения. – М. : Издательство иностранной литературы, 1963. – С. 5–26.

4. Храмов В. О. Наукова спадщина Т. Котарбіньського. (До 100-річчя з дня народження мислення) / В. О. Храмов // Філософська думка. Науково-теоретичний журнал Інституту філософії АН УРСР. – 1987. – № 1. – С. 78–85.

УДК 077(071.1)

Гіоргадзе Галина Василівна,
кандидат філософських наук,
старший викладач кафедри теорії і історії
мистецтва Київського державного інституту
декоративно-прикладного мистецтва і дизайну
ім. М. Бойчука

МЕТОДОЛОГІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ВИКЛАДАННЯ ТЕОРЕТИЧНИХ ДИСЦИПЛІН СТУДЕНТАМ МИСТЕЦЬКИХ ВИЩИХ НАВЧАЛЬНИХ ЗАКЛАДІВ

Стаття присвячена розгляду запропонованого автором нового методологічного прийому, актуального для викладання теоретичних дисциплін студентам художніх спеціальностей. Суть методу полягає в осмисленні та інтерпретації наукових понять через художні образи і встановленні чіткої образно-понятійної когерентності у свідомості студентів. Подібна інтерпретація забезпечує ширше і глибше освоєння теоретичних матеріалів студентами художніх спеціальностей.

Ключові слова: *художній образ, наукове поняття, образно-понятійна відповідність, теоретичні дисципліни, методологічний прийом, ілюстрація.*

The article covers the new methodological techniques, offered by the author, can be used for theoretical disciplines professing to art speciality students. This method consists of comprehending scientific conceptions through art images and establishing the accurate "image-conception" correspondence in student's consciousness. These techniques provide in-depth studying the theoretical courses by art speciality students.

Keywords: *Art image, scientific conception, "image-conception" correspondence, theoretical disciplines, methodological techniques, illustration.*

Дана стаття є теоретичним підсумком викладання культурологічної дисципліни студентам художніх спеціальностей у мистецькому ВУЗі, а саме – у Київському державному інституті декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука.

© Гіоргадзе Г. В., 2011

Значення культурології – дисципліни, яка вивчає феномен культури у різноманітних його проявах, – сьогодні навряд чи можна переоцінити, враховуючи історичну диференціацію культурних форм та інтегративні процеси сучасності. Необхідність орієнтації у соціокультурних процесах сьогодення, яка останнім часом посилюється через тенденції глобалізації, значною мірою актуалізує культурологічну тематику для студентів. Виконуючи загальноосвітню роль, дана дисципліна покликана сформувати комплексні структуровані знання про культуру як цілісну живу систему, а також про історичну зумовленість культурних епох та етнічні особливості національних культур. За умови використання набутих теоретичних знань з культурології у життєвій практиці рівень соціалізації і загальний культурний рівень студентів може бути підвищений. Не дарма культурологія отримала статус нормативної дисципліни і є обов'язковою для вивчення студентами як технічних, так і гуманітарних спеціальностей.

Місце культурології серед інших наук пояснює багатоаспектний характер дисципліни, завдяки якому можливе виконання означеної вище ролі у підготовці студентів. Інтегративність як визначальна риса даного предмету передбачає зв'язки з суміжними дисциплінами, а саме – з філософією, психологією, соціологією, релігієзнавством, світовою історією та історією України, етнографією та українознавством і, зрештою, мистецтвознавством. Отже, це комплексна гуманітарна дисципліна, орієнтована на дослідження людинотворчої сутності культури засобами інтегративного підходу.

Однак при підготовці студентів мистецьких вищих навчальних закладів культурологія відіграє особливу роль, оскільки має сформувати необхідне теоретичне тло для подальшої професійної художньої діяльності, забезпечити розуміння культурних форм і розмаїття культурних кодів і, в результаті, стати загальним підґрунтям для творчих ідей. Проте предмет також має і свою специфіку викладання, враховуючи домінування образного мислення у студентів художнього профілю.

Навчання на художніх спеціальностях має свої особливості, пов'язані зі своєрідним типом мислення студентів мистецьких закладів, тому і викладання теоретичних дисциплін, у даному випадку – культурології, на факультетах художнього профілю має певну специфіку. Загальні теоретичні курси базуються на використанні наукових понять і термінів, оскільки націлені на формування у студентів чіткого понятійно-категорійного апарату і здатності до логічного мислення та викладу думок. Однак більшість студентів вищих мистецьких навчальних закладів демонструє надзвичайно розвинуте, а інколи домінуюче, образне мислення. Це є безумовною перевагою для освоєння фаху, однак у той самий час це зумовлює своєрідність сприйняття і засвоєння теоретичних дисциплін. В ході викладання дисципліни "Культурологія" нами був розроблений новий методологічний підхід і впроваджені творчі завдання, які розвивають зв'язок понятійного і образного мислення.

Творчі завдання, суть яких полягає у художньому відображенні змісту культурологічного поняття, категорії чи явища, є альтернативним методологічним прийомом, орієнтованим на розвиток понятійного мислення засобами образного, а саме – художнього мислення. Практика виконання даних завдань показала вищу результативність освоєння студентами змісту наукових понять, порівняно із виключно теоретичним опрацюванням: художні завдання сприяють кращому засвоєнню наукових понять і категорій курсу студентами мистецьких спеціальностей.

Смисл кожного творчого завдання полягає у відтворенні змісту заданого поняття через образ – засобами художньої мови. Індивідуальний пошук студентом відповідного образу, який розкриватиме зміст поняття (попередньо теоретично осмисленого і опрацьованого), сприяє більш глибокому розумінню змісту і закріпленню поняття у пам'яті завдяки індивідуальним образним асоціаціям. З іншого боку, задача створення художнього образу для відповідного наукового поняття підтримує розвиток творчих здібностей студентів.

Результатом виконання творчих завдань є наведені нижче художні ілюстрації студентів спеціальностей "Дизайн" і "Декоративно-прикладне мистецтво" Київського державного інституту декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука, які також можуть слугувати наочним матеріалом для опрацювання основних понять курсу.

Завдання № 1. Створити художній образ поняття "культура" (Див. Іл. 1). Ілюстрація виконана у формі літери "К" – заголовної літери слова "культура" – і художньо відображає існування різноманітних культурних форм, сукупність яких і утворює, власне кажучи, "тіло" культури.

Елементи, з яких утворена літера, зображені не відокремленими і розрізненими, а взаємопов'язаними через переплетення і витікання одного через одне, що вдало відтворює співіснування культурних форм, таких як, наприклад, субкультура і контркультура, елітарна і масова культура та інше.



Іл. 1. К. Ржевська, 2 курс, спеціальність "Дизайн"

Завдання № 2. Створити художній образ поняття "етноцентризм" (Див. Іл. 2).



Іл. 2. К. Ржевська, 2 курс, спеціальність "Дизайн"

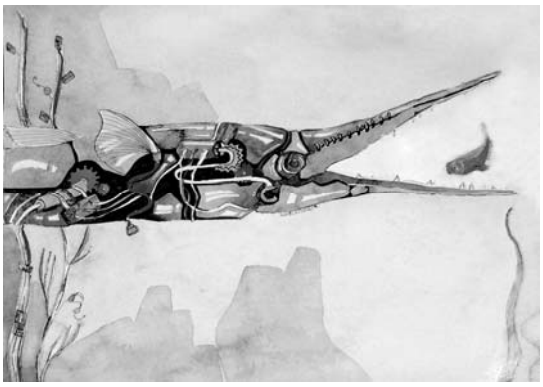
Ілюстрація у гумористичній манері зображує характерне для етноцентризму оцінювання норм, цінностей, традицій і в тому числі символів інших культур крізь призму власної культури: ре-інтерпретація американського символу свободи передана у зображеннях українських національних символів пшениці, вінка зі стрічками, орнаменту.

Інший варіант ілюстрації поняття "етноцентризм" (Див. Іл. 3). У даному випадку "призмою" етноцентричного світобачення виступає м’ясорубка, яка переробляє (ре-інтерпретує) чужорідну символіку на український лад.



Іл. 3. Студентська робота, 2 курс, спеціальність "Дизайн"

Завдання № 3. Відобразити взаємозв'язок понять "культура" і "цивілізація" (Див. Іл. 4). Художня інтерпретація відомої тези О. Шпенглера про цивілізацію як смерть культури: цивілізація у вигляді техногенної риби поглинає дух культури у вигляді "золотої рибки".



Іл. 4. І. Свиридовська, 2 курс, спеціальність "Дизайн"

Завдання № 4. Художньо відобразити зв'язок епох західноєвропейської культури (Див. Іл. 5). Ілюстрація відображає три епохи в образі трьох облич, що дозволяє через єдиний образ – обличчя – порівняти і протиставити епохи. Кожне обличчя виконане в художній манері, відповідній до певної культурно-історичної епохи: античний бюст, портрет жінки часів Середньовіччя, модернова трансформація рис людського обличчя XX століття.



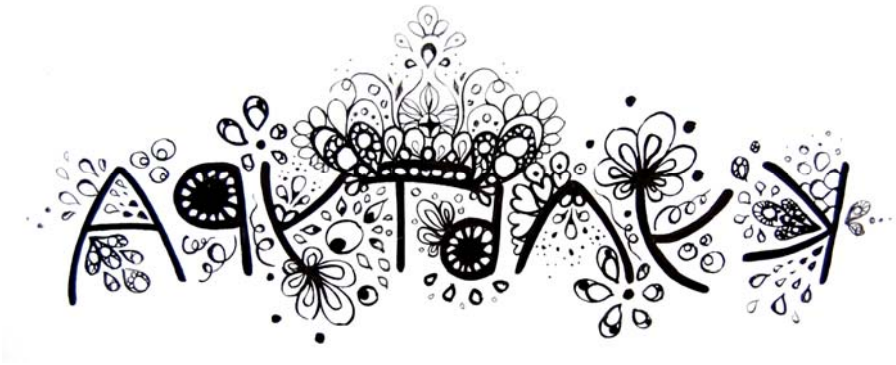
Іл. 5. С. Боримська, 1 курс, спеціальність "Дизайн"

Завдання № 5. Створити художній образ поняття "культурний релятивізм" (Див. Іл. 6). Поняття культурного релятивізму відтворене в образі співіснування птахів різного виду – за формами і забарвленням – у єдиному просторі – на гілках одного дерева. Співіснування пташиного розмаїття символізує рівноцінність культурних форм і видів, норм і цінностей, які визнаються як рівноправні та рівнозначні.



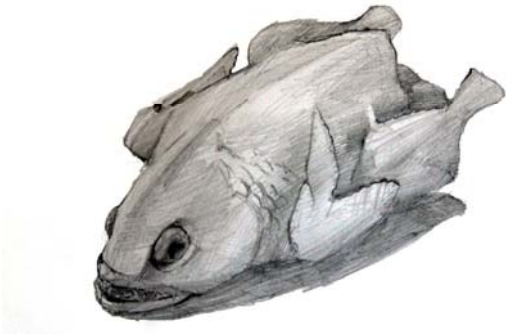
Іл. 6. Т. Ушакова, 1 курс, спеціальність "Декоративно-прикладне мистецтво"

Інший варіант художнього відображення поняття "культурний релятивізм" (Див. Іл. 7). Дзеркальне відображення слова "культура" є образом рівнозначної протилежності, що символічно вказує на культурний релятивізм як визнання рівноцінності культур і відносності їхніх норм, цінностей, символів і т.д.



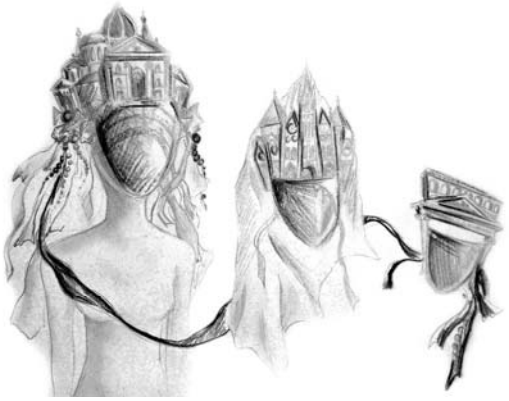
Іл. 7. Студентська робота, 2 курс, спеціальність "Дизайн"

Ще один варіант ілюстрації поняття "культурний релятивізм" (Див. Іл. 8). Зображення неіснуючої тварини, яка виникла в результаті поєднання риб'ячої голови і курячого тулуба, вказує на негативний аспект культурного релятивізму – змішування культур, яке може виникати при відсутності національної самосвідомості і визнанні рівноцінності культур.



Іл. 8. Д. Власенко, 1 курс, спеціальність "Дизайн"

Завдання № 6. Показати зв'язок понять "культура" і "епоха" (Див. Іл. 9). Ілюстрація відображає культуру як мінливу, однак єдиносущу плинність, яка змінює маски епох. В образі дівчини, вбраної у пишну квітучу маску, зображена культура епохи Відродження, яка змінила маски Античності і Середньовіччя.



Іл. 9. О. Цигвінцева, 1 курс, спеціальність "Декоративно-прикладне мистецтво"

Завдання № 7. Відобразити історичний континуум культури (Див. Іл. 10). Ілюстрація виконана у вигляді годинника, поділеного на окремі часові проміжки-епохи. Зв'язок епох символічно відображений як зв'язок годин у плині часу, однак кожна епоха має свій період і своє "забарвлення" в історії.



Іл. 10. О. Була, 2 курс, спеціальність "Дизайн"

З наведених ілюстрацій очевидним постає індивідуальне образно-асоціативне мислення кожного студента, яке задіюється при виконанні творчих завдань. Саме індивідуальний пошук образів, які мають розкрити зміст заданих понять, зумовлює більшу ефективність засвоєння і запам'ятовування понять. Окрім того, у студентів мистецьких вищих навчальних закладів осмислення наукових понять і категорій через образи та їхнє художнє опрацювання викликає більше зацікавлення і відповідно дає кращі результати.

Однак при використанні даного методологічного прийому слід враховувати два важливі нюанси. По-перше, виконанню подібних творчих завдань має передувати якісне теоретичне опрацювання тих понять, на які розраховані творчі завдання. В іншому разі довільне індивідуальне тлумачення заданого поняття, яке зазвичай суттєво різниться від загальноприйнятого у науковому дискурсі, помилково фіксується у свідомості студента як правильне.

Проте саме ілюстративний характер відпрацювання наукових понять дозволяє виявити хибне тлумачення і провести теоретичну корекцію розуміння відповідних аспектів поняття. Це і є другим важливим нюансом при застосуванні даного методу. Оскільки образ завжди багатоаспектний і полісемантичний, порівняно з науковим поняттям, то встановлена образно-понятійна відповідність може бути не завжди чіткою, влучною і у більшості випадків є неоднозначною. Це виявляється у тому, що тлумачення художньої ілюстрації автором-студентом, викладачем і стороннім глядачем може бути розбіжним, оскільки кожен інтерпретатор зосереджується на іншому аспекті задіяного образу.

Тому для ефективного використання даного методологічного прийому по створенню образно-понятійної відповідності необхідна заключна робота після виконання творчих завдань, суть якої полягає в аналізі студентських робіт. Подібний аналіз передбачає детальний розгляд того, який смисл вкладається автором-студентом у той чи інший образ, який аспект наукового поняття, на його думку, відображається в обраному образі і наскільки коректна відповідність із загальноприйнятим науковим розумінням даного поняття формується в результаті. Такий аналіз дозволить студентам відкоригувати індивідуальні відхилення у тлумаченні понять.

При цьому слід враховувати і те, що заключний аналітичний етап роботи має колективний характер, тобто відкритому обговоренню і аналізу підлягають різні художні роботи, які ілюструють одне наукове поняття. Внаслідок цього, у кожного з відповідної групи студентів формується цілий ряд когерентних образів по відношенню до заданого наукового поняття чи категорії, які підлягають художній ілюстрації. Це дозволяє виявити множину різноманітних аспектів і проявів поняття, що у підсумку дає глибоке і багатостороннє осмислення і опрацювання студентами наукових понять.

Варто також зазначити, що робота з наочними образами як корелюючими вказівниками при опрацюванні наукових понять значно полегшує для студентів сприйняття теоретичного матеріалу, особливо у випадку використання даного методологічного прийому на першому-другому курсах навчання.

Отже, як підсумок зазначимо, що запропонований методологічний прийом передбачає встановлення відповідності художніх образів науковим поняттям як засіб осмислення і опрацювання теоретичного матеріалу студентами художніх спеціальностей мистецьких закладів. Даний метод базується на попередньому теоретичному опрацюванні певного поняття, включає індивідуальний пошук студентом відповідного когерентного образу, індивідуальний аналіз творчої роботи з метою виявлення точності запропонованої студентом образно-понятійної кореляції, який проводиться викладачем, і зрештою заключний етап колективної роботи групи студентів і викладача, коли сумарний результат аналізу (у вигляді множини когерентних образів до заданого поняття) стає доступним для кожного студента.

Література:

1. Кассирер Э. Сила метафоры / Эрнст Кассирер // Теория метафоры. Сборник. – М. : Прогресс, 1990. – С. 33–44.
2. Микешина Л. А. Философия познания: Полемические главы / Людмила Александровна Микешина. – М. : Прогресс-Традиция, 2002. – 624 с.
3. Раушенбах Б. В. На пути к целостному рационально-образному мировоззрению / Борис Викторович Раушенбах // О человеческом в человеке. – М. : Политиздат, 1991. – С. 25–34.
4. Розин В. М. Проблема целостного изучения человека / Вадим Маркович Розин // О человеческом в человеке. – М. : Политиздат, 1991. – С. 89–102.
5. Фрейденберг О. М. Образ и понятие / Ольга Михайловна Фрейденберг // Миф и литература древности. – М. : Восточная литература, 1978. – С. 180–205.

УДК 111.85.7.01.78.01

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

СИМВОЛИ СУЧАСНОСТІ В КОНТЕКСТІ ФІЛОСОФСЬКО-ЕСТЕТИЧНОЇ ДУМКИ

У статті представлені міркування про символи сучасної культури, які під впливом глобалізаційних процесів перетворюються на симулякри і втрачають свою сутність. В суспільстві споживання, де править реклама, речі замінюються знаками, які у свою чергу стають симулякрами. Ці процеси найбільш чутливо відбиває мистецтво, тому автор аналізує деякі сучасні процеси перетворення в музиці.

Ключові слова: *семіотика, музичний знак, музичний символ, симулякр, бренд-естетика.*

Cogitations about symbol of the modern culture, which under influence global processes change in simulacrum and lose its essence, are presented in article. In society of the consumption, where rules the advertisement, belongings are changed sign, which in turn become the simulacrum. These processes the most keen reflects the art so author analyses some modern processes of the transformation in music.

Keywords: *semiotics, music sign, music symbol, simulacrum, brand-aesthetics.*

Починаючи з античних мислителів і до сьогодення, проблема символу хвилює розум і почуття філософів. В сучасній філософії символу, під впливом глобальної естетизації, формуються нові погляди, концепції. Стрімкий розвиток глобалізаційних, цивілізаційно-технологічних складових сучасної культури, культивування матеріальних, тілесно-біологічних цінностей і нівелювання всього, що пов'язане з духовно-змістовними складовими людського життя, призвело до кризи як культури, так і особистості. Втрата людиною сенсу життя, невміння і небажання мислити, розуміти, мати свою гідність і обов'язок – все це наслідки глобальної кризи духовності, яка, окрім багатьох чинників, пов'язана і з втратою глибокого символізму культури, із сучасним спустошенням її сенсів, перетворенням їх на симулякри. Спробуємо визначити філософсько-естетичне значення символів та їх перетворення в сучасних соціально-історичних умовах.

Насамперед, визначимо, що ми називаємо символом, а потім проаналізуємо деякі концепції теоретиків постмодерну стосовно сучасного символізму.

Поняття "символ" походить від грецького "symbolon", що значить "знак", "прикмета", "ознака", "пароль", "сигнал", "договір в області торговельних відносин між державами". Етимологія цих грецьких слів указує на збіг двох планів дійсності, а саме на те, що символ має значення не сам по собі, але як арена зустрічі відомих конструкцій свідомості з тим або іншим можливим предметом цієї свідомості. Цим словом дуже часто визначають щось, що є означенням чогось іншого. Символ – це щось, що знаходиться поза нами, символізуючи щось усередині нас. Ще в поглядах досократиків, Платона і Плотіна формуються перші уявлення про символ, Псевдо-Діонісій і Августин, німецькі класики та романтики формували філософію символу. Але саме в некласичній філософії складаються специфічні теорії символу. Е. Кассирер, К. Юнг, Ж. П. Сартр, Е. Фромм, К. Леві-Стросс, представни-

© Капічіна О. О., 2011

ки неопозитивізму, структуралізму, герменевтики та інших напрямків розробляли специфічні теорії символу. Цікавими концепціями виокремлюються російська та українська школи. У зв'язку з цим доречно було б навести погляди видатного російського філософа XX ст., який багато уваги приділяв саме проблемі символу, – О. Лосєва. "Будь-який символ, по-перше, є живим відбиттям дійсності, по-друге, він піддається тій або іншій розумовій обробці, і, по-третє, він стає найгострішим знаряддям перероблення самої дійсності" [1, 14]. Системно розробляючи логіку, структуру та діалектику символу, Лосєв вказує, що символ є принципом нескінченного становлення, конструювання, він "є та узагальнена значеннєва міць предмета, що, розкладаючись у нескінченний ряд, осмислює собою й всю нескінченність приватних предметів, змістом яких вона є" [1, 46]. Загальну структурно-семантичну характеристику, або логіку символу, філософ розкриває за допомогою дев'яти головних принципів: 1) Символ речі – це відбиття речі у свідомості людини, тобто символ несе у собі специфічний зміст, "для нас будь-який символ є обов'язково символ чого-небудь, тобто якогось буття, якоїсь реальності, якоїсь дійсності" [1, 21]. 2) Символ речі – це її зображення, тобто узагальнений образ речі. "Символ речі – це 3) її закон і в результаті цього закону певна 4) її впорядкованість, її ідейно-образне оформлення" [1, 25]. Іншими словами можна сказати, що символ є оформленням ідейно-образної структури речі. "Символ речі – це 5) внутрішньо-зовнішня виразна 6) структура речі, а також її 7) знак, 8) який за своїм безпосереднім змістом не має ніякого зв'язку з означуваним змістом" [1, 28]. І насамкінець: "9) Символ речі – це тотожність, взаємопроникненість означуваної речі й означаючої її ідейної образності, але ця символічна тотожність є єдинороздільною цілісністю, визначеною тим чи іншим єдиним принципом, що породжує й перетворює його в конечний або безкінечний ряд різних закономірно отримуваних одиничностей, які й зливаються в загальну тотожність їхнього принципу" [1, 47].

За Лосєвим, символ є різновидом знаку, але й знак, в деякому сенсі теж є символом: "Символ є розгорнутим знаком, але знак теж є нерозгорнутим символом, його зародком" [1, 105]. Будь-який символ, як і будь-який знак, є моделлю певної предметності, вказує мислитель, але символ вимагає для себе не просто моделі, а такої моделі, що породжує, тобто моделі художнього твору. "Модель художнього твору повинна бути такою, щоб вона немов розливалася по всьому художньому твору, обіймала й обвивала його у вигляді якогось ідейно-художнього, тобто значеннєвого, потоку" [1, 107].

Знак і символ однаково можливі тільки за умови їхнього моделюючого функціонування. Але моделююча структура символу набагато значніше, помітніше, глибше й набагато більше зливається з почуттєвими й матеріальними прийомами і матеріалами художника. "Символ не просто позначає нескінченну кількість індивідуальностей, але він є також і законом їхнього виникнення" [1, 108]. Тому хоча будь-який знак обов'язково є моделлю, що породжує, проте в символі ця модель, що породжує, зазначає Лосєв, дається максимально інтенсивно, вона особливо глибоко зацікавлює нас у відношенні предметності, що символізується, вона має особливо загальний характер, вона використовує свою образність у підкреслено значному змісті, вона часто навіть її просто пропагує й найгострішим образом за неї агітує [1, 107]. Отже, можна сказати, що символ є розгорнутим знаком, тобто знаком плюс, тим трансцендентним сенсом, що є стрижнем духовності взагалі. За символом завжди стоїть трансцендентне, що має нескінченний ряд змістів, духовно-ціннісний сенс, який, на жаль, в сучасному мистецтві, під впливом цивілізаційно-глобалізаційних процесів перетворюється на симулякр сенсу, на "пустий знак", "слід".

Інший видатний французький філософ Р. Барт теж багато уваги приділяв проблемам знака і символу, але в контексті структуральної лінгвістики та постструктуралістичної методології. Барт вважав, що "будь-який знак містить у собі або припускає наявність трьох типів відносин. Насамперед – внутрішнє відношення, що з'єднує означник з означуваним, і далі – два зовнішніх відношення. Перше віртуальне; воно відносить знак до деякої певної безлічі інших знаків, звідки він витягується для включення в мову; друге відношення актуальне, воно приєднує знак до інших знаків висловлення, що передує йому або випливає за ним у мовному ланцюзі" [2, 245]. Перший тип відносин Барт називає символічним і підкреслює, що "хоча воно (відношення) зустрічається не тільки в символах, але й взагалі в знаках (які, простіше кажучи, являють собою чисто умовні символи)" [2, 245]. Тобто, знак виявляється умовним символом, що несе узагальнені характеристики символізації. Другий тип відносин, за Бартом, є системним, його він називає парадигматичним. Цей тип відносин припускає для кожного знака існування певної впорядкованої безлічі форм ("пам'яті"), від яких він відрізняється завдяки деякому мінімальному розходженню, необхідному й достатньому для реалізації зміни змісту [2, 246]. Як зазначає мислитель, у третьому типі відносин знак співвідноситься вже не зі своїми "братами" (віртуальними знаками), а зі своїми "сусідами" (актуальними знаками) [2, 246]. Тобто, таке співвідношення створює короткочасний, але значущий зв'язок, аналогічний зв'язку слів у реченні, цей план відносин реалізується в синтагмі, тому і називається синтагматичним.

Однак, продовжує Р. Барт, при розгляданні знакового феномену, ми неминуче загострюємо свою увагу на одному з трьох відношень, "ми "бачимо" знак то в символічному, то в системному, то в синтагматичному ракурсі; іноді це відбувається просто в силу незнання сусідніх відношень" [2, 246]. Символізм, наприклад, довгий час залишався сліпим до формальних знакових відносин. Таким чином, у результаті виникає перевага одного бачення над цілісністю знакового феномена, тому можна говорити про різні семіологічні усвідомлення. Отже, вибір одного домінуючого відношення припускає щораз певну ідеологію, вважає Барт. І ця ідеологія перетворює символи в дещо, що дозволяє маніпулювати та підкоряти масову свідомість та суспільство взагалі.

Символічна свідомість, зазначає Барт, бачить знак у його глибинному, можна сказати, геологічному вимірі, оскільки в його очах саме ярусне залягання означуваного й означника створює символ. У символі форма завжди схожа на зміст, якщо вона була породжена ним. "Для символічної свідомості символ, по суті, являє собою не стільки кодифіковану форму комунікації, скільки афективний інструмент прилучення" [2, 247]. Слово "символ", підкреслює філософ, в сучасній культурі злегка застаріло; його охоче замінюють термінами "знак" або "значення". Це термінологічне зрушення свідчить про деяке розмивання символічної свідомості, зокрема в тому, що стосується аналогічного відношення між означуваним й означником. По своїй суті символічна свідомість є відмовою від форми: "у знаку її цікавить означуване; означник для неї завжди другорядне" [2, 248]. Парадигматична свідомість, навпаки, є свідомістю формальною: "вона бачить означник немов в профіль, бачить його зв'язок з іншими віртуальними означниками, на які він схожий й від яких у той же час відрізняється; вона зовсім або майже зовсім не бачить знак у його глибинному вимірі, зате бачить його в перспективі" [2, 250]. Тому динаміка такого бачення є динамікою запиту: знак запитується з деякої закритої, упорядкованої безлічі, і цей запит є вищим актом означування. Синтагматична свідомість, за Бартом, вже не бачить знак у його перспективі, зате вона вбачає його розвиток – його попередні й наступні зв'язки. Це уява, що викликає образ ланцюжка або мережі; динаміка цього образу припускає монтаж рухливих взаємозамінних частин, комбінація яких власне й робить зміст або взагалі який-небудь новий об'єкт [2, 250].

Таким чином, Барт аналізує три типи знакової уяви, на його думку, саме синтагматична свідомість живить собою всі ті сучасні твори (або арт-проекти), що створені шляхом монтажу-колажу дискретних і рухливих елементів, які і є, власне, видовищем. Такою є поезія, епічний театр, додекафонічна музика й будь-які структурні композиції – від Мондріана до Бютора. Саме таке бачення знакових відношень породжує симулякр символа в сучасній художній культурі, та суспільстві взагалі. Розглянемо детальніше проблему симулякрів.

Теорії "симулякрів" були розроблені головним чином Ж. Дельозом і Ж. Бодрійяром у рамках філософії постструктуралізма. Своїм народженням симулякри зобов'язані сучасному суспільству з його нескінченною рекламою, розважальною музикою, лавинами теленовин і агресією нових технологій. Ми не усвідомлено довіряємо плакату на пришляховому щиті, музичному шлягеру, ролику на екрані або зображенню на дисплеї вже набагато більше, ніж реальності, а виходить – давно живемо в симулятивному світі.

Симулякр – це копія, що замінює собою оригінал. Ідея симулякра йде від ідеї "середовища, що породжує", яка була розроблена ще Платоном. Він вважав, що середовище містить у собі "подоби", "симулякри" – тобто прототипи всіх земних об'єктів, які, проектуючись на матерію, приводять до оформлення всього, що наповнює земний простір. Симулякр – це не просто копія копії, тому що він ставить під питання саме поняття моделі й копії. Останні різняться за самою своєю природою, тому що симулякр, на відміну від копії, що живе подобою, створює лише зовнішній ефект подібності, а насправді виявляє свою справжню сутність у розбіжності, становленні, вічній зміні й розходженні.

В своїй теорії симулякра ("Система речей", "Символічний обмін та смерть") Бодріяр розглядає чотири історичних етапи перетворення знака в симулякр, що змінили один одного від Відродження до сучасності: знак, що позначає реальність (підробка); знак, що спотворює, маскує реальність (виробництво); знак, що маскує відсутність реальності (симуляція); знак-фікція, що не зв'язана ніяк з позначуваною реальністю. Сучасність для Бодріяра – це ера тотальної симуляції, і він усюди виявляє симулятивний характер всіх сучасних соціальних і культурних феноменів: влада лише симулює владу; що ж стосується інформації, то вона не робить ніякого змісту, а лише "грає" його, оскільки підмінює комунікацію симуляцією спілкування, що й породжує специфіку світовідчуття сучасного масмедійного стану суспільства й суспільної свідомості. "Сучасна епоха – це особливий код, і емблемою його служить мода" [3, 174]. У результаті, на думку Бодріяра, люди мають справу не з реальністю, а з гіперреальністю, що сприймається набагато реальніше, ніж сама реальність. Мислитель аналізує сучасне суспільство споживання, різного рода симуляції, коди, конотації, моделі відношення та світосприйняття сучасної людини.

Споживання, за Бодріяром, є явищем саме сучасним, "споживання – це не матеріальна практика, воно не визначається ані їжею, ані одягом, ані машиною, ані мовним або візуальним змістом образів або повідомлень (мається на увазі насамперед реклама), але лише тим, як все це організується в знакову субстанцію" [4, 212]. Споживання – це діяльність систематичного маніпулювання знаками. Тобто, ми "споживаємо" не машину, годинники або пральний порошок, а – і у цьому наша відмінність від предків – знаки речей. Тому що, для того, щоб стати об'єктом споживання, річ повинна стати знаком. З такого перетворення речі, що одержує систематичний статус знака, випливає й одночасна зміна людських відносин, які виявляються відносинами споживання, тобто мають тенденцію "споживатися" у речах і через речі; останні стають їхнім обов'язковим опосередкуванням, а дуже скоро і їхнім знаком, що замінює їх алібі, вказує Бодріяр [4, 214]. Тому споживання перетворюється на активний модус універсального відношення – не тільки до речей, але й до колективу й до усього світу. "Як ми бачимо, споживаються не самі речі, а саме відносини – позначувані і відсутні, включені й виключені одночасно; споживається ідея відносин через серію речей, що її проявляє. Відношення більше не переживається – воно абстрагується й відміняється, споживаючись у речі-знаку" [4, 214]. В цілому, за Бодріяром, всі речі споживання можна систематизувати у вигляді такого ідеалістичного словника знаків.

Отже, підхід Бодріяра полягає в тому, що він спробував пояснити симулякри як результат процесу симуляції, що пояснюється їм як "породження гіперреального" за допомогою моделей реального, що не мають власних джерел і реальності. Під дією симуляції відбувається заміна реального знаками реального, у результаті симулякр виявляється принципово неспіввідносним з реальністю прямо, якщо співвідноситься взагалі з чимось, крім інших симулякрів. Власне в цьому й полягає його фундаментальна властивість. Визнаючи симуляцію безглуздою, Бодріяр у той же час стверджує, що в цій нісенітниці є й "зачарована" форма: "спокуса", або "спокушання".

Таким чином, характеризуючи сучасну культуру або "стан постмодерну", Бодріяр підкреслює, що "це постапокаліптичний стан, коли "приходить кінець" історичним інститутам, звичним людству по стадії "політичної економії", – виробництву, політичному представництву, революційному руху, діалектиці...; вони не руйнуються насильно, але непомітно замінюються подобами, що позначають їх "у натуральну величину" й "у реальному часі". Порядок симулякрів здобуває повну перемогу над реальним світом, оскільки він зумів нав'язати цьому світові свій час симулякрів, свої моделі темпоральності" [3, 24].

Цікаві процеси виникають і в музичній культурі постмодерну. Такі явища, як музичний шлягер, бренд-естетика, поп-, техно- та клубна музика і є прикладами перетворення музичних символів на симулякри та порожні знаки. Т. Чередниченко аналізує сучасні процеси перетворення в музиці і формулює проблему бренд-естетики та її складових. Вона відрізняє "бренд-наклейку", "бренд-свалку" та "бренд-дірку", які знищують сенс в музиці й перетворюють його на товарні марки. "Свалка як тип комерційно-художньої конструкції зобов'язана своїм виникненням шоу-індустрії. Професійне розважальне мистецтво завжди тією чи іншою мірою додержувалося макаронічних критеріїв... Індустріалізація розважального виробництва в XX столітті випнула принцип етноісторичної і образно-стильової "свалки" на перший план (серійний продукт повинен бути економічним, отже – "лише" виявляти власну функцію). Звідси на шоу-підмостках чоловіко-жінки і унісексуальні команди, білолиці чорношкірі, старі, але вічно юні чи то гьорлз, чи то матрони…" [5, 43-44].

Тобто, у "свалці" перемішуються стилі, епохи, рекламні бренди та багато іншого, що перетворює музику на порожні знаки, які не навантажують свідомість слухача. Вже не потрібно замислюватись над музикою, над сенсом життя, над особистими вадами – слухай і розважайся, але за розваги треба платити. І людина платить … не лише в матеріальному сенсі, а й у морально-естетичному. "Стратегія успіху, однак, поглинає художню мораль. Адже естетика бренда-свалки, націлена на популярність, на гасло: кожному – своє, але не окремо, а відразу, "в одному флаконі". І тому не в цілому, а обривками. Тобто – з насильством над художніми змістами" [5, 46]. З відомої флейтової сюїти Й. С. Баха видається в ефір тільки остання частина – "Жарт", з "Садко" Римського-Корсакова – тільки "Політ джмеля", з Равеля – тільки "Болеро", і частіше не цілком, а приблизно 4 хвилини до заключної кульмінації. Ясно, що "шматочки" Баха або Римського-Корсакова – є тільки засіб для агресивного просування комерційного проекту до успіху. Сама музична історія перетворюється в успішний ринковий імідж. Але в такому перетвореннні історія мистецтва втрачає власну субстанцію: значеннєвий взаємозв'язок у часі культури, структуру художнього цілого, символізм. Час, зміст, трансцендентні символи вилучаються, а залишається безглуздий, але приємний калейдоскоп різнорідних симулякрів.

На думку Т. Чередниченко, спустошення історії, позбавленої часового виміру, перетворює музичну естетику на бренд-дірку. Сутність технології бренд-дірки в тому, що береться історично ав-

торитетний текст або легендарний історичний персонаж і, минаючи століття, прямо з'єднується із сучасним товаром і його потенційним споживачем. Товару лестить поважна історична асоціація, споживач спокушається культурною авторитетністю товару, продавці задоволені. А на місці культурно-історичної тканини утвориться зіяння – діра [5, 47]. Отже, техніка наділення сучасних товарів або сучасної розважальної музики престижем, вихопленим з "дірявої" історії є втіленням симулякрів у життя, це створення порожніх знаків. Використання класичних інтонацій в сучасній поп-, техномузиці надає останній вагомість і можливість займати своє місце на ринку. Специфічною рисою розважальної музики як культурного явища є насамперед її необтяжливість, легкість сприйняття, це музика, яка не спонукає до роздумів про сенсожиттєві проблеми, вона має практично завжди "фоновий" характер існування, відпочинок і розвага – це взагалі принципові її цінності.

Отже, сучасна культура під впливом цивілізаційно-глобалізаційних процесів позбавила себе трансцендентного символу; стандарти споживчого відношення до світу перетворили символ на симулякр та порожній знак, як в буденному житті, так і в художніх практиках. Сучасні арт-практики або шоу-індустрія маніпулюють саме знаками, симулякрами, за якими практично нічого вже не стоїть. Тільки повернення символу, а значить і трансцендентного сенсу, сучасній культурі може відвернути повне її спорожнення та гибель. Наповнення сенсом можливе лише за умови розуміння людиною особисто цих трансцендентних сенсів, самовдосконалення та вміння і бажання мислити, розуміти й бути (в гайдеггерівському сенсі).

Література:

1. Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство / Лосев А. Ф. ; 2-е изд., испр. – М. : Искусство, 1995. – 320 с.

2. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика ; пер. с фр. / Ролан Барт ; сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. – М. : Прогресс, 1989. – 616 с.

3. Бодрияр Ж. Символический обмен и смерть / Жан Бодрияр ; [пер. с фр. Зенкина С. Н.]. – М. : Добросвет, 2000. – 387 с.

4. Бодрияр Ж. Система вещей / Жан Бодрияр ; [пер. с фр. Зенкина С. Н.].– М. : Рудомино, 2001. – 220 с.

5. Чередниченко Т. Музыкальный запас. 70-е. Проблемы. Портреты. Случаи / Т. Чередниченко. – М. : Новое литературное обозрение, 2002. – 592 с.

УДК 316.613

Червона Леся Миколаївна,
кандидат філософських наук,
старший науковий співробітник
Інституту вищої освіти Національної Академії
педагогічних наук України

ПРАКТИКИ ФОРМУВАННЯ ГРОМАДЯНСЬКОЇ ПОЗИЦІЇ СТУДЕНТІВ

У статті досліджуються сучасні практики формування громадянської позиції молоді на рівні державної освітньої політики в Україні, розглядаються конкретні загальнодержавні документи. Особлива увага приділена змісту громадянського виховання у порівнянні вітчизняного та зарубіжного досвіду.

Ключові слова: *громадянська позиція, громадянська освіта.*

This article investigates the current practice of youth engagement at the level of state education policy in Ukraine, addresses specific national documents. Special attention is paid to the contents of civic education in comparison of domestic and foreign experience.

Keywords: *citizenship, civic education.*

Актуальність формування у студентів громадянської позиції обумовлюється особливою гостротою соціальних проблем, багатоетнічним і поліконфесійним складом населення України на тлі нестійких традицій демократії і плюралізму. У цьому сенсі проблема сформованої громадянської позиції особистості або її відсутності може виступати одним з основних критеріїв сформованості громадянського суспільства.

© Червона Л. М., 2011

Процеси, які відбуваються в українському суспільстві в останні десятиліття, загострили проблеми ментального характеру, де змінам піддаються ціннісні орієнтації, мотивація діяльності і відношення особистості до оточуючого світу, свого призначення і долі України. Сучасне українське суспільство знаходиться в ситуації перехідного процесу, який включає різни типи суспільної свідомості. В силу цього перед соціальними інститутами суспільства і, особливо, системою освіти постають складні задачі виховання у молоді високої моральності, громадянськості, патріотизму, відчуття відповідальності за долю України. Виходячи з цього зрозуміло, що в умовах реформування українського суспільства і підвищення вимог до громадянського розвитку особистості, зростає практична необхідність формування в процесі навчально-вихованої роботи у ВНЗ, такої особистості, яку б вирізняла розвинена громадянська позиція.

Проблема формування громадянської позиції є предметом дослідження різних наук: філософії, педагогіки, соціології, філософії освіти, соціальної філософії, політології та інших. Найбільш повно і детально, з точки зору педагогіки, проблемами формування громадянської позиції займалися такі вчені, як: О. Сухомлинська, В. Рябов, І. Тараненко, Т. Пантюк, В. Поплужний, М. Рагозіна, А. Сбруєв, Н. Скотна, В. Струманський, В. Сухомлинський та ін. Дослідженням з проблеми ролі цінностей в процесі громадянської освіти присвячені роботи таких авторів, як І. Бех, М. Боришевський, Б. Чижевський, І. Тараненко Р. Скульський. Філософський аспект формування громадянських якостей особистості представлено в роботах Л. Архангельського, Г. Гурова, І. Кона, Г. Філонова; освітлення сутності, змісту, форм і методів громадянського виховання бачимо в працях П. Ігнатенко, Н. Косарєва, Ф. Кузнєцова, В. Поплужного, В. Сухомлинського, Р. Хмелюк та інших.

Від політики держави в сфері вищої освіти багато в чому залежить життєздатність нового покоління громадян України. У зв'язку з ідеологічною переорієнтацією суспільства змінився і підхід до формування громадянських якостей особистості. Освіта не повинна зводитися виключно до передачі знань, вона повинна змінювати відношення людини до оточуючого її соціального, культурного і т. ін. середовища, готувати людину до існування в мінливих умовах життя, впливати на формування гнучкого мислення.

Відомим є той факт, що провідну роль у процесі формування громадянської позиції відіграють освіта й виховання, а можливості освітнього простору ВНЗ у формуванні громадянської позиції є оптимальним виховним середовищем формування активної громадянської позиції студента.

Вищі навчальні заклади завжди були, так би мовити, соціокультурними стовпами історичного процесу, в них виховують майбутнього спеціаліста, який, незалежно від профілю, здатен розглядати свою діяльність з загальнолюдської точки зору, з позицій глобальних світових соціокультурних і технологічних процесів. Процес розвитку такого феномену, як громадянська позиція студента, повноцінно може осмислюватися тільки в більш широкому культурному контексті, який інтегрує філософію, історію, суспільно-політичні науки. Усе більш розповсюдженим стає підхід, при якому громадянське виховання, в тому числі і формування громадянської позиції студентів, розуміється як широка освітня концепція, що направлена не тільки на формування у майбутніх громадян уявлень про сучасні соціальні проблеми і шляхи їх вирішення, але і на виховання певних особистісних якостей, вмінь і позицій, необхідних громадянину демократичного суспільства.

За останні роки в державній політиці України в сфері освіти відбулися суттєві зміни відносно оцінки місця і ролі громадянської освіти і виховання, які відіграють важливе значення при формуванні громадянської позиції молоді. Громадянська позиція визначена "Концепцією громадянського виховання особистості в у мовах розвитку української державності" як "система ціннісних і соціальних орієнтацій та настановлень, які характеризують людину як громадянина країни та суспільства" [3].

Закономірним є той факт, що шляхи вирішення проблем виховання свідомого громадянина України та нові практичні задачі, зокрема громадянського виховання, потрібно спочатку розробляти на державному рівні. Такі розроблені на державному рівні документи і є тими щаблями або практиками формування громадянської позиції, що необхідні українському суспільству. За останні роки в законодавстві держави відбулось оновлення багатьох правових норм освіти, що відобразилось в низці державних документів, таких як Конституція України; Конвенція ООН про права дитини; Національна доктрина розвитку освіти в Україні; Закони України "Про освіту", "Про загальну середню освіту", "Про позашкільну освіту"; Національна програма "Діти України"; Концепція виховання дітей та молоді в національній системі освіти; державна програма "Освіта", "Концепція громадянської освіти в Україні"; "Концепція громадянського виховання особистості в умовах розвитку української державності"; "Громадянське виховання особистості в умовах розвитку української державності" (2000–2012 рр.).

У цих документах названі загальні цілі державної освітньої політики. Вони визначають головну мету виховання: становлення свідомого громадянина, патріота, духовно й фізично досконалої, моральної, соціально активної, творчої особистості.

Прикладом практик формування громадянської позиції на державному рівні можна назвати проект "Громадянська освіта 2005–2008". Трирічний проект (березень 2005 р. – березень 2008 р.) "Громадянська освіта – Україна" фінансувався Європейським Союзом (його загальний бюджет, наданий Європейським Союзом, обчислюється у 2 млн. євро) та впроваджувався під керівництвом компанії Cambridge Education. Цей проект був продовженням попередньої програми ЄС "Освіта для демократії", завдяки якій громадянська освіта викладається як факультативний предмет у старших класах деяких середніх шкіл. Він здійснювався на кошти гранту, на відміну від програм, які реалізовувалися на позикові кошти, як, наприклад, проект Світового банку "Рівний доступ до якісної освіти". Метою даного проекту було введення елементів громадянської освіти в суспільно-гуманітарні предмети, що вивчаються у 10–11(12) класах: економіку, право, філософію, історію та обов'язковий предмет для 11(12) класу –"Людина і світ". Міністерство освіти і науки обрало чотири пілотні області для впровадження проекту: Херсонську, Волинську, Вінницьку області та місто Київ – і по 25 шкіл у кожній з них.

Іншим прикладом є постанова Кабінету Міністрів України № 1697 від 15 вересня 1999 р. "Про затвердження Національної програми патріотичного виховання населення, формування здорового способу життя, розвитку духовності та зміцнення моральних засад суспільства", на виконання якої науково творчий колектив Академії Педагогічних наук України на чолі з академіком О. Сухомлинською розробив та виніс на обговорення широкого загалу проект концепції громадянського виховання дітей і молоді в Україні. Концепція була затверджена рішенням президії АПН в 2000 р., обговорювалась впродовж 2001 р. в 15 регіонах України й отримала схвальну оцінку. У Концепції громадянського виховання дітей і молоді визнавизначено основні засади, цілі, напрямки, зміст, форми і методи громадянського виховання, "які цілеспрямовано та ефективно забезпечували б процес розвитку і формування громадянина, тобто особистості, в якій органічно поєднуються високі моральні чесноти, громадянська зрілість, патріотизм, професійна компетентність, самоактивність, творчі начала, потреба у самовдосконаленні, розвиненість почуття обов'язку й відповідальності перед суспільством, Батьківщиною". У цьому документі було визначено також основні шляхи реалізації концепції громадянського виховання дітей і молоді, оскільки ефективність задуманого залежить від повноти реалізації усіх його складових. А серед конкретних шляхів було названо:

"– включення проблематики громадянського виховання до дослідницьких програм та планів навчальних та наукових закладів, проведення науково-теоретичних конференцій та семінарів, практично-методичних нарад з актуальних проблем громадянського виховання та освіти;

– підвищення професійної кваліфікації педагогів та вихователів, для чого необхідно створити на базі обласних інститутів післядипломної освіти гнучку, оперативну систему науково-методичної підготовки та перепідготовки;

– спрямування Міністерства освіти і науки України, Академії педагогічних наук України, Міністерства освіти Автономної Республіки Крим, управлінь освіти обласних, Київської та Севастопольської міських адміністрацій на організацію та проведення науково-методичних конференцій, семінарів, нарад, засідань методичних об'єднань, створення творчих колективів з проблем громадянського виховання та освіти;

– створення на базі кращих освітянських закладів експериментальних центрів для опрацювання виховних інновацій, розповсюдження передового досвіду творчих педагогічних працівників, вихователів;

– корегування та узгодження змісту освіти, навчальних планів та програм з метою орієнтації на цінності культури громадянськості вже існуючих дисциплін соціально-гуманітарного циклу, розробка та запровадження нових курсів, що сприятимуть формуванню політичної, правової культури та рис громадянськості молодого покоління України;

– науково-методичне забезпечення підготовки педагогів та вихователів, соціальних працівників, психологів вищих навчальних закладів з урахуванням завдань громадянського виховання;

– розробка та видання типових програм, методичних посібників, підручників, методичних матеріалів;

– розробка й запровадження нових методик навчання та виховання;

– організація та забезпечення психолого-педагогічного всеобучу батьків з метою підвищення ролі родинного виховання;

– використання засобів масової інформації з метою висвітлення кращого досвіду громадянського виховання дітей та молоді;

– розробка та впровадження навчально-виховних програм з громадянської освіти та виховання;

– вивчення світового педагогічного досвіду, адаптація кращих прикладів громадянського виховання та освіти;

– налагодження контактів з міжнародними організаціями, проведення спільних міжнародних заходів та проектів з проблем громадянського виховання та освіти" [3].

У нашій системі освіти в зміст громадянського виховання вкладається в першу чергу історія, правознавство, етика і соціологія. "Дійсно, щоб правильно визначити свою власну позицію (в тому числі і громадянську позицію), потрібно добре знати і розуміти вітчизняну історію, історію свого регіону, міста, сім'ї, школи, вузу з їх позиціями, традиціями, історичним корінням і зв'язками" [1, 4].

Для прикладу: американський досвід у формуванні громадянської позиції студентів свідчить, що цілі суспільствознавства розглядаються як передача знань в першу чергу політичних цінностей, і, відповідно, провідну предметну область громадянського виховання у вузах США складає політологія. Студентам пропонується засвоїти такі поняття, як демократія, демократичне суспільство, демократична держава, демократичні принципи (участь в управлінні країною як основна функція громадянина в демократичному суспільстві), рівність, політична терпимість, відповідальність перед народом, гласність, відкритість влади, контроль за владою тощо. Тобто освіта використовується як інструмент в вихованні особистості, яка ототожнює себе з певним режимом, ідеологією, територією чи національною ідеєю. Тому показовим є американський посібник для старших класів "Ми, народ. Громадянин і Конституція". У цьому посібнику є такі підрозділи, як "Філософські і історичні основи американської політичної системи", "Як була створена Конституція", "Яким чином реалізуються принципи американської Конституції в житті". Особлива увага у цьому посібнику приділяється таким питанням, як роль громадянина в американському суспільстві. Американській молоді закладається розуміння того, що для того, щоб дійсно бути громадянином своєї країни, потрібно знати історію своєї країни, розуміти, як працюють державні інститути, дотримуватися певних норм поведінки, які діють у вільному суспільстві, яке побудоване на терпимості, справедливості, правдивості його членів. Громадянин повинен розвивати свої інтелектуальні здібності і, перш за все, вміння аналізувати, приймати рішення на основі аналізу проблеми, а також уміння донести до оточуючих свою думку, а також вислухати і зрозуміти інших. Таким чином, американський громадянин повинен бути одночасно і патріотом і критиком, здатним на протест, тобто на організовані зусилля у протидії певним рішенням власного уряду. І хоча і в американській системі освіті існують певні проблеми, наприклад, створення такого змісту освіти, яке б одночасно прививало і гордість за країну і стимулювало б також критичну участь у політичному житті країни.

З цього приводу американська дослідниця П. Уайт пише: "Якщо ми зацікавлені у формуванні громадянської мужності, вважаю за потрібне зосередитися на вихованні людей, які люблять свободу і справедливість, піклуються про благополуччя інших і знають як плекати і захищати ці цінності в повсякденному житті демократичного суспільства" [5].

Справа в тому, що сучасні концепції громадянської освіти спираються на різні уявлення про громадянина, громадянство і громадянське суспільство, які іноді відрізняються внутрішнім протиставленням завдяки довготривалому еволюційному шляху, а також різних культурно-історичних трактовок. В сучасній літературі спостерігається нечіткість методологічних позицій і певна невпорядкованість провідних категорій. Одні й ті ж явища підводяться під поняття "громадянськості", "громадянської компетентності", "громадянської позиції", іноді вони використовуються як синоніми або між ними порушуються родовидові відносини. Термін "громадянська позиція" використовується в більшості робіт як аксіоматичний, такий, що не потребує визначення, або його зміст розкривається шляхом перерахування еклектичного набору ознак. Все це утруднює визначення методологічних орієнтирів формування цілей і змісту категорій громадянськості. Глобалізація і розвиток сучасного суспільства з його новими викликами і проблемами призводить до різких і швидких змін в суспільствах, появі нових контекстів у визначенні громадянськості (і громадянської позиції зокрема), які поки ще недостатньо усвідомлюються у повсякденному житті суспільства.

Разом з тим слід зазначити, що підвищення ролі громадянської освіти – тенденція, яка не обмежується рамками однієї держави. Значимість громадянської освіти, а отже і формування громадянської позиції, визначається сьогодні процесам глобалізації і інтеграції, які відбуваються у світовій економіці, соціальній та інформаційній сферах. Так, наприклад, ще в середині 1980-х років Національна рада США по соціальним наукам підготувала доклад, в якому підкреслювала, що "зростаюча взаємозалежність життя на нашій планеті збільшує необхідність для громадян набувати знання і здібності усвідомлювати глобальні виміри політичних, екологічних і культурних явищ". Відповідно, громадянська освіта в глобальну епоху має розглядатися як достатньо важлива сама по собі, а не як просте доповнення до звичайної навчальної програми. Вона має надавати молоді відповідні знання і навички і формування у неї стійких поглядів, "необхідних для ефективного життя в світі з обмеженими природними ресурсами, що вирізняється етнічним різнобарв'ям, культурним плюралізмом і зростаючою взаємозалежністю".

Поряд із загальнодержавним є завдання іншого рівня – це запланований результат розвитку особистості студента безпосередньо у ВНЗ. Цей результат кожний навчальний заклад визначає, виходячи з цілей загальнодержавної освітньої політики, яка визначає головну мету виховання: становлення свідомого громадянина, а також завдань професійної підготовки даної категорії фахівців.

В Україні на сьогоднішній день існує протиріччя між потребою суспільства, держави у свідомому громадянинові з відчуттям громадянського обов'язку і громадянською відповідальністю і низьким рівнем сформованості громадянської позиції особистості. Сутність практичної технології формування громадянської позиції студентів безпосередньо у ВНЗ, на нашу думку, полягає в усуненні протиріч між позитивним й негативним в їх громадянській свідомості й поведінці на користь першого, коли студенти спроможні не тільки розуміти, а й діяти відповідно до сформованої в них громадянської позиції. Ця технологія являє собою, з одного боку, розвиток громадянської свідомості, почуттів, з іншого – досвіду їх реалізації в поведінці та діяльності. Вона базується на внутрішньому прийнятті особистістю громадянського обов'язку і зразків громадянської поведінки, дозволяє накопичити досвід громадянської діяльності у різноманітних сферах студентського життя і перенести його на подальшу професійну діяльність. Громадянська позиція студентів є інтегративною системою відношень особистості до держави, права, громадянського суспільства, до самої себе як громадянина, визначаючих орієнтацію на суспільне благо, яке втілюється у життя. Тому особлива роль у підготовці зростаючого покоління, яке здатне не тільки жити в громадянському суспільстві і правовій державі, але і створювати їх, належить громадянській освіті, в основу якої закладена ідея повноцінної участі особистості у рішенні суспільно значущих задач на сучасному етапі розвитку Української держави.

Література:

1. Астахова В. И. Об особенностях и задачах гражданско-патриотического воспитания в современной Украине / В. И. Астахова // Вчені записки Харківського гуманітарного університету "Народна українська академія". – Харків : Вид-во НУА, 2009. – Том XV. Актуальні проблеми розвитку освіти історичні, філософські, економічні, правові та соціальні аспекти. – С. 7.

2. Виховання громадянина: психолого-педагогічний і народознавчий аспекти : навчально-методичний посібник / [Ігнатенко П. Р., Поплужний В. Л., Косарєва Н. І., Крицька Л. В.]. – К. : ІЗМН, 1997. – 252 с.

3. Концепція громадянського виховання особистості в умовах розвитку української державності : проект // Педагогічна газета Академії педагогічних наук України. – 2000. – № 6 (72). – червень. – С. 4–6.

4. Карпенчук С. Г. Теорія і методика виховання : навчальний посібник / С. Г. Карпенчук. – К. : Вища школа, 1997. –304 с.

5. Мартинюк І. В. Національне виховання: теорія і методологія / І. В. Мартинюк. – К. : ІСДО, 1995. – 160 с.

6. Руденко Ю. Д. Концепція формування світогляду громадянина України / Ю. Д. Руденко // Освіта. – 1996. – 20 листопада. – С. 4.

УДК 1(092)

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

ВІД "ОДЕРЖИМОСТІ БУТТЯМ" ДО "ПРИЧЕТНОСТІ ДО БУТТЯ-ПОДІЇ СВІТУ": ФРІДРІХ НІЦШЕ І МИХАЙЛО БАХТІН

У статі здійснюється спроба порівняльного аналізу філософських концепцій Ф. Ніцше та М. Бахтіна. Обгрунтовується теза різного бачення суті людського буття мислителями, представлена відповідно концептами "одержимість буттям" і "причетність до буття-події світу". Акцентується увага на пріоритетності європейської інтелектуальної традиції для обох філософів.

Ключові слова: *буття, відповідальний вчинок, мистецтво, діалог, воля до життя, надлюдина.*

The attempt of comparative analysis of philosophical conceptions of F.Nicshe and M.Bakhtina is carried out in the floor. The thesis of different vision of essence of human life thinkers is grounded, presented accordingly концептами "obsession by life" and "attaching to life-event of the world". Attention is accented on пріоритетності of European intellectual tradition for обидвох philosophers.

Keywords: *life, responsible act, art, dialog, will to live, superman.*

© Федоренко М. О., 2011

Духовною домінантою західної культури кінця XIX – початку XX сторіч є гостре відчуття її кризи, яка осмислюється в філософії, зокрема, під кутом зору переосмислення раціоналістичних концепцій особистості. Основні філософські течії – неокантіанство, феноменологія, екзистенціалізм, позитивізм, філософія життя – кожна по-своєму представляє варіанти вирішення даної проблеми. Позиція Ніцше з її акцентуванням "волі до життя" набула особливої популярності на початку XX сторіччя з огляду на те, що поняття "життя" стало "висхідною точкою всієї дійсності і всіх оцінок – метафізичних, психологічних, моральних та художніх" [4, 382]. Філософські пошуки Бахтіна рухалися також у тому теоретико-пізнавальному напрямку, що був характерним для європейської філософії зазначеного періоду і пов'язувався з переходом від проблематики буття, об'єкта до проблематики свідомості, суб'єкта. Взагалі, для Бахтіна в ранній період його творчості характерна орієнтація на західноєвропейську інтелектуальну традицію.

Метою нашого дослідження є порівняльний аналіз творчого доробку двох визначних представників філософської думки – європейської і російської – крізь призму того руху в інтелектуальній атмосфері тогочасного періоду, що інколи іменують "онтологічним поворотом" і пов'язують, зокрема, з переосмисленням суті людського буття. Водночас, тим самим ми заповнимо вакуум, обумовлений відсутністю у вітчизняному дослідницькому просторі відповідних розвідок.

Проблему розпаду єдності між культурою і життям та шляхи її вирішення Бахтін розумів не лише як проблему російської філософії, а й розглядав в контексті всієї тогочасної західної філософської думки (так, зокрема, в руслі зазначеної дихотомії розглядає основний конфлікт сучасної культури Г. Зіммель [4]). Для Бахтіна буття взагалі визначається через індивідуальне "я", через факт дійсного визнання своєї причетності до єдиного буття-події, через факт "мого не-алібі в бутті", "учасного мислення". Поза відповідальним вчинком (вчинком-думкою, вчинком-чуттям, вчинком-ділом), світ культури та життя не мають шансів на зустріч, адже в іншому випадку неповторність "я" нівелюється ("ніяка практична орієнтація мого життя в теоретичному світі неможлива") [2, 13]. Будь-які змістовні цінності – істина, добро, краса і т.п. – лише можливості, що мають змогу стати дійсністю лише у моєму відповідальному вчинку.

На ґрунті цих уявлень Бахтін піддає критиці спробу неокантіанського вирішення цієї проблеми через намагання вибудувати наукову систематичну єдність культури. Полемізуючи з філософією культури Рікерта, молодий вчений стверджує, що світ трансцендентальних цінностей не має сенсу, адже він байдужий до актуального буття конкретного індивіда. Основні філософські течії (філософія життя, неокантіанство) він розглядає як спробу розв'язати зазначену проблему з точки зору "теоретичного світу", який має справу не з життям, а з його "теоретичною транскрипцією" (в етиці та ж сама проблема – "пріоритет практичного розуму є насправді пріоритетом однієї теоретичної області над всіма іншими" [2, 28]). Те саме стосується і спроб вбачати цю єдність в біологічних, психологічних чи економічних категоріях – скрізь та сама помилка: одна теорія робиться моментом іншої, а не моментом буття як такого. Всі спроби з точки зору "теоретичного світу" осягнути світ акту вчинку – приречені.

Незважаючи на неможливість теоретизму знайти для свого індивідуально-єдиного "я" принцип для долучення значущих смислів культури "єдиному буттю-події життя", останній не заперечується. Для Бахтіна проблема зводиться до пошуку принципа долучення ідеальних смислів реальній дійсності, що набуває єдності лише в особистості і проявляється в моральному вчинку.

Для Бахтіна ситуація, коли подія-буття розуміється як відображення вищих цінностей, несе в собі небезпеку відміни персональної відповідальності та ритуалізації життя, що в свою чергу породжує феномен самозванства. Бахтін вбачає в такому стані гуманітарних наук і причину соціально-психологічного порядку, адже "сучасна людина відчуває себе впевнено... там, де її принципово нема, в автономному світі культурної області і його іманентного закону творчості" [2, 23].

Для Бахтіна і естетична діяльність, образи якої об'єктивовані і відповідно не є причетними до дійсного становлення буття, а отже і не в змозі в принципі охопити його в цілісності, теж тлумачиться як недостатня для його осягнення. "Естетичне бачення" (естетичний вчинок як процес), що намагається себе віднайти у своєму ж продукті діяльності, окрім того, що зводить себе на рівень небуття, відмовляється також і від своєї активності та неповторного місця в бутті. Стверджуючи, що філософія може бути лише моральною філософією і що її створення хоч і важке, але принципово можливе завдання, Бахтін водночас говорить про мистецтво як найбільш наближене до розуміння суті вчинку, що дасть змогу "підійти до розуміння архітектонічної будови дійсного світу-події" [2, 56].

Як зазначалося, згідно з Бахтіним, в основі єдності "відповідальної свідомості" лежить не принцип як начало, а факт визнання мого долучення до єдиного буття-події. В "До філософії вчинку" автор говорить про "безвідповідальне самовіддання буттю" як про протилежне поняттю "причетності

до буття-події світу" у зв'язку з критикою ним естетичної концепції вживання і пов'язує цей феномен у першу чергу з ідеєю одержимості буттям у філософії Ніцше [2, 46].

В кінці XIX – на початку XX століття в естетиці були поширеними психологічні теорії пояснення природи естетичного задоволення. Висхідним пунктом цих теорій значною мірою була кантівська ідея чистого споглядання, яка, на нашу думку, опосередковано, через Шопенгауера, в видозміненому вигляді була реалізована і в філософській концепції Ніцше.

Говорячи про чисте споглядання як основу естетичного задоволення, Кант визначає його як таке, що не має ніякого відношення до наших практичних та моральних прагнень і під час споглядання якого ми не думаємо про дійсне існування предмета. Естетичне судження лише поєднує властивості предмету з нашим відчуттям задоволення чи незадоволення. Водночас, воно не є і "пізнавальним судженням", адже воно не базується на поняттях і не ставить собі за мету продукувати поняття. Власне, таке споглядання Кант охарактеризував поняттям "безкорисливе задоволення".

Як зазначає німецький дослідник, для Шопенгауера естетичне задоволення теж мислиться безвідносно щодо наших бажань та прагнень, і в цьому він є продовжувачем кантівської лінії бачення природи естетичного споглядання. З іншого боку, невгамовна воля як причина всіх наших поневірянь та страждань в стані естетичної радості тимчасово заспокоюється. Таким чином, при естетичному сприйнятті речей воля полишає свідомість, ми набуваємо стану самозабуття і водночас щастя (адже щастя для Шопенгауера характеризується негативними характеристиками як припинення страждання, тоді як біль і задоволення – позитивними). В той же час, тут проявляється песимістичний погляд Шопенгауера на життя: умовою нашого задоволення є заперечення нашої волі, відповідно, наших життєвих устремлінь. Отже, згідно з Шопенгауером, в процесі естетичного споглядання ми стаємо "чисто-пізнавальним" суб'єктом (вільний від волі суб'єкт пізнання), внаслідок чого можемо пізнавати через образи "найбільш суттєве" в оточуючому світі. Стан естетичного споглядання Шопенгауер характеризує наступними ознаками: 1) це є стан "чистого пізнання" (тобто вільного від волі); 2) річ в ньому розуміється не як окремо взята, а як ідеальний представник певного роду; 3) це пізнання по своєму характеру є споглядальне, а не рефлективно-логічне; 4) воно створює своєрідне задоволення – "блаженство вільного від волі споглядання"; 5) з огляду на першу ознаку, ми повністю відчуваємо себе єдиними з об'єктом, ми об'єктивуємо себе, занурюємося в речі, наша особистість є лише "вірним дзеркалом об'єктів", які всебічно впливають на нас. Мистецтво полегшує нам такий спосіб погляданння, тому що художник виокремив із дійсності ідеальне, типове розуміння речей [8, 75–76].

Для Ніцше також мистецтво розуміється як спроба за допомогою прекрасних образів відволікти людину від страждань, адже воно створює типові, спільні для всіх образи. Долучаючись до них, людина відчуває свою солідарність з рештою людей. В цьому сила мистецтва. Мистецтво піднімає нас над страхом часу та смерті, адже його образи вічні. Але на відміну від Бахтіна, для якого останнє репрезентує шляхом власної діалогічності суть людського буття і має позитивно-продуктивний характер, для Ніцше виправдання нашого буття через естетичний феномен в основі своїй має оманливий характер і несе в собі негативний відтінок, оскільки естетичне задоволення здійснюється через заперечення нашої волі.

Якщо в ранній період творчості Ніцше намагався знайти безумовність буття в метафізичних пошуках, в спогляданні єдиної вічної сутності, то з часу прийняття ідеї про вічне повернення, сенс людського існування мислитель шукає вже не по той, а по цей бік буття.

Ніцше, зіставляючи природу й культуру, доходить висновку, що остання репрезентує тенденцію згасання "волі до життя". Адже культура, зокрема, в сцієнтизованих своїх проявах, намагається витіснити з життя будь-яку безпосередність та "нерозумність". Такі намагання, вже починаючи з Сократа, обертаються нечуваною тиранією розуму над життям. Свідомість намагаються зробити творцем життя, протиставляючи останньому "логічний деспотизм" та науковий оптимізм "теоретичної людини", яка зрештою творить вельми своєрідного бога, – істоту, що уособлює віру в можливість "виправити світ за допомогою знання" [9, 3]. Досократова давньогрецька культура, на думку Ніцше, засновувалася на врівноваженні двох начал: "діонісійського" (органістичне джерело та надлишок життя, вільна гра життєвих сил) та "аполлонічного" (впорядкування цих сил, оформленість). Згодом цю рівновагу порушили на догоду "аполлонізмові". Цим самим людина немовби відособилася від життя, втратила здатність відчувати найпотаємнішу серцевину речей. Адже життя – це одвічний рух, становлення, які не мають мети та ціннісної спрямованості, оскільки є самоцінними.

Вищезазначене було похідним від критики мислителем європейської культури з її орієнтацією на розум як на найвищу цінність. Наш розум для Ніцше – лише завершення інстинктів, спрямованих на самозбереження, оскільки він є лише частковим проявом всезагального порядку. Тому вільна думку не є джерелом щастя, адже вона пробуджує від сну, полишає спокою. Крім того, для Ніцше віра в

людський розум ґрунтується на можливості припущення існування метафізичного універсального розуму над людиною.

Для Бахтіна теж характерний критичний рефлекс у бік "теоретичного розуму", про що вже згадувалося. Але російський мислитель, розглядаючи його як один із структурних компонентів єдиної архітектоніки відповідального вчинку, не заперечує його, на відміну від Ніцше, абсолютно. Що ж стосується російської релігійної метафізики з її універсалізмом і прагненням до соборності, то він протиставляє їй позицію множинності суб'єктів. Так, зокрема, своє ставлення до релігійно-символістського крила естетики Срібного віку Бахтін виразив в одній із своїх робіт 20-х років: "Якщо під питанням про сутність мистецтва розуміють метафізику мистецтва, то, дійсно, треба погоджуватися з тим, що науковість можлива лише там, де дослідження здійснюється незалежно від подібних проблем" [6, 7]. Зрозуміло, що для Ніцше "поняття "річ в собі", "субстанція", які несуть в собі метафізичне навантаження, викликають лише "гомеричний сміх" [11, 757]. Аналізуючи творчість Ніцше, російський дослідник виходить із тези, що ідея надлюдини, яка є художньо-естетичним втіленням його етичних ідеалів, концентрує в собі центральний пункт його філософії і не зводиться лише до того типу відношення до дійсності, що пов’язаний з "волею до влади" [6, 924–965]. Який же зміст вкладає в ідею надлюдини Ніцше?

В одній із своїх промов "Про три перетворення духу" Заратустра вказує на три стадії людського духу. Перша стадія – це стан верблюда, нав’юченого всілякими "ти повинен", стан рабства під гнітом "цінностей" сучасного суспільства. Друга стадія лева характеризується тим, що в ній людський дух позбувається цієї тяжкої ноші і створює свободу для вибудови "нових цінностей". Це період "великого презирства", намагання звільнитися із обіймів "золотої купелі" міщанських чеснот. Люди цього типу хоч і є "вищими людьми", адже вони спрямовані в бік ідеалу нової людини, в той же час ще не повністю позбулися песимістичного настрою – спадкового гріха сучасного суспільства. Ніцше закликає людей вбити цього демона, що відбирає у них життєву енергію. Яким чином це можна здійснити? За допомогою бадьорості, сміху та танців. З часу перетворення верблюда у лева і починається еволюція людини в надлюдину. Ця стадія є в процесі еволюції попереднім щаблем і має суто негативний відтінок. Наступна за нею стадія починається з моменту перетворення лева в дитину. В процесі реалізації надлюдини цей процес має позитивне значення, оскільки пов’язується з процесом творчості. Отже, характерною рисою ідеальної "надлюдини" є акцентування цінності індивідуальної особистості як такої, яка протягом життя реалізує закладені в ній сили та здібності.

Подібної точки зору дотримується і Г. Зіммель, який вбачає суть етико-філософської думки Ніцше в тому, що останній піддає критиці розвинуті християнством "демократично-альтруїстичні цінності", пов’язані з пріоритетом "страждаючих", "ображених", "принижених" як найбільш "хороших" і праведних, для яких "і царство небесне". (Схожі думки щодо творчості Ф. Достоєвського в руслі аналізу його роману "Униженные и оскорбленные" висловлює М. Мамардашвілі [7, 23]). Але це робиться за рахунок відмови від власного "я". Для Ніцше суттєвою характеристикою "надлюдини" є моральний характер "благородства", що проявляється у вищому від середнього рівня духовному розвитку людини, повному дистанціюванні від всього буденного та ординарного. Хоча цей ідеал і досягається без огляду на "антропологічну основу чи на суб’єктивні умови" [5].

Позиції Бахтіна і Ніцше є схожими в їх критиці всезагально-безособових норм абстрактної моралі, що не рахується з унікальністю людського існування. Що ж стосується ставлення до "іншого", то їх погляди принципово розходяться. Російський мислитель вбачає сенс людського існування в діалозі, в естетичній любові до "ти". Для Ніцше "благородство" особистості, висловлюючись мовою Бахтіна, має монологічний характер, оскільки передбачає її дистанціювання від "середньої культури" суспільної групи.

Говорячи про однобічність причетності до буття в "До філософії вчинку", що проявляється в одержимості ним і співвідноситься з філософією Ніцше, в "В авторі та герої в естетичній діяльності" Бахтін дещо конкретизує свою думку в напрямку розрізнення активного та пасивного долучення до буття [2, 157]. Оскільки умовою естетичного сприйняття буття є моя "надбуттєвість", находження поза межами буття, то це у свою чергу передбачає мою активну позицію щодо нього як пасивного і водночас утвердження останнього як краси. У зворотньому випадку, в ситуації мого "відпадання в буття" маємо пасивну форму долучення до останнього. Аналізуючи цей тип відношення, Бахтін характеризує його як наївне, радісне, таке що супроводжується посмішкою (адже радіє буття, а не активність, яка завжди серйозна, і торжество це – завжди відображення мене в іншому (у світі, бозі), а не радість в самому собі). Але подібне відношення не є абсолютно пасивним, воно – "пасивна активність", і може набувати різних форм прояву. Крайньою межею пасивної активності, ситуації обумов-

лення буттям, а не моєї власної смислової обумовленості буття, свідченням відсутності "формально-перетворюючого" моменту для Бахтіна виступає танець.

Позитивним моментом подібної "пасивності" є прагнення долучення до інших, утвердження моєї софійності, що знайшло прояв, зокрема, в культових танцях. Ось як описує цей феномен В. Бертельс на прикладі обрядових радінь дервішів ордену Мевлеві: "…до зали входять дервіші… за ними йде шейх, керівник общини. Увійшовши, дервіші утворюють коло і сідають на овечі шкури… Вони сидять, схрестивши руки, з опущеними головами і закритими очима, у повному мовчанні, не рухаючись. Його перериває шейх, пропонуючи прочитати Фатіху… Лунає тихий та ніжний звук флейти… флейта сповіщає вічну скорботу. До флейти долучається голос співака, що прославляє дервішів… Під спів гімну дервіші повільно піднімаються з місць, підходять до міхрабу та вклоняються невеликій дощечці, на якій написано імя Джелаледдіна Румі… потім продовжують кругові рухи по залі… Але ось ритм музики стає більш чітким… темп прискорюється. Дервіші скидають свої сині плащі і залишаються в широких конусоподібних білих сорочках… Білі сорочки починають нагадувати великі дзвони… спочатку складається враження, ніби їх рух хаотичний, але з часом стає зрозумілою його закономірність: кожний описує коло, більше чи менше, і так утворюється їх певна цілісність… Звучить флейта, мірно відстукує тамбурин, і все крутяться, крутяться дервіші, без втоми, без зупину… обличчя їх поступово набувають вигляду дивної нерухомості, очі відкриваються все ширше і ширше.

…З часом перестаєш усвідомлювати, де ти і що ти: нема ні часу, ні простору, наявний один лише ритм, все розчинилося в одній могутній насолоді гармонією руху.

Різкий спалах тамбурина… Музика перервалася, всі дервіші зайняли свої попередні місця і опустилися на овечі шкури.

Знову лунає плавний, східний наспів, що переходить в швидкий танцювальний рух, знову починають кружляти білі фігури… Так триває декілька годин, різкий удар тамбурина і все завершено: дервіші безшумно зникають із зали" [3, 483–489].

Однією із ознак надлюдини у Ніцше є веселість, сміх, радість людини, що подолала в собі страждання – символ занепаду життя – і досягла вищої цілі. Так, Заратустра всім, хто страждає, хто втратив ціль в житті пропонує танцювати. "Вознесіться серцем, браття мої, і не забувайте про ноги. Дайте волю ногам, ви, вишукані танцюристи, а ще краще – станьте на голову. Цей вінець сміху, цей вінець із троянд, я сам покрив ним голову" [10, 8]. Необхідно зауважити, що ця порада стосується ситуації еволюції того періоду надлюдини, яка пов’язується з перебуванням в образі лева і, зрозуміло, не характеризує її завершальну стадію дитини. Саме цей момент розуміння суті людського буття Ніцше і піддає критиці Бахтін, протиставляючи йому ідею "подієвого долучення до буття", необхідним структурним компонентом якого є ідея "позазнаходження суб’єкта". Слід додати, що заперечує Бахтін і протилежний щодо ніцшеанського спосіб осягнення буття з позиції активного "я". Такий спосіб онтологізації принципово монологічний, простір контакту з дійсністю тут обмежений внутрішнім досвідом діючого суб’єкта.

З точки зору Бахтіна, естетичне відношення найбільш наближене до суті "відповідального вчинку". В роботі "Автор та герой в естетичній діяльності", обґрунтовуючи ідею позазнаходження суб’єкта як умову самоцінного естетичного буття, Бахтін, погоджуючись з основною ідеєю естетики співпереживання (так, зокрема, звичайну лінію на полотні естетична діяльність сприймає з точки зору її внутрішнього стану – спрямовану додолу або догори, – а не визначає лінію, як в геометрії, стосовно іншої лінії або площини як паралельну, перпендикулярну і т.д.), в той же час критикує зазначений напрям з огляду на недостатність поняття вживання для представлення естетичної діяльності як цілісної. Воно не продуктивне, оскільки виходить із пріоритету акту самооб’єктивації, який абсолютно не вичерпний в об’єкті, в ньому відсутній завершуючий момент форми – визначальний для естетичного бачення.

Значною мірою така критика може бути спрямована і проти такого розуміння буття, яке зводиться до інтуїтивного переживання занурення в нього, пов’язана з практикою символістсько-декадентських "таємниць" і фіксується Бахтіним як ситуація "одержимості буттям". Натомість для Бахтіна естетичне долучення до буття бачиться як єднання діалогічне, форма вільного часово-просторового зв’язку та творчого споглядання, дистанціювання (а не абсолютне "відпадіння в буття"), окреслене категоріями міри та гармонії.

Філософія Бахтіна, як і Ніцше, була певною відповіддю на духовні запити часу, пов’язані з переосмисленням місця і ролі людського буття в універсумі. Відповіді різнилися. Але єднав їх спільний європейський культурний ґрунт з його пріоритетом особистісного начала, пафосом універсального світовідношення.

Література:

1. Бахтин М. М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве / Бахтин М. М. // Вопросы литературы и эстетики: исследования разных лет. – М. : Художественная литература, 1975. – 408 с.
2. Бахтин М. М. Философская эстетика 1920-х годов / Бахтим М. М. // Собрание сочинений в 7-ми т. – М. : Языки славянской культуры, 2003–2010. – Т. 1. – 957 с.
3. Бертельс Е. Э. История литературы и культуры Ирана / Бертельс Е. Э. – М., Наука, 1988. – 558 с.
4. Зиммель Г. Конфликт современной культуры / Георг Зиммель // Культурология. XX век: Антология. – М. : Юрист, 1995. – С. 378–399.
5. Зиммель Г. Фридрих Ницше. Этико-философский силуэт [Електронний ресурс] / Георг Зиммель. – Режим доступу : http://www.nietzsche.ru/look/modern/zimmel
6. Знаменский С. П. "Сверхчеловек" Ницше / Знаменский С. П. // Ницше: Pro et contra. Антология. – СПб. : Издательство Русского Христианского гуманитарного института, 2001. – С. 924–965.
7. Мамардашвили М. К. Эстетика мышления / Мераб Мамардашвили. – М. : Московская школа политических исследований, 2001. – 416 с.
8. Мейман Э. Введение в современную эстетику / Мейман Эрнст / Пер. с нем, под. ред. и с предисл. Ю. И. Айхенвальда ; Изд. 2-е. – М. : Издательство ЛКИ, 2007. – 200 с.
9. Ницше Ф. Рождение трагедии, или Элиннство и пессимизм [Електронний ресурс] / Фридрих Ницше. – Режим доступу : http://www.nietzsche.ru/works/main-works/births-tragedies/?curPos=1–6
10. Ницше Ф. Так говорил Заратустра. Книга для всех и ни для кого [Електронний ресурс] / Фридрих Ницше. – Режим доступу : http://www.nietzsche.ru/works/main-works/zaratustra/antonovsky/?curPos=1 –13
11. Трубецкой Е. Н. Философия Ницше. Критический очерк / Трубецкой Е. Н // Ницше: Pro et contra. Антология. – СПб. : Издательство Русского Христианского гуманитарного института, 2001. – С. 687–811.

УДК 140.8:321.7

Янковський Степан Владиславович,
кандидат філософських наук, доцент
Маріупольського державного університету

АНАЛІТИЧНІ МОДЕЛІ ПОЛІТИКИ ҐЕНДЕРНОЇ РІВНОСТІ

Ґендерна політика відзначається чітким намаганням перетворити теоретичні здобутки фемінізму на реальні обставини політичного життя. В Україні політика ґендерної рівності є одним із основних напрямків соціальної політики; дискусії з ґендерних питань охоплюють сфери нормотворчої діяльності держави, символічний простір національної ідентичності, розвиток основ політичної спільноти та громадянського суспільства, міжнародного співробітництва. Аналітична модель ґендерної рівності дозволяє розмежувати значення термінів, сприяє зрозумілості, прояснює конструктивну змістовність, зумовлених нею питань.

Ключові слова: *рівноправ'я, ґендерна рівність, політика ґендерної рівності, універсум ґендерної рівності.*

Gender politics marked a clear attempt to transform the theoretical achievements of feminism in the real circumstances of political life. In Ukraine, gender politics is one of the main areas of social policy, debates on gender issues covering areas of the State Legislative Activities, the symbolic space of national identity, development of the basis of political community and civil society, international cooperation. Analytical model of gender equality to differentiate value terms, promotes clarity, clarifies constructive substance caused her problems.

Keywords: *equality, gender equality, gender equality policy, gender equality universe.*

Очевидно, що "рівність" слід вважати концептуальним терміном, а "рівноправ'я" ідеологемою, змістовним елементом вираженням ідеології. Сучасне поняття ґендерної рівності почало формуватися в контексті боротьби жінок за рівність із чоловіками у праві політичного волевиявлення. Процес надання жінкам права голосу розпочався наприкінці XIX ст. Наступний важливий крок (в хронологічних межах від 1972 по 2005 рр.) пов'язаний із поширенням принципів рівності на сферу соціальних статутів та відносин. Походячи із політично-правового розуміння рівності участі у волевиявленні для чоловіків і жінок, законодавчі акти утверджують рівноправ'я "статей"; "жінки і чолові-

© Янковський С. В., 2011

ка" й "чоловіка і жінки" (що не симетрично); нарешті, "ґендерне рівноправ'я" й "паритет". Слід мати на увазі, що "рівні можливості" є ремінісценцією традиційного "рівноправ'я". Незалежно від макрогеографічного показника, в законодавчих актах країн фігурують позначення "рівні можливості", "ґендер", "статі", "чоловік", "жінка". Для позначення ґендерної рівності використовуються "рівність чоловіків і жінок (між жінками і чоловіками)", "рівність статей (між статями)", "рівність статусу та рівноправність жінок і чоловіків", "рівноправність жінок і чоловіків", "ґендерна рівність", "рівні можливості", "рівні можливості жінок і чоловіків", "паритетність" [5, 28].

Використання терміну "рівноправ'я" не еквівалентне "ґендерній рівності". Рівність позначає будь які стосунки, які задовольняють певним умовам. Наприклад, можна говорити про рівність сторін, що укладають угоду. Ідея рівноправ'я імпліцитно підтримує стани нерівності здатностей, можливостей, бажань. Наголошуючи на потребі, захисту ми ігноруємо той факт, що ті, хто потребують захисту перебувають у "ґетто". Неважливо чи є це "ґетто" уявним чи фізичним простором. Беручи участь у спорудженні "ґетто", ми підтримуємо існуючий стан нерівності.

Ґендерна політика відзначається чітким намаганням перетворити теоретичні здобутки фемінізму на реальні обставини політичного життя. Та обставина, що кожний агент соціального простору незалежно від статі потребує "визнання" і вимагає "рівності", актуалізує універсальний зміст позначених нею проблем. Аналітична модель ґендерної рівності дозволяє розмежувати значення термінів, сприяє зрозумілості, прояснює зумовлені нею питання. В Україні політика ґендерної рівності є одним із основних напрямків соціальної політики держави та її міжнародного співробітництва із Європейським Союзом.

Дискусії з приводу ґендерної політики в Україні охоплюють сфери нормотворчої діяльності держави, символічний простір національної ідентичності, розвиток основ політичної спільноти та громадянського суспільства, міжнародного співробітництва. Сфера нормотворчої діяльності визначається нормами Конституції України, Законом України "Про забезпечення рівних прав та можливостей жінок і чоловіків" від 09.09.2005 № 2866-IV, національними програмами. Реалізація, контроль та координація дій відбувається через центральні органи виконавчої влади, міністерства і комісії, органи місцевої влади та самоврядування. Основним завданням державної влади на період до 2016 р. є прискорення темпів реалізації політики ґендерної рівності. Першочерговими завданнями у даній галузі є підвищення ґендерної просвіти, вдосконалення ґендерної статистики, та мережі відповідної соціальної комунікації.

Об'єктами політики ґендерної рівності є усунення юридичної та фактичної дискримінації за ґендерною ознакою, а також допомога особам, які опинилися у складних життєвих обставинах. Ст. 1 Закону України "Про забезпечення рівних прав та можливостей жінок і чоловіків" встановлює: "ґендерна рівність – рівний правовий статус жінок і чоловіків та рівні можливості для його реалізації, що дозволяє особам обох статей брати рівну участь у всіх сферах життєдіяльності суспільства" [1]. Ґендерні відносини виникають в контексті політичної діяльності з приводу уявлень, пов'язаних із розподілом соціальних ролей чоловіка і жінки, сприйняттям відповідних психофізіологічним ознакам і станам ідентичностей, утвердженням конструктивних та функціональних норм.

Якщо прийняти вихідним розуміння політики як безпосереднього виявлення володарювання панівної групи, то ґендерні відносини мають бути потрактовані як прояв домінації чоловіків у процесі творення, перерозподілу матеріальних благ спільноти. Наприклад, в марксистській термінології – "класове панування", "експлуатація". Жіноцтво, враховуючи перспективи відповідностей так званій соціальній природі: народжувати, виховувати, піклуватися – ототожнюється із становищем жінки. Тому ґендерні відносини в даному випадку розглядаються в аспекті: "чоловіки та становище жінки". Як, наприклад, політика щодо рівноправ'я жінок, офіційно санкціонована радянською владою. Вона була зосереджена на підтримці соціальної активності жінок за межами домогосподарства та сімейного оточення. Утім, передчасно було би утверджувати її концентрацію на вирішенні проблеми ґендерної рівності.

В період із 1937 по 1978 рр. в українському радянському законодавстві були задекларовані принципи рівності жінок із чоловіками в господарчій, громадсько-політичній, культурній та інших сферах соціального життя. Саме вони стали основою сприйняття ґендерної політики. Їх специфічна риса зумовлювалась цілеспрямованими зусиллями влади виокремити сфери жіночої діяльності і жіночих ролей в соціальній системі. За своїми суттєвими ознаками політика рівноправ'я жінок і чоловіків представляла собою охорону інтересів матері й дитини, нормування стану вагітних жінок із збереженням їх трудових інтересів, у тому числі утримання, розбудову широкої сітки родильних будинків, дитячих ясел і садків, спеціальні заходи щодо охорони праці і здоров'я жінок, створення умов для поєднання праці із материнством через надання пільг і поступове скорочення робочого часу. Та-

ким чином, ґендерна диференціація радянського суспільства відбувалась інтенсіонально, охоплюючи шлюбно-сімейні, трудові відносини; в сфері політичних відносин і володарювання декларувалось ґендерне рівноправ'я.

Життєвий світ "(української) радянської жінки" основувався на традиційних патріархальних стереотипах. Особливості стану жінки зумовлювалися логікою фізіологічних потреб й догмою про природжену здатність до материнства. Особливе ставлення до жінок радянських партійних керманичів, від В. Леніна до М. Горбачова, відображено у складі керівних партійних органів всіх рівнів партійної номенклатури. За всю історію радянської системи єдина жінка увійшла до складу найвищих партійних органів – К. Фурцева. З числа символів українського радянського жіноцтва відзначимо бригадира жіночої тракторної бригади колгоспу імені Сталіна Старо-Бешівського району Сталінської області, двічі Героя Соціалістичної Праці (1947, 1958 рр.), лауреата Сталінської премії ІІІ ступеня 1946 року, орденоносця і громадського діяча П. Ангеліну і Голову Президії Верховної Ради УРСР, члена Політбюро ЦК КПУ, голову Конгресу ділових жінок В. Шевченко.

Іншою показовою ілюстрацією постає роль жінок в реалізації радянської космічної програми. Нерівність участі простежується як у кількісному складі, так і в результатах підготовки. По-перше, жінок завжди виокремлювали в особливу підготовчу групу. Уперше така група в п'ять льотчиць-спортсменок була утворено у березні 1962 р., з яких в космос вдалося потрапити одній В. Терешковій. Наступна формувалась для виконання польоту жіночого екіпажу на космічному човні "Восход". Підготовка тривала у 1965-1969 рр. і виявилась безрезультатною. Нарешті, в 1979-1989 рр. проходила підготовку жіноча група з восьми учасниць, з яких на орбіті двічі побувала С. Савицька. По-друге, підготовка жінок-космонавтів та їх нечисленні польоти у космос співпадали із американськими проектами. Утім, чоловікам у можливості втілити свою космічну мрію однаково поступалися і радянські жінки-космонавти і американські жінки-астронавти.

Зрозумілість даного відношення не інтерпретується технологічними обмеженнями і фізіологічною неспроможністю перебування жінки у космосі. Імовірно, що провідну роль відіграла соціальна міфологія, а саме: радянська патріархальна спільнота не могла розпрощатися із міфом матері-"землі колиски людства" та батька-"Творця всесвіту". Нашарування непристойних історій навколо жінок-космонавтів доповнює цю сторінку з історії шовінізму радянських чоловіків.

Отже, (українська) радянська політика ґендерної рівності сприяла сегрегації життєвого жінки. Конструйований нею символічний простір відтворював патріархальну міфологію жіночості ("плодючість", "родючість", "квітучість"). Очевидно, що представники радянського політичного класу оптимально не скористалися емоціональним і культурним потенціалом марксистської ідеології жіночої емансипації. Імовірно, що це зумовлювалося не соціально-політичними, ідеологічними факторами, а відповідало попиту на неї в радянському суспільстві.

Сучасний фемінізм не може базуватися на декларативному одноманітті політичного рівноправ'я. Воно вже увійшло до історичної спадщини індустріальних суспільств. Проте нинішній світ залишається парадоксально патріархальним, а пригнічення жінки залишається складовою примусів, які в ньому діють. Пригноблення жінки має локальну своєрідність у кожній конкретній ситуації. Тому політика ґендерної рівності залежить від рівня локального розвитку, економічних станів, політичної культури. Через те феміністична епістемологія, принаймні в теоретичному плані, має вибудовуватися ситуативно-універсально. Необхідно враховувати ставлення соціального середовища до визнання цінності жіночого досвіду, ролі жінки в науковій діяльності, зв'язаності соціальної ситуації жінки і технологічного розвитку людства.

Політика ґендерної рівності потребує осмислення не тільки через декларативні засади її сприйняття, а й через концептуальні основи її зрозумілості. В сфері ґендерних відносин представлено переваги, пріоритети, преференції, інтеракції і зміни станів. І її не можна проаналізувати з позицій тотожності, несуперечливості, протилежності і достатньої обгрунтованості нормативного раціоналізму. А враховуючи той факт, що в ієрархії суспільних практик жінки завжди опиняються нижче чоловіків, то концептуально-аналітична модель ґендерної рівності не може походити з архаїчної диспозиції чоловічих переваг. В політиці ґендерного традиціоналізму домінують патріархальні уявлення про гомогенну, андроцентричну культуру. Мета політики ґендерної рівності полягає у зміні такого стану. Це передбачає вирішення питань щодо участі жінок в політичних партіях та суспільних об'єднаннях, представництва жінок в органах державної влади та місцевого самоврядування; забезпечення рівноправ'я в політичній діяльності, підприємництві, забезпеченні материнських прав; захисту жіночої гідності.

Вітчизняний соціокультурний та політичний досвід у питаннях ґендерних відносин живиться радянською моделлю ґендерної рівності. З культурно-історичних причин її реалізація не відбулася.

І сьогодні вона залишається тим, чим була – ідеологічною надбудовою радянської політичної системи. Радянська влада забезпечувала рівний доступ чоловіків і жінок до сфер народного господарства, утім радянська політекономія не враховувала показників демографічної динаміки і технологічної еволюції суспільства. Ідеологія рівності чоловіків і жінок у праці, захист жінки як основи відтворення спільнот, обстоювання політичних принципів в сфері культури приховує дійсні проблеми української спільноти. За розповідями про феміністський рух й шуканнями вираження жіночої екзистенції продовжується пригнічення жіночої гідності.

З'ясування проблем ґендерної рівності потребує визнання того факту, що Конституція України, починаючи від преамбули, утверджує етнічну правоналежність, яку (на радянський манер) називає словом "національність". Утім, громадяни української держави – це в першу чергу "жінки" і "чоловіки". Існуюча версія національної свідомості впроваджує ієрархію фундаментальних відмінностей людей: за статтю, расою, віросповіданням тощо. Народ України представляє множину ідентичностей, серед яких провідну роль відіграє етнічна ідентичність. "Українська жінка" або "український чоловік" занурені в глибини етнічних стереотипів, кліше масової свідомості. Тому в сучасній Україні рішення в політиці ґендерного рівноправ'я мають окреслювати альтернативи ієрархічній одноманітності фрагментів патріархальної спільноти, яка прагне до панування і відтворення.

В аналітичній площині універсум ґендерної рівності розглядається у трьох основних напрямках: відношення типу рівності, функціонально-однозначна модель відносин рівності, аналітичний принцип рівності.

Відношення типу рівності базуються на трьох аксіомах, якими окреслюється предметна площина рівності [3, 138]:

Аксіома рефлективності. Кожний предмет *a*, який задовольняє відношенню *R* має знаходитися у відношенні *R* до самого себе *(a R a)*.

Аксіома симетричності. У відношеннях типу рівності, якщо предмет *a* знаходиться у відношенні *R* до предмету *b*, то предмет *b* має знаходитися у відношенні *R* до предмету *a (a R b → b R a)*.

Аксіома транзитивності. У відношеннях типу рівності, якщо предмет *a* знаходиться у відношенні до предмету *b*, а предмет *b* у відношенні до предмету *c*, то предмет *a* має знаходитися у відношенні до предмету *c (a R b b R c → a R c)*.

Відносини типу рівності виникають, якщо діють всі три аксіоми. Їх можна застосувати до соціальних явищ та подій. Наприклад, до визначення ґендерної рівності. По-перше, візьмемо до уваги відношення, які визначаються аксіомою рефлективності. І після цього подивимось, за яких умов ґендерні відносини їм відповідають. Той самий алгоритм використаємо і стосовно кожної наступної аксіоми, доки не вичерпаємо їх до останньої. При виконанні цього алгоритму будемо додержуватися наступного правила: "відношення R є відношенням типу рівності, якщо вони задовольняють кожній з аксіом" [3, 54].

Дія аксіоми симетричності поширюється на окремі відношення в "генеалогічному універсумі". Наприклад, "братерство": якщо Микола брат Михайла, то Михайло брат Миколи. Утім, йдеться про дітей одного батька, а не "братерськ-і / -е" стосунки, відношення, ставлення.

Функціонально (однозначні) відносини виду *x R y* (*x* знаходиться з *y* у відносинах типа *R*) визначаються на множині впорядкованих пар, де кожному *y* відповідає *x*. Аксіома відносин функціональної рівності визначається наступним чином: якщо *x R y* та *z R y*, то випливає, що *x* дорівнює *z (x R y &z R y → [x=z])*" [3, 54]. Відношення функціональної рівності віддзеркалюють відношення типу рівності. Вони антирефлексивні, антисиметричні, антитранзитивні.

Формулювання функціональної рівності може бути застосовано для визначення суб'єктів "генеалогічного універсуму" і аксіоматизації генеалогічного порядку. Його можна розглянути в якості моделі природної впорядкованості [2, 79; 3, 139]. В строгому значенні теорія генеалогічного порядку включає наступні постулати [2, 78]:

– неправда, що існує така / такий, який є матір'ю / батьком самому собі;

– неправда, що існує така дитина матері / батька, яка є матір'ю / батьком цієї матері / батька як дитини;

– неправда, що існує така дитина матері / батька, яка є дитиною матері цієї матері / батька цього батька.

Фактично теорія генеалогічного порядку приписує онтологічну сутність фізіологічним особливостям статі. Розширений варіант теорії генеалогічного порядку використовується в правовій сфері для визначення материнства, батьківства, опікунства, спорідненості тощо. Категорії, які утворюють "генеалогічний універсум": "рід" – універсалія, яка позначає класи "жінка" і "чоловік". Дитя є оберненням значення універсалії "рід" у сенсі "продовжувач". Отже, очевидно, що відображена в системі

громадянського права функціональна рівність жінок / чоловіків цілком основана на уявленнях про природні порядки, репродуктивні здібності людини, морфологію фізіологічних ознак статі і соціальних ролей. Звідси слід припустити, що досягнення ґендерної рівності означає зміну універсуму "юридичної інтерпретації" таких соціологічних категорій, як родина, подружнє життя, сімейне життя, батьківське право, материнство. Імовірно, що має ствердитися рівність не у сенсі рівноправ'я, рівних можливостей, а у сенсі рівнозначущості жінки і чоловіка в сучасному суспільстві.

Формулювання принципу рівності має відрізняти рівність від схожості, щоби прояснити гіпотези про існування рівних конкретних властивостей і відношень. Аналітичний принцип рівності задовольняє вимогам повної класифікації, тобто такої упорядкованості конкретних сутностей, яка виключає їх перетинання і утверджує їх еквіваленцію. Отже, "генеалогічний універсум" та аналітичну модель відношень типу рівності слід доповнити розумінням рівності як основи абстрагування. Послідовний і витончений аналіз даної проблеми в історичному, аналітичному, філософському аспектах містять роботи Г. Кюнга (Guido Küng), професора університету міста Фрібург (Швейцарія) [4, 203].

Вірогідно, категорію "рівності" слід використовувати як базовий принцип абстракції, тобто під рівністю слід розуміти не існуючий стан речей, а той умоосяжний універсум, який можна визначити, основуючись на конкретних властивостях і відношеннях, які присутні в індивідах онтологічно і не можуть бути проінтерпретовані ні апріорі, ні емпірично. Вони не можуть бути результатом сприйняття, рефлексії, втіленням теоретичних постулатів і ідеологічних переконань. Вони виявляються упродовж всього існування індивіда і відповідають відношенням "класів еквіваленції". Г. Кюнг стверджує і демонструє, що до рівності конкретних сутностей можна застосувати добре відомі теореми теорії відношень еквіваленції [4, 203–205]:

– визначенням класу еквіваленції індивіду x є клас всіх елементів y, які еквівалентні x або тотожні x;

– різні елементи одного класу еквіваленції завжди еквівалентні;

– кожний елемент, який є еквівалентним члену певного класу еквіваленції, також належить до членів даного класу еквіваленції;

– два еквівалентних елемента представляють один і той самий клас.

А тому, можна сформулювати наступне:

Відношення еквіваленції за визначенням не є рефлексивними. Проте уведення альтернативи через припущення, що x може дорівнювати y, дозволяє справедливість твердження: якщо x дорівнює y за визначенням, то для кожного x клас еквіваленції x включає в себе x в якості елемента.

Якщо два класи еквівалентності мають спільний елемент, то вони тотожні.

Якщо класи еквівалентні, то вони не перетинаються.

Клас є класом еквівалентності тоді і тільки тоді, коли він є максимальним класом, тобто кожний член даного класу є еквівалентним будь-якому іншому.

Класи еквіваленції складають базис класифікації речей за їх онтологічним статутом. Звідси виникають прості запитання, навколо яких можна побудувати раціональну дискусію з питань ґендерної ідентичності, тобто не уводячи в ідеологічну, декларативно-пафосну, морально-оціночну площину:

– чи можливо визначити онтологічний статус жінки і чоловіка, незважаючи на "примари" генеалогічних дискурсів, які апріорі визначають "чоловіка" і "жінку" як класи універсуму "продовжувачів"?

– чи усвідомлюються властивості "чоловіка" і "жінки" тільки через теорії природних "здатностей"?

– чи не є припущення про конкретні риси спільності "чоловіка" і "жінки" віддзеркаленням уявлення?

– чи є генеалогічне позначення "чоловік" і "жінка" найменуванням максимального класу?

Саме припущення можливості зазначених питань дозволяє критично поставитись до тих нашарувань сенсу, до яких призводять численні коментарі, оцінки, маніпуляції, які провокуються технологіями і повсякденністю. Врешті-решт, можна завжди запитатися: про яку саме рівність йдеться у даному випадку? Кожний погодиться, що суспільство, визнаючи право жінки бути матір'ю, визнає певну функціональність, яка для конкретного індивіда може мати значення або "істини", або "хиби". Очевидно, що політика ґендерної рівності є тим максимальним припущенням, на основі якого можна будувати "спільність" і "ідентичності".

Література:

1. Про забезпечення рівних прав та можливостей жінок і чоловіків : Закон України від 08.09.2005 р. № 2866-IV // Відомості Верховної Ради України. – 2005. – № 52. – Ст. 561.

2. Ішмуратов А. Т. Вступ до філософської логіки : підруч. для студ. та асп. гуманіт. спец. вищих навч. закладів / А. Т. Ішмуратов. – К. : Абрис, 1997. – 350 с.

3. Краткий словарь по логике / Д. П. Горский, А. А. Ивин, А. Л. Никифров ; под ред. Д. П. Горского. – М. : Просвещение, 1991. – 208 с.

4. Кюнг Г. Онтология и логический анализ языка / Г. Кюнг ; пер. с нем. и англ. А. Л. Никифорова. – М. : Дом интеллектуальной кн., 1999. – 240 с. – (Философия в XX веке: Швейцария).

5. Ярош О. Ґендерна експертиза виборчого законодавства України / О. Ярош // Ґендерний аналіз виборчого законодавства України, національний та міжнародний погляд / О. Ярош, А. Уіметт. – [б. в.], [б. р.]. – С. 5–121.

УДК 656.7

Красавін Сергій Володимирович,
кандидат філософських наук, доцент
Державного економіко-технологічного
університету транспорту

КРИТИКА ВЧЕННЯ АРТУРА ШОПЕНГАУЕРА ПРО СВІТОВУ ВОЛЮ НА ОСНОВІ ЙОГО ТВОРУ "СВІТ ЯК ВОЛЯ ТА УЯВЛЕННЯ" ТА КНИГИ ДАНИЇЛА АНДРЄЄВА "ТРОЯНДА СВІТУ"

У статті аналізується книга Даниїла Андрєєва "Троянда світу", яка торкається метафізичних, потойбічних основ буття світу.

Ключові слова: *німецька класична філософія, воля, світова воля, песимізм, боротьба добра зі злом, жіночій аспект добра у світі.*

In this article the author's target is to analyse the book of Daniil Andreyev "Roza Mira" ("Rose of World/Peace"). It touches the problems of metaphysical, otherworldly foundations of world being.

Keywords: *German classical philosophy, the will, the world will, pessimism, the struggle of good against evil, the female aspect of good in the world.*

Радянська система, яка трималася в тому числі й на атеїзмі, тобто відвертому неприйнятті Бога, рухнула. У зв'язку з цим старі радянські філософські, марксистсько-ленінські орієнтири втратили своє значення. Отже, виникла потреба відновити давніші орієнтири або створити нові. Ми пропонуємо звернутися, в рамках філософії, до традиційної релігійної течії пояснення буття, тобто до релігійної свідомості.

Сучасні розвідки філософії можуть сягати і сягають сучасних же філософських напрямів, наприклад, феноменологія, екзистенціалізм і т.д., які (крім марксизму) існують нині у Європі. Але, на нашу думку, надійніше повернутися в релігійне русло, що було притаманне філософії Київської Русі від самого її початку.

Про німецьку класичну філософію писали і пишуть багато сучасних філософів. Серед них можна назвати А. Чанишева, В. Ярошовця, І. Бичка, В. Бугрова, В. Горського, В. Ляхв, А. Бичко, В. Табачковського та інших. Спираючись на цих видатних теоретиків, ми хотіли б відкрити певну нову нішу у поглядах на німецьку класичну філософію та на вчення про світову волю видатного мислителя минулого Артура Шопенгауера. Це й буде постановкою завдання даної статті.

З релігійної точки зору на світ відомо, що у світі існує Бог. Люди уявляють Його по-різному. І дуже велике місце посідають у їхніх уявленнях теорії великих філософів. На нашу думку, німецька класична філософія зробила спробу уявити Бога. Це відбувалося ізольовано, бо різні великі філософи побачили різні аспекти Бога, але в цілому певну картину можна скласти.

Релігійна точка зору на Бога відома всім. У Біблії висловлювань з цього приводу багато. Наведемо лише одне, апостола Павла, який каже: "Бог є світ і немає в Ньому пітьми" [1]. Як же побачили Бога філософи німецької класики?

Гегель побачив у Бога Розум. Коли Гегель пише про Абсолютну ідею, світовий Дух тощо, він пише про розум Бога.

Шеллінг побачив Бога як Почуття. Саме звідси – його ідеї щодо естетичного аспекту світового духу, мистецтва.

Шопенгауер побачив у Бога Волю. Це не випадково. Воля без розуму безпорадна, а без Почуттів (Любові) – небезпечна. Бог, безумовно, і Розумний, і має Волю та Почуття. Ми залишимо для подальших розвідок і Гегелівський Розум, і Шеллінгівське Почуття у Бога, а сконцентруємося на

© Красавін С. В., 2011

Шопенгауерівській Волі, котра, як світова воля, відбиває, на нашу думку, саме волю Бога, і покажемо, як великий мислитель-філософ, а водночас і слабка, природна людина, побачив світову волю, тобто волю Бога, і дещо "зіпсував" її різними суб'єктивними колізіями.

Шопенгауер – освітлений, романтичний філософ. Цікава його біографія. Він не створив єдиної, завершеної системи. Але залишив близько семи чи дев'яти ескізів системи, кожна з яких відрізняється від попередньої. Отже, це не можна назвати єдиною системою. Це – декілька систем, що дотримуються певної єдності.

Шеллінга довго не друкували. І відомим він лише після смерті. Може, ці обставини вплинули на його систему? Він був здатен вдихнути в логіку Гегеля певний зміст. І цей зміст вміщувався у його розумінні світу як волі.

Матеріал, за Шопенгауером, це певна сходинка розвитку духу. Сходинка необхідна на певному етапі розвитку. Гегель також трактує природу, матеріальність як необхідну сходинку – "згаслий дух". Антологія відхилення від Бога – це пізнання матерії як необхідної нижчої ланки повернення духа до самого себе.

В етиці Шопенгауер повторює схему маніхейського дуалізму добра і зла у світобудові, що передбачає їх рівнозначність і рівнонеобхідність. Шеллінг, виходячи з діалектичної необхідності протилежностей, навіть створив "позитивне" вчення про Сатану, світове зло як служника Божій справі. (Тут варто зазначити, що ми у одній із статей довели, що Система може існувати і без зла, і зло не є необхідною ланкою системи).

Шопенгауер побачив світ як волю, і у світі побачив як онтологію саме волю. Воля, за Шопенгауером, – це ненаситний і сліпий "потяг", "темний, глухий порив". Сліпота основних поривів волі ілюструється посиланнями на інстинкти тварин. На думку вченого, перше значення "речі в собі" – це безглуздість. Воля знаходиться у стані постійного невдоволення, вона змушена "пожирати саму себе, оскільки окрім неї немає нічого і вона – голодна воля". Звідси – цькування, хвороба, страждання.

Ця онтологія – дещо затемнена. В ній немає не те що любові, а й навіть інтелекту. Етичне значення трьох основних категорій – "час", "простір" і "причинність" – так само затемнене: "час" означає марність сподівань, "простором" визначено зіткнення інтересів людей та їх взаємні затримки на шляху до щастя, а "причинність" створює маятник людських страждань, що "коливається" між "голодом потреб" і "нудьгою надлишку".

Кохання, за Шопенгауером, це підступна витівка природи, що була створена для продовження людського роду. І взагалі, Гегелівська схема самовідчуження духу переростає в Шопенгауера у "злодійство волі". Волю Шопенгауер зводить до "сказу звіра, який розриває у припадку злоби свої нутрощі". Знищити або послабити метафізичну волю з її злобою можливо, лише спрямувавши проти неї сукупність воль кожного окремого індивіда. Воля відчуває тортурне самовідчуження у сфері суспільного життя, а зняття цього самовідчуження має відбутися через певне онтологічне самогубство буття, волі. Світ не має надії, бо воля – невизначена. (Хоча в іншому місці Шопенгауер каже, що воля є пізнаваною). Руйнівність світу не має кінця, світ – це регрес, а не прогрес. Смерть – це знищення індивідуума, а отже – возз'єднання зі світом, із Волею. Так з'являється вихід на суїцид. Маючи мудрість, воля аскета підриває волю до життя і, тим самим, підриває саму Волю як онтологію буття.

Гартман – продовжувач філософії Шопенгауера – взагалі зробив висновок про доцільність колективного самогубства.

Воля, за Шопенгауером, перебуває в постійному невдоволенні від самої себе. Вона вимушена "пожирати саму себе". Звідси – хвороби і страждання. Звідси – життя простих людей, сповнене постійних мук. Воля намагається здолати свої муки, однак дедалі глибше занурюється в них. Замість Гегелівської "хитрості розуму" – самообман і злодійство Волі, що намагається здолати розкол в собі, який є необхідністю.

Світло боролося за Артура Шопенгауера. Так, він поклав в основу моралі співчуття.

Отже, можемо зробити висновок: якби світова Воля справді була такою, якою її змалював Шопенгауер, якби вона справді "встромляла свої зуби у своє тіло, тоді все було б інакше, а саме: світу з такою волею просто не було б. Все-таки Воля реального світу і Воля Бога відрізняються від тієї "світової волі", яку накреслив Шопенгауер.

А тепер подивимося конкретно, як саме бачив вчений світову Волю.

Післякантівський німецький ідеалізм вибудовує схему світорозуміння, згідно з якою діяльність світового начала і благо людини врешті-решт збігаються; люди (розуміють вони це чи ні) спільно здійснюють такий собі заздалегідь уготований, раціонально зрозумілий план. Шопенгауерівська "воля до життя" як світовий принцип несвідома і не має жодної розумної мети; це зле, саморуйнівне устремління, гола й голодна агресивність. І тому світ явищ, породжуваний волею, безвихідний, не розвивається. Сам мисли-

тель визначив своє вчення терміном "песимізм". Як протест проти граничного знелюднення суспільства і проект морального порятунку трактує наприкінці XIX ст. шопенгауерівський волюнтаризм Ф. Ніцше, в ранніх працях якого філософія Шопенгауера отримує потужний доброзичливий відгук.

Шопенгауер писав: "Якщо ми хочемо приписати фізичному світу … найбільшу відому нам реальність, то ми повинні надати йому ту реальність, якою для кожного є найреальніше. Але якщо ми піддамо аналізу реальність цього тіла і його дій, то, крім того, що воно є наша уява, ми не знайдемо в ньому нічого іншого, крім волі: цим вичерпується вся його реальність. Отже, ми ніде не можемо знайти іншу реальність для фізичного світу. Якщо, таким чином, фізичний світ має бути чимось більшим, аніж просто наша уява, то ми маємо сказати, що він, крім уяви, тобто в собі і за своєю внутрішньою суттю, є тим, що ми в самих собі знаходили безпосередньо як волю" [7, 316].

Природу Шопенгауер пояснює також за допомогою світової волі як "сліпого несвідомого пориву" [7, 151]. Оскільки це начало (в тому числі й наша власна воля) все-таки щось непевне і невизначене, то воно сліпе й несвідоме, сліпоту цю демонструє життя природи. Так воля як "сліпий порив" перетворюється на принцип, що пояснює динаміку природи. Але ж воля, безосновна в собі, – основа будь-якої визначеності; у цій останній якості вона пояснює структурну цілісність природи.

"Найяскравіше, – пише далі Шопенгауер, – це роздвоєння і загальна боротьба виявляються в природі, у світі тварин: тут воля – воля до життя, яка скрізь пожирає саму себе і в різних видах слугує своєю власною поживою; нарешті людський рід із жахливою ясністю виявляє… ту саму боротьбу: у природі він бачить фабрикат для вживання і стає людина людині вовк. Водночас із суперництва і боротьби нижчих проявів виникає вищий, який їх поглинає, але який і здійснює вищою мірою прагнення всіх" [7, 155].

Ідеальний порядок, моральний сенс буття розкриваються через співчуття в містерії перевтілення в інше страждаюче я, завдяки чому відбувається відкриття його тотожності зі мною; співчуття звільняє від тягаря турботи про власне життя і вселяє в нас турботу про чуже благо. Але при цьому співчуття відкриває перспективу звільнення саме від "протилежного", прокладаючи шлях порятунку над безоднею відчаю і страждання, куди людину кидає егоїзм. Життя, за Шопенгауером, "різноманітне страждання і стан цілком нещасний" [7, 308]. Таким чином моральність відкриває внутрішню єдність усього сущого і найглибшу стійкість та повноту буття.

Проте воля, за Шопенгауером, неповноцінна: "воля повинна пожирати саму себе, бо крім неї немає нічого, і вона є голодна воля. Звідси – суєта, нудьга і страждання" [7, 174].

"Тварина настільки ж наївніша за людину, наскільки рослина наївніша за тварину. У тварині ж ми бачимо волю до життя наче більш оголену, ніж у людини, де вона так оповита пізнанням і до того ж прикрита здатністю до удавання, що її справжня сутність проявляється майже тільки випадково і лише часом. Зовсім оголеною, але зате й значно слабкіше виражається вона в рослині – просто як сліпий потяг до буття без задуму й мети" [7, 176].

Шопенгауер вважає сліпу волю настільки неповноцінною, що навіть ілюструє це на прикладі східних релігій: "Наймудріша серед усіх міфологій, індійська, виражає це тим, що саме тому Богу, який символізує руйнування, смерть (як Брахма, найбільш грішний і підлий бог Трімурті, символізує народження, появу, а Вішну – збереження), саме цьому богу Шиві, кажу я, вона разом з намистом з мертвих голів надає як атрибут лінгам, цей символ народження, яке, таким чином, є тут як противага смерті, і цим вказується на те, що народження і смерть за своєю сутністю – кореляти, які взаємно себе нейтралізують і знищують" [7, 269–270]. Інакше кажучи, народження і смерть – необхідні й природні сторони буття, яке є Воля. Шопенгауер знав індійську релігійну міфологію. Проте, якби він так само добре знав і християнську, то тримав би у своєму умі те, що народження і смерть – геть різні, протилежні полюси, які не можуть поєднуватися навіть діалектично, бо народження і життя знаходяться на полюсі Добра, Блага, Бога, а смерть, як саме таке, а не якесь інше переривання поступовості – на полюсі Темряви, Зла, Сатани. І що якби не було Зла, то й смерті не було б у світі, а переривання поступовості в кінці циклу життя було б іншим. А якби Шопенгауер уважно читав Гегеля, то він зрозумів би, що Система існує протилежностями Буття й Небуття як Абсолютної Наповненості і Порожнечі, і що Зло у світі, тобто той самий Сатана – аж ніяк не необхідність, а провал, неправильно використана свобода.

"…Піднімається світ, – пише далі Шопенгауер, – з численними індивідами в безкінечному часі і з безкінечними стражданнями, між народженням і смертю без кінця. Але нарікати на це не можна ніяк, бо воля ставить велику трагедію або комедію за власний рахунок і є при тому своїм власним глядачем. Світ саме такий через те, що така воля, що так хоче воля, проявом якої він є" [7, 313–314].

"Головне джерело страждання, яке ми вище визнали істотним і неминучим для всякого життя – це… боротьба всіх індивідів, вираження того розладу, яким просякнута всередині себе воля до життя і який проявляється зовні: бій звірів – цей жорстокий засіб безпосередньо і яскраво зображує це" [7, 315].

Отже, можна зробити певні висновки. На творчість людей впливає багато факторів. Ми виокремимо два: перше – це удари долі, життя, на що натрапляє кожна людина. Це болючий досвід несправедливості, насильства, зради і т.п. з боку інших людей. Ці удари залишають сліди у душі людини, а якщо людина – творець, то це неодмінно випливе і в його творчості. Наприклад, митець може побачити у світі тільки зло, тільки негатив.

Другий фактор окреслимо так: людській свідомості притаманна ретрансляційність. Досліди з гіпнозом показали, що людина не здатна відрізнити свої думки від не своїх, якщо ці думки проходять у цей час крізь свідомість людини. З точки зору релігійної свідомості, у світі є царство Зла. Представники цього царства, які перебувають у потойбічному світі, дуже впливають на людину взагалі й на творчість людини зокрема. Вбивця-маніяк убиває людей. Темний мислитель діє ширше. Насильство, страх, жорстокість, цинізм, якими проникнуті деякі книги, фільми, пісні та інші результати людської творчості, впливають на свідомість людей, розбурхують темні інстинкти людини, викликають реальну жорстокість або депресію. Саме так, у тому числі, відбувається протистояння Добра і Зла у світі.

У даній статті ми також ставили за мету проаналізувати книгу Даниїла Андрєєва "Троянда світу", яка торкається метафізичних, потойбічних основ буття світу. Ця книга була написана Андрєєвим у сталінських таборах, і вона справила велике враження на автора статті.

При постановці основної проблеми статті хотілося б звернути увагу на те, що історія світу та буття світу залишаються великими загадками. Яким чином у світ приходять такі злодії, як, наприклад, Сталін, Гітлер, Нерон, Ірод та інші. Що дійсно рухає колеса історії: чи то класова боротьба, яка вчить марксизм, боротьба за майно та ринки збуту; чи то боротьба націй за життя і процвітання, як говорить нацизм; чи то боротьба тиранії, деспотії та диктатур із демократією та свободою; чи то боротьба людей, партій, держав; чи то боротьба богів, як вчить антична міфологія; чи то боротьба добра зі злом, як вчать світові релігії сучасності – буддизм, християнство та іслам.

Всі ці питання дуже важливі й дуже цікаві. Спробуємо розібратися в них.

На жаль, нам не траплялись публікації, в яких би хтось із сучасних науковців робив спробу проаналізувати твір Даниїла Андрєєва "Троянда світу". Тому послатися на які-небудь дослідження ми не можемо.

Також потрібно зазначити, що ми не належимо до кола науковців-атеїстів.

Даниїл Андрєєв, безумовно, світлий автор. Автор, який мав право братися за перо. Тут доречно згадати слова Христа із Біблії про те, що якщо сліпий поведе сліпого, то чи не впадуть обидва у яму, і зрозуміти, що ці слова стосуються не тільки політичних лідерів, а й лідерів – теоретиків, мислителів, митців.

За Д. Андрєєвим сучасна епоха, або епоха наближення до Армагеддону, буде характеризуватися тим, що до Землі наблизиться велика богиня – жінка – Звєнта Свєнтана, яка і є трояндою світу, і це проявиться у світі тим, що почнуть народжуватися красиві дівчата. Тут знов доречно згадати Біблію, де події Армагеддону, як відповідь сил темряви і зла, будуть характеризуватися тим, що погані жінки, погані за етичною ознакою, будуть народжувати чудовиськ.

Книгу Д. Андрєєва умовно можна розділити на два великі розділи чи частини: до першої увійде метаісторія Русі, тобто однієї конкретної країни. Цю частину ми не аналізуємо, нас цікавить друга частина книги, де аналізуються основи буття світу, його онтологія.

Метасвіт Андрєєва густо-часто здригається від війн та боїв між різними силами, й кидається в очі те, що за Андрєєвим той світ, метасвіт, існує відокремлено від цього земного світу. Хоча, на нашу думку, вельми слушною є теза Гегеля про те, що сутність є явищною, а явище є сутнісним, тобто той і цей світ повинні бути якось з'єднані, пов'язані між собою. І це – перше, на що варто звернути увагу, аналізуючи "Троянду світу".

Другий аспект, на який ми можемо звернути увагу, це аспект творчості. Д. Андрєєв пише, що літературні герої земних письменників живуть своїм життям, особистим і вільним. Чи можливо це? Адже є певний твір, певний роман, кінофільм, повість, оповідання тощо, в яких присутня сюжетна лінія, план, за якими діє герой чи всі герої твору. І в деяких творах герой чи героїня навіть гинуть. Чи можливе існування героя художнього твору окремо від сюжету? Це питання, звичайно, залишається відкритим. Але це друге цікаве питання книги, яке доречно проаналізувати. На нашу думку, і в першому, і в другому питанні книги Андрєєва цим мислителем дещо порушена категорія Міри в описанні світу. В першому випадку міра порушена тим, що Андрєєв припускає дуже велику автономність потойбічного і посейбічного світів, забуваючи про те, що Всесвіт є цілісним, єдиним утворенням, і все в ньому взаємопов'язано, а в другому питанні міра порушується тим, що мислитель допускає вельми велику автономність результатів творчості людини-творця від її самої, від людини, автора.

Слушною є теза Д. Андрєєва про те, що зло нездатне творити і що всі спроби Люцифера, що пав, створити свій світ були невдалими. І тоді Люцифер вдався до крадіжки – спокусив Адама та Єву.

Андрєєв пише і про те, що Люцифер вкрав у Бога дві монади, з яких потім постали Гітлер і Сталін. Це здається непереконливим, бо світова історія знає дуже багато злобних володарів, що потрясали світом або правили багатьма країнами. Тут, мабуть, йдеться про спокусу багатьох людей, а не тільки двох – Сталіна і Гітлера. В історії людства було багато кривавих диктаторів.

У питанні про знищення зла, про кінець зла Д. Андрєєв марить всесвітнім прощенням. Сатані і демонам, за Андрєєвим, коли прийде час, буде запропоновано одуматися і почати спокутувати свою провину. Щоправда, і в Біблії є теза про "тисячолітній полон" для Сатани, після якого цей світовий злодій, вбивця, ґвалтівник і кривдник буде відпущений на волю. Вся ця слабодухість та загравання зі злом цілком у дусі системи на чолі із богом, яка створила зло і зберігає його для своїх потреб. Звичайно, якщо у системі переможуть здорові сили, зло буде цілковито знищено. І чому суд для людей, за Біблією, буде таким, що "один береться, а один залишається", а для демонів, які є найголовнішими злодіями оголошується можливість безкарності? Бо демони – це хазяї звірів – людей, починаючи від вбивці-маніяка і закінчуючи Сталіним і Гітлером. На нашу думку, ані прощення, ані повернення у сонм світлих сутностей для Сатани і демонів є неможливим. Релігійна література теж має декілька відповідей на це питання: одні пророки говорять про "тисячолітній полон" для сил зла, інші про те, що Сатана і ангели його будуть кинуті у вогонь. Д. Андрєєв стверджує, що демони будуть спокутувати свою провину.

Дуже цікавим у Д. Андрєєва є розділ про уіцраорів, тобто державність, державні утворення, які у метафізичному світі мають антропоморфні риси. Андрєєв пише, що уіцраорів насичує благоговіння людини перед своєю державою, великодержавницькі настрої, гордість за зовнішні перемоги своєї держави та завойовницький ентузіазм. Цікаво й те, що вперше в історії філософії державу з цього боку описав відомий англійський філософ Томас Гоббс у своїй праці "Левіафан". Ми також вважаємо, що у сучасних і минулих держав є у метасвіті своє власне обличчя і своя власна фігура. Бо у Господа неможливо зникнути, адже все повертається на свої круги і діє закон збереження енергії.

За Андрєєвим матеріальний космос наповнений живими розумними істотами (мешканці Місяця – селеніти), але для нас питання про населеність матеріального космосу залишається відкритим, хоча ми вважаємо, що взагалі позаземні цивілізації існують.

Інше важливе питання щодо книги Андрєєва стосується того, кого він має на увазі під "Трояндою світу"? Чи жіночій аспект космосу, чи Дружину Господа, чи ще когось із богинь.

Цікавим у книзі є і опис світу. Андрєєв стверджує, що існує 236 часових і 240 просторових вимірів у Всесвіті. Це здається доцільним лише з точки зору Ейнштейнівського вчення. Ми ж дотримуємось класичних показників цього стану: один вимір просторовий і один часовий.

Даниїл Андрєєв вважає, що вчення Карла Маркса і Фрідріха Енгельса забило як пробка духовні пошуки людей, але всі ми були свідками того, що віруюча людина залишалася віруючою, що в складні моменти свого життя людина таки зверталася до Бога навіть в період атеїстичної пропаганди, і, нарешті, всі ми були свідками розпаду СРСР і відходу від його атеїстичних нормативів.

Занепалого ангела – Люцифера – Андрєєв описує облагороджено. Хоча саме він – Сатана, Диявол – є винуватцем всіх людських трагедій, починаючи від воєн і кінчаючи вбивством і насиллям.

Цікавим є опис часу правління антихриста. І вельми слушними є зауваження письменника про те, що цей час буде нагадувати час правління Сталіна своїми доносами, страхом та іншими негативними явищами. Немає сумніву, що Антихрист, якщо він правитиме, буде усіма силами прагнути завернути людство на шлях зла і темряви.

Подальший аналіз "Троянди світу" дає підстави вважати, що вона є відбитком творчості класичної Калі-Юги, темної епохи, де змішались добро і зло, темряво і світло. Це книга про жіночій аспект у світі, але вона не уникнула недоліків творчості Калі-Юги.

Література:

1. Библия: Книги Священного писания Ветхого и Нового Заветов: Канонические: Юбилейное издание к 2000-летию Рождества Христова. – М., 2000. – 1136 с.

2. Томас Гоббс. Сочинения в двух томах / Гоббс Томас. – Том 1. – М., 1989. – 624 с.; – Том 2. – М., 1991, 736 с.

3. Сведенборг Э. О небесах, о мире духов и об Аде / Э. Сведенборг. – К. : Полиграфкнига, 1993. – 336 с.

4. Андреев Д. Роза мира / Даниил Андреев. – М. : Эксмо, 2008. – 800 с. (Библиотека всемирной литературы).

5. Шмаков В. Священная книга тота. Великие арканы Таро. – К. : София, 2008. – 544 с.

6. Учение Вивекананды. – Минск : Звезды гор, 2006. – 304 с.

7. Шопенгауэр А. Мир как воля и представление / Артур Шопенгауер // Собрание сочинений в пяти томах / пер. Ю. И. Айхенвальда под ред. Ю. Н. Попова ; прим. А. Л. Чанышева. – М. : Московский клуб, 1992. – Т. 1.

8. Сатпрем. Шри Ауробиндо или путешествие сознания / пер. с. фр. А. А. Шевченко и В. Г. Баранова. – Л. : Изд-во Ленинградского университета, 1989.
9. Безант А. Эзотерическое христианство / Анни Безант. – М. : Вестник, 1991. – 200 с.

УДК 111.852

Бурмаченко Кирило Юрійович,
аспірант Київського національного
університету ім. Тараса Шевченка

ПОЕТИКА XX СТОЛІТТЯ: ВІД МИХАЙЛА БАХТІНА ДО УМБЕРТО ЕКО

У статті дається порівняльний аналіз основних ідей Умберто Еко і Михайла Бахтіна в сфері сучасної поетики. Увага акцентується на важливості і взаємодоповнюваності ідей багатоголосся та інтертекстуальності, діалогічності і відкритості, які змінюють сучасну поетику і збагачують смислову поліфонічність культури.

Ключові слова: *М. Бахтін, У. Еко поетика, багатоголосся, відкритість, діалогічність, інтертекстуальність.*

This article carries comparative analysis of major Umberto Eco's and Mikhail Bakhtin's researches in the field of contemporary poetics. The emphasis is laid on importance and complementariness of the ideas of polyphony and intertextuality, which alter contemporary poetics and enrich the semantic planescape of the culture.

Keywords: *Mikhail Bakhtin, Umberto Eco, poetics, polyphony, openness, dialogism, intertextuality.*

Поява "поетики" Михайла Михайловича Бахтіна обумовлена не вибухом гуманітарної думки або її кризою, а розквітом нових типів літературної культури і кризою реалізму в мистецтві. В теоріях Бахтіна естетика і мистецтво, наука і культура, теорія і життя вперше озирнулися на спільні культуротворчі можливості. Література, з її прямими проекціями на життя і самим життям, була опосередкована філософськими технологіями корекції усвідомлення тексту за допомогою діалогу.

Метою даної статті є визначення естетичного змісту основних концептів поетики М. Бахтіна і У. Еко, виявлення спільної основи і специфіки взаємодоповнюваності їхніх ідей, що остаточно визначає важливість цих ідей для формування постнекласичної естетики. Дослідження універсальності значення інтертекстуальності актуальне як для процесів сьогодення, так і для варіативності естетичної традиції, вони дозволяють визначити теорію естетичної традиції поетики У. Еко і М. Бахтіна в якості базової як для сучасного мистецтва, так і для сучасної естетики. Подібна проблематика аналізується з огляду на специфіку естетичних теорій та мистецьких практик модерну і постмодерну в роботах Л. Левчук, Т. Гуменюк, Р. Шульги, К. Васильєвої, а також з огляду на причини формування сучасної поетики як наслідок взаємодії з духовними і мистецькими практиками в роботах В. Панченко, М. Ігнатенка і М. Бровка.

Полемізуючи з позитивістськими пошуками формалістів, Бахтін показує, що науковий аналіз тексту може запозичити деякі теорії в літературі і культурі: принципи побудови картини світу в Рабле перетворилися в теорії Михайла Бахтіна на своєрідну аналітичну апофатику. Безліч його термінів, таких як діалогізм, багатоголосся, хронотоп, багатомовність, амбівалентність, увійшли в лексикон сучасної літературної критики та естетики, а самі наукові теорії вченого перегукуються з ідеями постмодернізму, що не може не зацікавити.

Варто зауважити, що ідея гіпертекстуальності була запропонована свого часу Михайлом Бахтіним. Він вважав, що остаточно зрозумілого тексту не існує і будь-яке дослідження тексту відбувається на межі з усіма науковими сферами, які певним чином обумовлюють той чи інший текст. Те, що Умберто Еко називає "інтертекстуальною" інтерпретацією тексту, у Бахтіна постає як багатоголосся тексту, і саме це багатоголосся дозволяє сприйняти текст в його здатності виявляти свою неповторну сутність в новому прочитанні, оскільки кожен його рівень володіє внутрішньою можливістю смислового прояву. Бахтін зауважує: "Текст – це своєрідна монада, що відображає в собі всі тексти у контексті даної смислової сфери. Так само й всі вербальні знаки являються багатоакцентними, вони є нестабільною силою, яка існує лише завдяки своїй орієнтованості на інші знаки" [2, 315]. Умберто

© Бурмаченко К. Ю., 2011

Еко також приваблює проблема взаємозв'язку авторського тексту і його читача, що виникає в результаті інтерпретації; ту ж саму проблему розглядає Бахтін. Їхні ідеї багато в чому подібні між собою, і, як відомо, Еко не був знайомий з роботами Бахтіна.

Такий аналітик, як Михайло Бахтін не може вступити в традиційний діалог, а діалог для нього – це повноцінний діалектичний зв'язок суб'єктів. По-перше, діалог передбачає якісне неспівпадання тих суб'єктів, які в нього вступають. Це не формально-кібернетичні чи зовнішні взаємодіючі об'єкти, зв'язок яких описується в дечому складною функцією. Бахтін пише: "Ми як особи, як суб'єкти відрізняємось якістю, а це означає, що кожен з нас є особливою цілісністю, яку діалогізуюча з нами особа повинна повністю прийняти ціною відмови від себе і прийняти іншого повністю" [3, 186]. Діалог принципово відмінний від відношення до людини як до об'єкту, коли людині може сподобатися або не сподобатися окрема межа, де виникає можливість відноситися до іншого функціонально. "В світі відчуження діалог – це прорив в інший світ, як у житті, так і в літературі" [3, 230]. Отже, діалог між суб'єктами є відношенням якісно неподібних цінностей, взаємодію яких народжує нова якість – "діалог". Сприйняти природу цієї якісної взаємодії можна тільки в контексті діалектичної логіки. В літературі діалог зумовлений багатоголоссям контекстів і різними потрактуваннями тексту.

Умберто Еко ж вказує на те, що сучасне мистецтво створює нову лінгвістичну систему з її власними внутрішніми законами, і ці закони мають властивість постійно змінювати свою сутність. Сучасний автор свідомо вводить форми організованого безладу в систему свого твору мистецтва для збільшення його можливостей в процесі передання інформації. Еко називає таке мистецтво, що відмовляється від принципів каузальності, бівалентної логіки, однозначних зв'язків – "інформаційним". Таке мистецтво може не тільки передавати інформацію або певне повідомлення, але й створювати нове повідомлення або ж інформацію. Повне розкриття "інформаційного" мистецтва залежить від можливостей людини, яка його сприймає. Саме завдяки цьому твір мистецтва може співставлятися з іншими творами мистецтва, входити з ними в своєрідний діалог, що й породжуватиме нові образи і потрактування. Бахтін в свою чергу зауважує: "віддалені один від одного в часі і в просторі тексти, які ніби й не знають один про одного, при смисловому зіставленні виявляють свої діалогічні стосунки, якщо між ними є хоч яка-небудь смислова конвергенція (хоча б частково спільна тема або точка зору)" [1, 72].

Бахтін вважає, що логіка діалогу в поліфонічному тексті, яка є методом і процесом пізнання, а також суб'єктивним відношенням до автора тексту, характерна для світу, в якому людина не відчуває відчуження. Названі вище логіка і метод відмовляються від старої діалектичної логіки, орієнтованої переважно на віддзеркалення процесів, спрямованих на об'єкт пізнання того, що не залежить від волі і діяльності суб'єкта. "І тому стара діалектика виявляється найбільш адекватною для системного пізнання "царства необхідності" – світів об'єктивних і відчужених соціальних стосунків" [4, 107]. На відміну від неї діалектика діалогу, множинна поліфонічність, в співтворчості є пізнанням процесу творення нової текстуальної свободи. Суб'єктивне відношення до суб'єкта є живим діалектичним протиріччям особливого роду – протиріччям нової людської культури, яка остаточно ще не сформувалася. Бахтін стверджує, що для вступу в діалог людина повинна позбутися свого власного якісного буття особистості. Одночасно з цією відмовою людина повинна прийняти в свою свідомість текст або співрозмовника в діалозі, таким чином частково ставши ним, але не просто в діалозі, а в житті, в світобаченні. Світ Бахтіна діалектичний, бо він заснований на складній багаторівневій системі зв'язків, де є зміст і форма (в більшості випадків деформована і суперечлива), сутність і явище.

В теорії Умберто Еко немає діалектичності, оскільки він виявляє гіпертекст як дещо передбачувано-практичне. Еко зазначає, що до того часу, як винайшли комп'ютер, поети і письменники мріяли про повністю відкритий текст, який читачі могли б переписувати так, як їм подобається, необмежену кількість разів і перепотрактовувати його в залежності від свого бажання. Таку ідею висловлював ще Малларме. Джеймс Джойс задумав "Поминки по Фіннегану", мріючи про ідеального читача, якого б мучила загадка конкретного тексту.

Але саме у Михайла Бахтіна ідея гіпертекстуальності втілюється в його теоріях багатоголосся і діалогічності буття саме в екзистенційній формі. В процесі схоплення багатоголосся ми можемо спостерігати відношення знаку до знаків в межах системи мови або тексту (тобто в системних або в лінійних стосунках між знаками). Відношення висловлювань до реальної дійсності, до реального суб'єкта, що говорить, і до інших висловлювань, являються відношеннями, що вперше роблять висловлювання достеменними або помилковими, створюючи своєрідну форму діалогу. Бахтін пише: "Окремі знаки, системи мови або текст (як знакова єдність) ніколи не можуть бути ні достеменними, ні помилковими, ні прекрасними" [3, 347].

На відміну від Бахтіна, Умберто Еко вважає, що гіпертекстуальність може реалізувати себе при наявності спільних субкодів в тексті, які можуть зчитуватися і реалізовуватися читачем в процесі усвідомлення і ретрансляції тексту. Діалогічність Бахтіна, в свою чергу, вимагає буттєвої відмови від себе, результатом чого повинна стати чиста інтеграція в текст, що й повинно утворювати "текстуальне багатоголосся". Також Еко вказує на те, що уявлення про відправника і одержувача повідомлення, що володіють одним кодом, не відповідає дійсності. Насправді і відправник, і одержувач використовують складний набір кодів і субкодів, а будь-яка конкретна інтерпретація буде непередбачуваною. Будь-яке повідомлення обтяжене конотативними значеннями і реалізується в певному контексті. Тому Умберто Еко пропонує переписати схему комунікації, ввівши в неї множинність кодів відправника і одержувача.

У Бахтіна такого спрощення ми не знаходимо. Він зауважує, що лише за допомогою іншого сенсу (символу або образу) читач зможе зрозуміти текст в його сутності. Зрозуміти його в конкретних поняттях під час процесу усвідомлення неможливо. "Структура твору мистецтва перетворюється в нескінченну кількість символічних сенсів, тому вона і не може стати науковою" [3, 68]. З іншого боку, вступаючи в діалог і відмовляючись від свого власного світу, людина не може відмовитись від свого особливого світу. Втративши якісно неповторну "особливу" цілісність свого особистого світу людина не може бути учасником діалогу, вона не може по-новому (по-своєму) пізнати і зрозуміти текст. Діалектичність теорії Михайла Бахтіна чіткіше за все проявляється в його ідеї карнавальності світу. Не просто суперечність (карнавал як "інша правда" життя, як протилежність офіційній ієрархії), не просто критичність (сатирична культура карнавалу як заперечення і переосмислення системи цінностей і канонів, що склалися) – це огляд сутнісних, глибинних зв'язків життя, очищеного від змінених форм, що створюються світом відчуження. В світі Рабле – це очищення сміхом від наскрізь зарегламентованого, ієрархізованого світу пізнього середньовіччя, де лише влада і становий статус робили людину значущою в офіційній громадській думці, де лише церковно-релігійні догми могли служити формою духовного життя. Уміння і прагнення відмовитись (зокрема, через очищення карнавалізацією життя і свідомості) від змінених форм, усвідомити сутність процесів – це найважливіше досягнення Бахтіна. Але це і найважливіша межа діалектичного погляду на суспільство – погляду, який розрізняє перетворені і змінені форми, що об'єктивно виникають в особі відчуження, і дійсні, сутнісні зв'язки (такі, наприклад, як стосунки позаекономічного примусу і влади бюрократії, товарного відчуження і експлуатації праці капіталом, підпорядкування культури мінливим формам ідеології і релігії). Отже, діалог і карнавал мають діалектичну сутність. Але в той самий час діалог і карнавал є набагато складнішими явищами, ніж діалектика. Діалог бере свій початок з діалектики, хоча й не вичерпує її.

В теорії Умберто Еко альтернатива "карнавальності" Михайла Бахтіна – це енциклопедичність, яка й надає можливість змінювати будь-яку парадигму в інтерпретаціях найрізноманітнішого характеру. Текст завжди може стати вмістилищем іншого тексту або текстів. "Натуральна єдність відбитку пальця і значуща знакова неповторність тексту – неможливі. Можливо лише механічне відтворення відбитку пальця у будь-якій кількості екземплярів і таке ж механічне відтворення тексту, але відтворення тексту суб'єктом, повернення до нього або ж цитування чи повторне читання є нова, неповторна подія в житті тексту, нова ланка в буттєвій історії мовного спілкування" [5, 183].

Текст, на відміну від мови як системи засобів ніколи не може бути перекладений до кінця, бо немає потенційно єдиного тексту текстів. Подія життя тексту, тобто її справжня сутність, завжди розвивається на межі двох усвідомлень, двох суб'єктів. А будь-яка мова може бути розшифрована, тобто може бути переведена в інші знакові системи. Отже, є загальна логіка знакових систем, потенційно єдина мова мов, яка ніколи не може стати конкретною мовою, однією з мов. Бахтін стверджує, що стенограма гуманітарного мислення – це завжди стенограма діалогу особливого виду: складне взаємовідношення тексту, його предмету вивчення і створюваного контексту, в якому реалізується думка вченого, який пізнає. Це зустріч двох текстів – готового і створюваного тексту, отже, зустріч двох суб'єктів, двох авторів. Текст не є матеріальним об'єктом, і саме тому друга свідомість, свідомість, що сприймає, не нейтралізується. Бахтін зазначає: "Можна йти до першого полюса, тобто до мови – мови автора, мови жанру, напрямку, епохи, національної мови і, нарешті, до потенційної мови мов – структуралізму. Можна рухатися до другого полюса – до неповторної події тексту" [2, 321].

Творчий текст завжди є якоюсь мірою вільним і не зумовленим емпіричною необхідністю одкровенням особи. Тому він не допускає ні каузального пояснення, ні наукового передбачення. Але це, звичайно, не виключає внутрішньої необхідності, внутрішньої логіки вільного тексту. Без цього він не міг би буди зрозумілим і визнаним.

Використання конструкції "текст-в-тексті", іронічне цитування першоджерел – ці та багато інших прийомів свідчать про запрограмовану стимуляцію інтерпретативних зусиль адресата. Двозна-

чність є обов'язковою умовою руйнування традиційних кодів і способом апробації нових. Тому для Еко естетичне повідомлення є загальною моделлю всіх аспектів знакової функції, певною епістемологічною метафорою, яка продукує нове знання. Отже, відкритий твір є віддзеркаленням космічної структури самої мови з властивою їй амбівалентністю, але одночасно і зі стійкою внутрішньою організацією. Для того, щоб створити враження повної відсутності структури, твір повинен володіти сильною внутрішньою структурою: "вільна гра двозначності завжди обумовлена правилом двозначності" [6, 115]. Точність проекту твору забезпечує зразкового читача свободою. "Якщо і існує "задоволення від тексту", воно може бути викликане і реалізоване лише текстом, який вказує на шлях до "хорошого" читання" [6, 163].

Бахтін зауважує: "Гуманітарні науки – науки про людину в її специфіці, а не про безмовну річ і природне явище. Людина в її людській специфіці завжди виражає себе (говорить), тобто створює текст. Там, де людина вивчається поза текстом і незалежно від нього, це вже не гуманітарні науки" [4, 119]. Людський вчинок є потенційним текстом і може бути зрозумілим лише в діалогічному контексті свого часу, як репліка, як смислова позиція. Дві мови можна ототожнити між собою, оскільки в мові стерті діалогічні межі висловлювань. Але мову і мовне спілкування, як діалогічний обмін інформацією, ніколи не можна ототожнювати. В межах одного і того ж висловлювання слова можуть повторюватися, але кожного разу це нові частини висловлювання, бо змінюється їх місце і їхня функція в цьому висловлюванні. Будь-яке висловлювання може містити позалінгвістичні взаємодії між словами, а саме – діалогічні. Ці взаємодії змінюють сутнісний характер висловлювання, в результаті чого подібні висловлювання пов'язуються з іншими висловлюваннями і таким чином створюють діалогічність тексту. Діалогічність тексту за своєю сутністю подібна до ідеї відкритого твору у Умберто Еко. Поетика "відкритого" твору тяжіє до підштовхування того, хто його тлумачить до "усвідомлено вільних дій", робить його активним центром сукупності незліченних зв'язків, серед яких він відтворює свою власну форму, не відчуваючи тиску тієї необхідності, яка нав'язує йому певні способи організації твору. Еко пише: "Таке спостереження стало можливим лише тоді, коли сучасна естетика вступила в епоху зрілого, критичного усвідомлення того, що є відношенням інтерпретації. І немає сумніву в тому, що декілька століть тому художник був далекий від того, щоб критично усвідомлювати цю реальність. В наш час така позиція більш ніж притаманна художнику, який, замість того, щоб погодитись з "відкритістю" твору, як з чимось конкретно даним, сам обирає її як творчу програму і представляє свій твір так, щоб він сприяв максимальній можливості для відкритості" [6, 372].

Відкритість та інтертекстуальність у Еко передбачають, що одержувач повідомлення повинен не лише отримати інформацію, але й засвоїти її, інтерпретувати, використовуючи численні посилання на інші джерела. Інтерпретація є не лише найважливішим інструментом в процесі оволодіння семіотичними елементами, але й необхідною умовою розуміння мови культури. Об'єднуючи ці аспекти сучасного культурного середовища, інтерпретація є ключем до розкриття тих значень, які не є очевидними. Інтерпретуючи відкриті художні повідомлення, тобто ті, які є принципово неоднозначними, ми знаємо, що автор не міг передбачити сенс кожного текстуального повідомлення, яке сформується в свідомості одержувача. Відкритий твір містить не передбачувану об'єктивну структуру твору, а структуру відношення до нього одержувача, який наповнює її власним сенсом, обумовленим його культурним оточенням.

Що ж до ролі автора, то він присутній у кожному творі мистецтва, ми відчуваємо його присутність, але не бачимо його так, як бачимо змальовані ним образи. Ми відчуваємо його у творі мистецтва як чисте начало, що змальовує-описує, а не як змальований-описаний образ. Так званий образ автора – це образ особливого типу, відмінний від інших образів твору мистецтва, але це образ, що створив самого автора. Образ оповідача в розповіді, який говорить від власного імені, образ героя автобіографічних творів, ліричний герой – всі вони визначаються своїм відношенням до реального автора, але всі вони – виражені образи, які мають свого автора. Бахтін говорить, що від "чистого" автора немає шляхів до автора-людини, образ автора існує, але це той образ, який утворюється в уяві читача, але це уявлення ніколи не може стати одним з образів твору. Приблизно ту саму думку ми знаходимо і у Еко, хоча й значення автора у нього багато в чому менше. Творчий голос повинен завжди бути другим голосом в тексті. Бахтін зауважує: "Письменник – це той, хто вміє працювати з мовою, знаходячись поза мовою, хто володіє даром непрямої мови" [3, 143]. Коли автор виражає себе – це означає, що він робить з себе об'єкт для іншого і для себе самого, номінуючи таким чином свою "дійсність свідомості". За Бахтіним, це перший рівень об'єктивації. Слово автора стає об'єктним і отримує другий, тобто власний, голос. Але цей другий голос вже не кидає від себе тіні, бо він виражає чисте відношення, а вся об'єктивуюча, створююча можливість слова віддається першому голосу.

Умберто Еко і Михайло Бахтін ніби продовжують один одного в своїх ідеях. Їх обох цікавить епоха Середньовіччя, текстуальне буття людини і можливості людини в цьому бутті. Для Бахтіна теорія діалогічності тексту є діалектичною альтернативою пізнання іншої сутності повідомлення і це пізнання вимагає від людини буттєвої зміни у діалогічному відношенні до тексту. У Еко інтертекстуальність може відкриватися тільки при наявності відповідного рівня розвитку у читача, так званої енциклопедичності. Багатоголосся та інтертекстуальність, діалогічність і відкритість твору мистецтва є подібними між собою, як ідеї, але вони не можуть ототожнюватися на рівні однієї філософської традиції.

Література:

1. Бахтин. М. М. Вопросы литературы и эстетики / М. М. Бахтин. – М. : Лабиринт, 2008. – 240 с.
2. Бахтин. М. М. Эпос и роман / Михаил Бахтин. – М. : Азбука, 2004. – 348 с.
3. Бахтин. М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – М. : Директмедиа Паблишинг, 2006. – 408 с.
4. Бахтин. М. М. Антрополингвистика / М. М. Бахтин, В. Н. Волошинов. – М. : Лабиринт, 2010. – 256 с.
5. Эко У. Открытое произведение / Умберто Эко. – М. : Академический проект, 2004. – 384 с.
6. Эко У. Поиски совершенного языка в европейской культуре / Умберто Эко. – СПб. : Александрия, 2007. – 423 с.

УДК 364.446

Зайцевський Михайло Ігорович,
аспірант Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв

РОЛЬ НАЦІОНАЛЬНОГО ФАКТОРУ У ФОРМУВАННІ ГРОМАДЯНСЬКОГО СУСПІЛЬСТВА В УКРАЇНІ

У статті проаналізовано стан наукової дискусії в роботах українських дослідників щодо визначення пріоритетних чинників формування громадянського суспільства в Україні в контексті основних проблем становлення української політичної нації та української незалежної держави. Показано важливе значення націоналізму та національної ідентичності як соціокультурних чинників формування громадянського суспільства в Україні.

Ключові слова: *громадянське суспільство, націоналізм, нація, етнос, національна держава, національна ідентичність, патріотизм, демократія.*

In the article the state of scientific discussion in the works of Ukrainian scholars on determination of priority factors of forming of civil society in Ukraine in the frameworks of main problems of foundation of Ukrainian political nation and Ukrainian independent state. An important role of nationalism and national identity as socio-cultural factors of forming of civil society in Ukraine is shown.

Keywords: *civil society, nationalism, nation, ethnos, national state, national identity, patriotism, democracy.*

Після здобуття незалежності Україна встала на шлях до розвиненого громадянського суспільства, який пройшли країни Західної Європи. Формування громадянського суспільства в Україні розглядається як процес творення комунікативної спільноти, яка сприятиме прийняттю політичних рішень та має скласти основу подальшого розвитку України як сучасної демократичної правової держави. Більшість українських дослідників сходяться на тому, що у виборі пріоритетів розвитку громадянського суспільства в Україні важливо визначити основні об'єднувальні чинники громадянської консолідації. При цьому важливо враховувати різницю між реальними шляхами історичного розвитку, чинниками національного суверенітету і державотворення України та тими теоретичними концепціями, як орієнтовані на теперішній стан Західної Європи.

Однією з основних проблем становлення української політичної нації та української незалежної держави, що сотні років існувала в умовах національного пригнічення та знищення національної самосвідомості, є проблема національної консолідації громадянської політичної спільноти та української політичної нації. Концептуальні положення розвитку громадянського суспільства в Західній Європі, що спрямовані на руйнування принципу суверенної національної державності та переходу до

© Зайцевський М. І., 2011

"постнаціонального суспільства", викликають критичні зауваження стосовно того, чи є вони достатньо універсальними та які наслідки може мати для України розвиток громадянського суспільства та демократії у відриві від національної ідентичності. Тому важливо з'ясувати зв'язок національного фактору з основними проблемами становлення української незалежної держави та його значення у формуванні громадянського суспільства в Україні.

Метою даної роботи є визначення значення національної ідентичності та націоналізму в процесі розвитку громадянського суспільства в Україні.

Роль національного фактору у формуванні сучасного громадянського суспільства вивчали німецький філософ і соціолог Ю. Габермас, англійський філософ та соціолог Д. Кін. Аналізу пріоритетних напрямків розвитку громадянського суспільства в Україні присвячені праці українських філософів і соціологів Є. Андроса, А. Карася, Г. Касьянова, А. Колодій, І. Кононова, В. Лісового, О. Проценка, М. Степаненка та Р. Шпорлюка.

Аналізуючи сучасні дискусії щодо розвитку громадянського суспільства та демократії в Україні, серед існуючих поглядів можна виділити дві основні позиції, які, на думку В. Лісового та О. Проценка, мають найбільше поширення серед українських науковців.

Першою позицією є ідея "етнічної серцевини", згідно з якою основою для громадянської консолідації в Україні має бути українська етнічна нація. Ця позиція стверджує важливість творення політичної чи модерної нації, яка б мала українські культурні ознаки. При цьому на інтелектуальному і навіть ідеологічному рівні відкидається шлях асиміляції національних меншин у розумінні знищення їхньої культурної самобутності. Припускається, що тільки деякі елементи української культури, такі як мова та основні політико-правові традиції (зафіксовані в Конституції), мають бути основою громадянської консолідації. У цьому підході конституційний патріотизм (чи, в інших формулюваннях, громадянський націоналізм) вважається необхідним, але недостатнім: сам по собі він не усуває успадкованих від імперії стереотипів нетерпимості, і це стосується не тільки української культурної самобутності, а й культурних ознак будь-якої іншої нації, окрім російської.

Друга версія може бути охарактеризована як позиція становлення виключно політичної нації, яка не обов'язково повинна мати українські національні ознаки. Назагал прихильники цієї позиції стверджують, що самобутність української політичної нації стане наслідком природних соціокультурних процесів: у будь-якому разі результатом цих процесів буде поява певного своєрідного соціокультурного цілого. Однак, як зазначають В. Лісовий та О. Проценко, "в сучасній Україні ця інтелектуальна версія призводить до відмови від будь-якої національної культурної політики; крім того, наполягання на "двомовності" та вільній конкуренції двох культур (чи на існуванні особливої російськомовної української культури), що є важливою складовою частиною цього варіанту, фактично є закамуфльованим різновидом колишньої ідеології національного нігілізму та русифікації" [8, xxx-xxxii].

На даному етапі більшість українських науковців розглядають українське суспільство як спільноту з актуальним творенням національних передумов консолідації та формуванням національної української держави.

Враховуючи особливості історичного розвитку України, М. Розумний характеризує українське суспільство як таке, що "націоналізується". Він зазначає, що сьогодні стан суспільства України характеризується тим, що на фоні зростаючої внутрішньої інтегрованості регіонів і соціальних груп існує криза загальної національно-культурної ідентифікації громадян. Ця криза походить з невизначеності у питаннях мови, історичної пам'яті, розбіжності культурних інтенцій та стереотипів. Крім того, в аспекті геополітики Україна знову стала об'єктом активного зацікавлення одночасно з боку Росії та її євроатлантичних суперників, що додатково ускладнює процеси національно-культурної інтеграції українського суспільства.

Є. Андрос вважає, що вирішальним чинником становлення громадянського суспільства в Україні має стати національна ідентифікація і, насамперед, консолідація титульної нації, як у більшості країн Європи. Він зазначає, що на сьогодні в Україні найбільш нагальною є проблема соціокультурного розколу українського суспільства, що є наслідком несформованості української нації та причиною виникнення сепаратистських настроїв у південно-східному регіоні України у 2004 р.

Однією з найбільших перешкод на шляху об'єднання українського суспільства є проблема російськомовних етнічних українців, що з'явилася внаслідок відверто русифікаторської політики в Україні, яка відбувалась впродовж багатьох століть. Як зазначає Ю. Габермас, спільний простір спілкування, що передбачає існування спільної мови, в громадянському суспільстві виконує роль важливого об'єднуючого фактора. У випадку багатомовності не сама по собі багатомовність, а цілий набір пов'язаних з нею чинників утруднює можливість представницького врядування.

Згідно з переписом населення від 2001 року в Україні проживає близько 36 млн. етнічних українців, близько 8 мільйонів етнічних росіян, близько 3 млн. представників інших національностей. 36 млн. етнічних українців діляться на дві нерівні частини. Одна із них – понад 25 млн. – україномовна більшість, котра ідентифікує себе як українців. І друга – так звані російськомовні етнічні українці. Етнокультурна ідентифікація більшості російськомовних жителів України є найбільш визначальною для їх особистісної ідентифікації, отже, і їх електоральних уподобань. Тому, на думку Є. Андрос, а повернення національної ідентичності російськомовним етнічним українцям переважно з південного сходу України є надзвичайно важливим як запобіжний засіб проти появи у майбутньому будь-яких сепаратистських настроїв [1, 93].

Як слушно зауважує А. Карась, позанаціональне спрямування розвитку громадянського суспільства в Україні може призвести до "позаукраїнського" вектору формування соціально-культурної ідентичності та маргіналізації українського суспільства. В результаті це може виявитись не шляхом до громадянського суспільства і до Європи, а призвести до тривалого і остаточного перетворення України в Росію.

Також необхідною передумовою єднання у політичну спільноту є не тільки наявність спільної мови, а й деякої історично сформованої комунікативної інфраструктури. Ю. Габермас зазначає, що "якщо розуміти націю як особливий простір спілкування, як певну комунікативну спільноту з комунікативною структурою, що склалася історично, то якраз існування нації становить те підґрунтя, в яке має бути закорінений громадянський діалог, з його інституційним та ідеологічним плюралізмом" [2, 95]. Отже, українська історична дійсність розгортається таким чином, що нація стає необхідною передумовою формування громадянського суспільства в Україні.

Також важливою передумовою досягнення взаєморозуміння в ході громадянського діалогу є наявність спільних цінностей і передусім наявність почуття патріотизму, що диктує необхідність обмежувати індивідуальні та групові інтереси в ім'я спільного добра. У міжнародному плані патріотизм означає наголошення на національних інтересах. Кожна з нових незалежних держав, особливо, в часи свого утвердження і становлення нації, приділяла велику увагу формуванню цих спільних цінностей.

Треба зауважити, що переорієнтація патріотизму сучасного європейського суспільства з національних пріоритетів на наднаціональні, що визначається як конституційний патріотизм, обумовлена процесами утворення європейської громадянської спільноти. Але А. Карась підкреслює, що "конституція завжди тісно пов'язана з визначенням територіальної і народної референції" [4]. Це означає, що без сформованої національної ідентичності суспільства "конституційного патріотизму" бути не може, оскільки саме національна ідентичність забезпечує відчуття зв'язку між теперішнім і минулими поколіннями.

Тепер порівняємо наведені вище погляди українських дослідників щодо основних об'єднувальних чинників громадянської консолідації з результатами соціологічних досліджень в Україні, які висвітлюють стан суспільно-політичних процесів, що відбуваються в українському суспільстві.

Розглянемо дані соціологічного дослідження, у ході якого респондентам було запропоновано дати відповідь на запитання: "Якою мірою Ви пишаєтесь тим, що є громадянином України?" (Табл. 1) [12].

Таблиця 1

Рік	дуже пишаюся, %	скоріше пишаюся, %	скоріше не пишаюся, %	зовсім не пишаюся, %	важко сказати, %	не відповіли, %	середній бал (0 - 5)
2002	10,1	30,8	11,5	6,6	40,8	0,3	3,26
2003	6,2	27,9	16,3	8,8	40,7	0,1	3,06

Відповіді на це запитання демонструють низький рівень патріотичних почуттів українського народу та відбивають складні, суперечливі стосунки громадянина з українською державою. Незатребуваність у життєвих орієнтаціях патріотичних почуттів значною мірою зумовлена й тим, що в Україні ще не завершився процес громадянської ідентифікації.

Характеристикою особливостей етнокультурної ідентифікації населення є міжетнічна дистанція, визначена серед міського населення сходу та заходу України (Табл. 2) [7].

Українці як із сходу, так і із заходу України впевнено відносять себе до етнічної групи українців (найменша дистанція 1.4), але дані Табл. 2 свідчать про наявність значного етнокультурного розколу всередині української нації:

• українці зі сходу бачать себе ближчими до росіян (дистанція 1.8), ніж до українців Заходу України (дистанція 2.7)

• українці з заходу сильно дистанціюються як від росіян (найбільша дистанція 3.8), так і від українців зі сходу України (дистанція 2.4), але менше, ніж українці сходу від них.

При цьому на заході етнокультурний розкол української нації проявляється менш виражено і помітна тенденція в напрямку національної консолідації.

Таблиця 2

Етнічні групи, дистанціювання від яких вивчається	Міжетнічна дистанція за шкалою Е. Богардуса (шкала: 1-7)	
	м. Луганськ	м. Львів
Українці	1.4	1.5
Українці зі сходу України	1.7	2.4
Українці з заходу України	2.7	2.0
Росіяни	1.8	3.7
Росіяни зі сходу України	2.0	3.8
Росіяни з заходу України	2.4	3.7

Зробимо спробу простежити зв'язок особливостей етнокультурної ідентифікації населення з розвитком громадянського суспільства в напрямку національної консолідації на прикладі західних областей України, для яких характерний достатньо високий рівень національного самовизначення та громадянської активності.

Далі проаналізуємо статистичні дані (Табл. 3), що є результатом типологічної класифікації громадських організацій м. Львова та Львівської області за 2007 р., напрямки діяльності яких стосуються формування національно-орієнтованого громадянського суспільства [3].

Таблиця 3

Класифікація громадських організацій м. Львова та області за 2007 р.

	Головний напрямок діяльності громадської організації (узагальнено)	Кількість	% від загальної кількості (106)
1	Виховання дітей і молоді як активних та відповідальних громадян України	5	4,7
2	Сприяння національно-культурному і духовному відродженню українського народу, розвиток традицій та національно-етнічних особливостей	12	11,3
3	Захист та пропаганда демократичних цінностей, сприяння взаємодії влади, суспільства, громадян	4	3,8
4	Сприяння становленню громадянського суспільства в Україні	11	10,4
Разом:		32	30,2

За наведеними даними більше 30 % всіх громадських організацій м. Львова та області працюють в цьому напрямку. Такий високий відсоток є показником того, що в регіонах з високим рівнем національної ідентифікації громадські організації є провідниками національного відродження України та становлення національно-орієнтованого громадянського суспільства.

Вплив національно-орієнтованого громадянського суспільства на свідомість громадян проявляється у формуванні бачення шляхів розвитку України як незалежної демократичної держави. В Табл. 4 наведено розподіл відповідей на питання щодо основних шляхів розвитку України на Східній та Західній Україні [7].

За даними Табл. 4, на заході громадяни переважно бачать розвиток України як держави української титульної нації з єдиною державною українською мовою та церквою. Це корелює з даними з етнонаціональної ідентифікації та може сприйматися як показник процесу формування у свідомості громадян Західної України, незалежно від їх етнічного походження, єдиної загальноукраїнської національної ідентичності в межах незалежної держави.

Наведені результати соціологічних досліджень по Україні демонструють, що в українському суспільстві існує криза національно-державницької ідентифікації та реальні ознаки етнокультурного розколу української нації. Більшість дослідників вважають ці проблеми основними перешкодами на шляху об'єднання українського суспільства. Також на перший план постає низький рівень патріотич-

них почуттів українського народу. Це є аргументом стосовно того, що основою розвитку патріотизму в українському суспільстві має стати формування його національної ідентичності, а не наднаціональні "конституційні" пріоритети. При цьому співставлення статистичного матеріалу з Західних та Східних регіонів України показує прямий зв'язок наявності національно-орієнтованого громадянського суспільства з рівнем розвитку національної свідомості та відчуттям потреби у власній державності.

Таблиця 4

Варіанти шляхів розвитку України	Частина відповідей від загальної кількості, %	
	м. Луганськ	м. Львів
Україна – це насамперед держава українців, котрі повинні мати у своїй країні певні переваги. Інші етнічні групи мають з цим погоджуватись	18	31
Україна – це держава усіх громадян, незалежно від їхньої національної приналежності. Жодна з етнічних груп не повинна в нашій країні мати переваги	32	20
В Україні має діяти принцип: "Одна нація, одна мова, одна церква"	13	30
Україна має розвиватися як багатокультурне, багатомовне і багатоконфесійне суспільство	36	18

Порівняльний аналіз основних позицій українських науковців щодо вибору пріоритетів у розвитку громадянського суспільства в Україні демонструє, що більшість з них надають перевагу ідеї так званої "етнічної серцевини", яка найкраще відповідає реальним тенденціям історичного розвитку та вимогам національного суверенітету і державотворення України. Згідно з цією позицією, українська етнічна нація розглядається як основа для громадянської консолідації та створення повноцінної політичної нації. Це сприятиме подоланню соціокультурного розколу та розбіжностей в ціннісних орієнтаціях, що існують в українському суспільстві.

Таким чином, в результаті проведеного порівняльного аналізу основних позицій українських науковців щодо вибору пріоритетів розвитку громадянського суспільства в Україні та співставлення їх з результатами соціологічних досліджень в Україні, ми дійшли висновку, що найбільш поширеним та доцільним варіантом розвитку громадянського суспільства в Україні є створення його автентичної моделі з критичним урахуванням позицій європейських дослідників. В цій моделі нація постає необхідною передумовою формування громадянського суспільства, а національна ідентичність та націоналізм мають важливе значення як соціокультурні чинники цього процесу.

Література:

1. Андрос Є. І. Національна самоідентифікація етнічних українців як вирішальний чинник консолідації українського суспільства. Філософія етнокультури та наукові стратегії збереження національної єдності України : зб. наук. статей / [за ред. В. А. Личковаха]. – Чернігів, 2007. – 124 с.
2. Габермас Ю. Громадянство і національна ідентичність / Ю. Габермас // Націоналізм. Теорії нації та націоналізму від Йогана Фіхте до Ернеста Гелнера : антологія. 2-ге вид. / [Упоряд. О. Проценко, В. Лісовий]. – К. : Смолоскип, 2006. – 684 с.
3. Громадські організації Львова, Інститут громадського лідерства / Упорядники І. Губіліт, О. Осінчук, Д. Пушкарьова, Л. Томська, А. Шимановський, А. Яремко, Т. Ярош – Львів : Західноукраїнський консалтинговий центр, 2007. – 128 с.
4. Карась А. Громадянське суспільство: особливості його теоретичного усвідомлення і дискурсивно-етичного здійснення / А. Карась // Громадянське суспільство в Україні за доби глобалізації: ціннісно-нормативне та інституційне забезпечення його розбудови – К., 2007 – С. 11–32.
5. Кін Джон. Громадянське суспільство. Старі образи, нове бачення ; [пер. з англійської О. Гриценко] / Джон Кін. – К. : К.І.С., 2000. – 192 с. – С. 81–111. – Переклад за вид.: John Keane. Civil society. Old images, new vision. – Cambridge : Cambridge University Press, 1998.
6. Колодій А. Ф. Етнонаціональні відмінності і проблеми становлення громадянської нації (за матеріалами соціологічних опитувань у Львівській області) / А. Ф. Колодій // Політичний, економічний і соціальний розвиток України у регіональній перспективі : матеріали міжнародної конференції. – Харків, 2001.
7. Кононов І. Ф. Культурні детермінанти взаємодії Донбасу та Галичини в регіональній системі України / І. Ф. Кононов // Культура України: цілісність у регіональній різноманітності : зб. матеріалів Всеукр. наук.-практ. конф. Київ, 19 листопада 2008 р. – К. : ДАКККіМ, 2008. – 228 с.

8. Лісовий В. Націоналізм, нація та національна держава / О. Проценко, В. Лісовий // Націоналізм. Теорії нації та націоналізму від Йогана Фіхте до Ернеста Гелнера : антологія. 2-ге вид. / [Упоряд. О. Проценко, В. Лісовий]. – К. : Смолоскип, 2006. – xliv – 684 с.

9. Розумний М. Ідея і нація в інформаційну епоху / М. Розумний. – Харків : Майдан, 2006. – 340 с.

10. Український соціум / Власюк О. С., Крисаченко В. С., Степико М. Т. та ін. [за ред. В. С. Крисаченко]. – К. : Знання України, 2005. – 792 с.

11. Шпорлюк Р. Імперія та нації (з історичного досвіду України, Росії, Польщі та Білорусі) / Р. Шпорлюк ; Пер. з англ. – К. : Дух і Літера, 2000. – 354 с.

12. Степаненко І. Духовні засади громадянського суспільства: українські реалії / Степаненко І., Степаненко М. // Громадянське суспільство в Україні за доби глобалізації: ціннісно-нормативне та інституційне забезпечення його розбудови / [Упоряд. А. Єрмоленко]. – К., 2007. – С. 73–90.

УДК 130.2

Чумаченко Олена Петрівна,
аспірантка кафедри менеджменту
інформаційного та виставкового бізнесу
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв

СУТНІСТЬ І ФУНКЦІЇ ТВОРЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ У СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ КОНТЕКСТІ

У статті розглядаються і систематизуються різноманітні філософські підходи до визначення сутності і функцій творчої діяльності у соціокультурному контексті.

Ключові слова: *творча діяльність, взаємовплив, соціокультурний розвиток, функції творчої діяльності.*

The article deals with different approaches to the problem of definition of creative activity and its function from the point of view of socio-cultural aspect.

Keywords: *creative activity, interaction, socio-cultural development, the functions of creative activity.*

Динамічність сучасного соціокультурного розвитку зумовлює необхідність вивчення функціональних особливостей творчої діяльності як засобу підвищення ефективності творчого потенціалу особистості. У науковій літературі існують різноманітні підходи до визначення сутності і функцій творчої діяльності у соціокультурному контексті. Безумовно, оглядово дана проблематика неодноразово поставала в світовій і українській філософсько-культурологічній думці. Варто згадати таких дослідників, як М. Афасижев, О. Афанасьєва, М. Каган, Н. Маньковська, В. Діанова, С. Гатальська, А. Флієр [1, 2, 6, 10, 11, 12, 14]. Але слід зазначити, що особливо доречним і актуальним є проведення спеціального аналітичного дослідження стосовно систематизації підходів до визначення сутності і функцій творчої діяльності у соціокультурному контексті.

Метою даної статті є систематизація різноманітних підходів до визначення сутності і функцій творчої діяльності в соціокультурному контексті.

Творча діяльність охоплює всі сфери людської життєдіяльності і спрямована на створення нових технологій, норм і цінностей. Творча діяльність у сучасному багатокультурному просторі – це не тільки процес створення нових культурних форм, але і процес постійного переосмислення відповідних значень, які відображають суттєві особливості світоглядної рефлексії по відношенню до феномена творчої діяльності.

Творча діяльність – це духовна практична діяльність, спрямована на створення, винахід нових об’єктів, охоплює всі сфери людської життєдіяльності, де створюються нові об’єкти творчості. Творча діяльність пов’язана зі створенням певних ціннісних орієнтирів і є соціальним актом. Як зазначає А. Флієр, творча діяльність – це діяльність, спрямована на створення і вдосконалення певних форм, технологій, норм і цінностей, але вже в процесі інституалізації в певній соціокультурній системі спонтанно створені форми, технології діяльності, норми і ціннісні орієнтації одержують статус офіційно прийнятих і закріплюються в суспільній свідомості [14].

Творча діяльність, з одного боку, відштовхується від традиції, але з іншого боку, традиція – це застигла форма творчого акту, відповідно, творчий акт споконвічно занурений у соціально-

© Чумаченко О. П., 2011

культурне середовище. Умови і передумови творчої діяльності полягають в мові і традиції, які охоплюють весь спектр проявів соціокультурного буття, з прийнятими в ньому законами, нормами і кодами. Але суть у тім, що творча діяльність як духовно-практична діяльність у чистому вигляді існує тільки теоретично, а для того, щоб створити щось зовсім нове, потрібно звільнитися від усіх установлень культури – тобто мови, традицій, укладених в традиціях правил, технологій, відповідних інтерпретацій образних трактувань, а це неможливо. Тому творча діяльність виникає як результат специфічної соціокультурної діяльності, а джерело сутності і функцій творчої діяльності полягають в її детермінованості соціокультурними аспектами.

В історії питання сутності і функцій творчої діяльності існувало декілька підходів, без усвідомлення яких неможливо комплексно розглядати функціональні особливості творчої діяльності.

У філософській думці XIX–XX століть творча діяльність розглядається, насамперед, на противагу механічно-технічної діяльності.

Представники різних філософських напрямків досить різноманітно трактують питання визначення сутності і функцій творчої діяльності. Представники волюнтаристського і ірраціоналістичного напрямку: А. Шопенгауер, Ф. Ніцше, Е. Гартман – розглядають волю як підставу світового і індивідуального існування.

Ф. Ніцше особливо цікавився проблемою сутності творчої діяльності. У своєму відомому творі "Народження трагедії з духу музики" мислитель висловлює думки щодо сутності творчого процесу. Творча діяльність є відповіддю на потік нескінченного становлення. З хаотичного процесу становлення і народжується творча діяльність [13, 136]. У якості одного з джерел сутності творчої діяльності мислитель використовує поняття "воля до влади". "Воля до влади" виступає у ролі одного з головних механізмів творчого процесу. Сутність творчої діяльності – це реалізація і актуалізація вольового потенціалу. Ф. Ніцше інтерпретує процес творчої діяльності як процес соціокультурного інституту утворення світу і людської діяльності.

Представники філософії життя: А. Бергсон, В. Дільтей, Х. Ортега-і-Гассет – протиставляли технічному раціоналізму природний початок сутності і функцій творчої діяльності.

Відомий французький мислитель А. Бергсон вважає, що в основі сутності творчої діяльності лежить життєвий порив. "Життя в цілому є еволюція, тобто безперервне перетворення", – зазначає А. Бергсон [3, 231]. Таким чином, філософ акцентує увагу на тому, що сучасна соціокультурна реальність безперервних творчих інновацій знаходиться у постійних творчих змінах і сутність творчої діяльності полягає у інтуїтивному передбаченні відповідних майбутніх соціокультурних реальностей. Творчу діяльність А. Бергсон розглядає насамперед на противагу суб'єктивістський технічній діяльності конструювання.

Представники феноменологічного підходу: А. Уайтхед, Е. Гуссерль, Н. Гартман – вважають, що основна роль сутності і функцій творчої діяльності в соціальному аспекті – це створення принципово нових культурних форм.

За допомогою творчої діяльності послідовно розширюється обрій змістів і значень, з наступним їхнім сполученням у практичній діяльності. Поняття "життєвого світу", запропоноване Е. Гуссерлем, дозволяє визначити особливості культурної природи творчої діяльності. Сутність творчої діяльності виражається не тільки в процесі створення нових матеріальних об'єктів, але і у технологіях підтримки і збереження вже існуючого поля, у якому відбувається в широкому змісті різноманітний культурний обмін, створений "життєвим світом". Саме наявність різноманітного культурного обміну у рамках "життєвого світу" і є однією з головних умов можливості виникнення творчої діяльності. Цей різноманітний культурний обмін і є пошуком нових засобів для актуалізації творчих інтенцій. Творча діяльність іманентно властива "життєвому світу", у якому вона закріплюється у вигляді певних форм мислення, образного пізнання, спричиняючи подальший рух культурного розвитку.

Для визначення місця і ролі творчої діяльності у соціокультурній системі потрібно проаналізувати механізм прояву творчих новацій і виявити роль, яку виконує творча діяльність у соціокультурному цілому. Механізм активізації творчих новацій, форм і потенцій існує в області культурної комунікації, тому що співвідношення усіх елементів соціокультурного цілого відбувається саме за допомогою цього механізму. Творча діяльність відіграє дуже важливу функцію – комунікативну, за допомогою якої відбувається процес діалогу, без якого практично неможливо існування соціокультурної системи в цілому.

Комунікативна функція творчої діяльності створює відповідні умови для символічного осмислення соціокультурної реальності. За допомогою цієї функції формується єдине семіотичне поле. У процесі діалогу культур творча діяльність дозволяє здійснювати перенос певних значень і понять поєднуючи зовсім не схожі форми культури під знаком символічної єдності. Представники феноменологічного підходу

зазначають, що "життєвий світ" і є тим самим відповідним семіотичним полем у рамках якого за допомогою комунікативної функції творчої діяльності і відбувається процес культурного діалогу.

В інших філософських напрямках – прагматизмі, інструменталізмі, операціоналізмі – і близьких до них варіантів неопозитивізму у якості сфери творчої діяльності виступає наука у тій формі, в котрій вона реалізується у сучасному виробництві. Сутність творчої діяльності розглядається як процес винахідництва, мета якого – вирішення завдання, поставленого відповідною ситуацією (Дж. Дьюї. "How we think"). Продовжуючи лінію англійського емпіризму у трактовці сутності і функцій творчої діяльності, тобто розглядаючи процес творчої діяльності як процес вдалого комбінування ідеї, який приводить до вирішення відповідних завдань, представники інструменталізму (Дж. Мід, Дж. Дьюї) розглядають відповідні аспекти наукового мислення, які створюють умови для технічного використання результатів науки. Творча діяльність виступає як інтелектуально виражена форма соціальної діяльності.

Інтелектуальне розуміння творчої діяльності представлено неореалізмом. Неореалізм успадковує платонівські античні традиції в аналізі творчої діяльності. Культ генія поступається культу мудреця. Своєрідна інтерпретація сутності і функцій творчої діяльності представлена у психоаналітичних теоріях З. Фрейда, К. Юнга.

Засновник психоаналітичної теорії З. Фрейд розглядав творчу діяльність як певний захисний засіб. Творчий процес являє собою свого роду психотерапію, форму узаконеної культурою сублімації енергії лібідо. Фрейдистський підхід до визначення сутності і функцій творчої діяльності дав змогу зв’язати проблему творчої діяльності з несвідомістю. У якості основної функції творчої діяльності Фрейд розглядав процес сублімації енергії реципієнтів. Несвідоме у теорії Фрейда розглядалось як джерело нових, несподіваних відкриттів, і роль раціонального у визначенні сутності творчої діяльності переставала бути домінантною. Творча діяльність відбувається не шляхом випадкового пошуку варіантів, а за допомогою інтуїції, яка виступає як мить свідомості. Сутність творчої діяльності полягає у процесі активізації несвідомого у творчому мисленні, за допомогою якого створюються можливості для виникнення нових об’єктів творчості.

К. Юнг, на відміну від З. Фрейда, зауважував, що у процесі творчої діяльності суб’єкт творчості виражає не особисте несвідоме, а архетипи колективного несвідомого, які містять досвід всієї попередньої культури. Сутність творчої діяльності, на думку К. Юнга, – це актуалізація творчих потенцій і процес несвідомої активізації архетипічного образу і його обробка.

Перехід від споглядального до конкретно-наукового вивчення функціональних особливостей творчої діяльності намітився на початку XX століття. В. Ф. Оствальд, С. Рамон-і-Кахаль та інші видатні дослідники аналізують окремі аспекти творчої діяльності, які стимулюють науковий пошук. Сутність творчої діяльності вони вбачають у стимуляції цього наукового пошуку, який приводить до нових рішень, основою яких є ретроспективний аналіз. Г. Гельмгольц, А. Пуанкаре та інші в процесі творчої діяльності відокремлюють декілька стадій – від народження задуму до моменту, коли свідомість осяюється новою ідеєю. Г. Уоллес розглядає процес творчої діяльності як такий, що складається з чотирьох фаз: підготовки, досягнення ідеї, осяяння і перевірки.

Представники постструктуралізму акцентують увагу на дослідженні форм, в котрих існує творча діяльність, тобто всезагальних схем і законів діяльності інтелекту. Один з представників цього напрямку Ж. Дерріда вважає, що сутність творчої діяльності – це процес протиставлення, який він розглядає як джерело руху і розвитку. Опозиція між формою і силою, між структурою і енергією, яку несе в собі творча культурна новація, втручається в процес протиставлення аполлонівського початку діонісійському.

Функції творчої діяльності Ж. Дерріда розглядає в контексті "винахідливої реконструкції". Тобто, в процесі творчої діяльності суб’єкт повинен здійснити пошук неможливого. "Іди туди, куди не можеш; побач те, що ти не бачиш; почуй те, що не звучить", – цитує Ж. Дерріда слова німецького містика Ангелуса Сілезського [9, 102]. "Потрібно зробити неможливе, потрібно йти туди, куди ходити не можна", – зауважує мислитель [9, 101]. Винахідлива функція творчої діяльності сприяє появі відповідних норм, правил, які формуються у процесі творчого пошуку.

Завдяки тому, що культура в контексті постмодерністського еклектизму опиняється в ситуації когнітивного дисонансу, творча діяльність починає виконувати терапевтичну функцію. Творча діяльність сприяє появі нового "різоматичного" світогляду, у якому на перший план виходять поняття "самотворчість" і "шизопотенціал".

Представник французької філософії постмодернізму Ж. Дельоз зауважує, що сутність творчої діяльності – це потік, який виявляє "шизопотенціал" різних видів мистецтва. Творча діяльність – це безперервний процес, за допомогою якого виходять у світло різноманітні симулякри і фантазми.

"Владою симулякров визначається сучасність, і творча діяльність є провідною ознакою сучасної гіперреальності", – стверджує Ж. Дельоз [7, 346]. Сутність творчого принципу "симулякра" полягає у процесі "симуляції", тобто не у відтворенні існуючої культурної реальності, а у процесі її створення. Фантазм – це художній образ, в якому немає і сліду реальності, але є сліди інших текстів, які цитуються без якої-небудь певної мети у загально прийнятому значенні даного слова. Функція творчої діяльності, на думку Ж. Дельоза, полягає у процесі "руйнування моделей і копій заради воцаріння творчого хаосу" [7, 346]. Таким чином, постмодерністська соціокультурна реальність представляє принципово інше бачення функціональних особливостей творчого процесу.

Ж. Дельоз і Ф. Гваттарі впровадили в постмодерністську теорію відомий термін "різома", який має безпосереднє відношення до процесу творчої діяльності. Як зазначали дослідники, у "різомі немає ні початку, ні кінця, тільки середина, з якої вона росте і виходить за її межі" [8, 27]. "Різома розвивається, завойовуючи, схоплюючи, впроваджуючись" [8, 27]. Ж. Дельоз і Ф. Гваттарі порівнюють "різому" з картою, тому що у процесі творчої діяльності будь-яка культурна новація вносить свій вклад в цю карту, або може навіть розірвати її і створити заново, але вже у тій послідовності, яка буде більш зручною для користування.

Слід зазначити, що в контексті постмодерністської культури головною тенденцією творчої діяльності, як зазначає Ж. Бодріяр, є процес віртуалізації: "більшість сучасних видовищ, відео, живопис, пластичні мистецтва, аудіовізуальні засоби, синтезовані образи – все це являє собою зображення, на яких буквально неможливо побачити що-небудь" [4, 27]. "Всі вони позбавлені тіней, слідів, наслідків. Все, що ми можемо відчути, дивлячись на кожне із цих зображень, – це зникнення чогось, раніше існуючого" [4, 27]. Ж. Бодріяр наголошує на тому, що сутність творчої діяльності полягає у процесі комбінування вже існуючих художніх форм.

Процес віртуалізації сприяє формуванню теорії "модульно-творчої діяльності" запропонованої В. Беньяміном. Сутність модульно-творчої діяльності полягає у активізації відповідних властивостей і здібностей, потрібних або непотрібних певному колективу, який розглядається як сума тих або інших "модулів".

М. Фуко трактував функціональні особливості творчої діяльності у зв’язку з поняттям "епістема". Кожний новий історичний період створює свою мову творчої діяльності. М. Фуко називав цей мовний код "епістемою". "Епістема" – це пізнавальне поле доби, сума дискурсів, тобто систем знань, принципів різних дискурсивних практик, за допомогою яких відбувається процес творчої діяльності.

Творча діяльність розгортається в соціокультурному діапазоні. Однак на початковому етапі ця діяльність є вольовим прагненням до зміни наявних умов буття. Сутність творчої діяльності – це здійснення символічного осмислення реальності. Творча діяльність є певним семіотичним полем, у якому відбувається формування і кристалізація нових культурних форм. А кристалізація цих певних форм відбувається саме за допомогою наративної функції творчої діяльності. Наративна функція творчої діяльності сприяє появі певних умов для формування особливої епістемологічної форми, яка специфічним чином організовує наше емпіричне сприйняття. Згідно з цією функцією все, що сприймається, може бути засвоєне людською свідомістю лише через розповідну функцію, тобто творчу вигадку (factum) [6, 291].

Завдяки наративній функції творчої діяльності вигаданий світ поступово трансформується, суб’єкт творчості осягає світ лише у вигляді розповіді про нього. Сутність творчої діяльності у контексті інтертекстуального підходу полягає в спроможності наративних інтерпретацій. Як зазначає Є. Бенвеніст, дискурс – це особлива форма наративної творчості, і, як доводить Ц. Тодоров, дискурс – це той креативний творчий принцип, який утворює незліченну кількість інтертекстів культури [6, 292].

Творча діяльність у інтертекстуальному підході дає можливість сприймати сферу мистецтва як специфічний засіб для створення моделей, експериментального засвоєння світу (наприклад, шестиактантна модель А. Ж. Греймаса). Наративна функція творчої діяльності визначає спосіб функціонування певного тексту культури. Аналіз наративної функції творчої діяльності передбачає творче розуміння тексту культури як дискурсивної одиниці, що визначається наявністю внутрішньої наративної структури і співвідношення з інтертекстуальними трансформаціями.

У постмодерністській філософії, окрім "елітарних" філософських, постструктуралістських студій, які представлені іменами таких видатних філософів, як М. Фуко, Ж. Дельоз, Р. Барт, Ж. Дерріда, існує ще і інший погляд на проблему функціональних особливостей творчої діяльності. У другому напрямку, масовому, тобто маскультурному, з його тотальною десублімацією всіх "піднесених ідеалів", творча діяльність розглядається як засіб, за допомогою якого створюється сучасна мозаїчна соціокультурна реальність. Функціональні особливості творчої діяльності у маскультурному напрямку розглядали Ж. Дюмазедьє, Р. Бастід, П. Бурдьє, М. Дюфрен, Е. Фішер.

У концепції французького філософа Ж. Дюмазедьє "Цивілізація вільного часу" функція творчої діяльності полягає в підвищенні творчого потенціалу суб'єкта засобами науково-технічного прогресу. Домінантою його концепції є поняття "вільного часу". Сутність творчої діяльності полягає у підвищенні ефективності творчого потенціалу особистості тільки у процесі вільного самовиявлення. Ж. Дюмазедьє протиставляє поняття "праця" і "вільний час". Він зауважує, що справжня творчість неможлива в процесі праці, бо її джерелом є вільний час.

У концепції Роже Бастіда конкуренція виступає у ролі одного з головних чинників розвитку функціональних особливостей творчої діяльності.

Своєрідну концепцію творчої діяльності представив М. Дюфрен. Сутність творчої діяльності в його концепції полягає не в імітації існуючої соціокультурної реальності, а в створенні форми нових культурних реалій.

Творча практика контркультури охоплює всі сфери мистецтва і сприяє формуванню нового світогляду. Як зазначає Н. Маньковська, філософські концепції творчої діяльності доби постмодернізму сприяють появі нових течій і напрямів в мистецтві [12]. Завдяки філософським концепціям творчої діяльності у XX ст. виникає мода на нефігуративний живопис, неодадаїзм, "концептуальне мистецтво", "боді-арт". Сутність творчої діяльності у постмодерністському контексті полягає у активізації "нового мистецтва" для виявлення, розкриття внутрішнього потенціалу особистості. Також Н. Маньковська акцентує увагу на філософській концепції творчої діяльності

Е. Фішер вважає, що функція творчої діяльності полягає у створенні "театралізованого суспільства". Творча діяльність сприяє не знищенню мистецтва, а, навпаки, його відтворенню.

На початку XX століття науковий підхід до вивчення функціональних особливостей творчої діяльності набув особливої актуальності. В. Вернадський, О. Чижевський, К. Ціолковський розглядають питання сутності і функцій творчої діяльності в енергетичному аспекті.

Культурі для підтримки свого існування потрібна енергія з навколишнього середовища. Ця енергія може бути виражена за допомогою різних форм, але вона необхідна для забезпечення впорядкованого функціонування соціокультурної системи. Сутність творчої діяльності полягає у знаходженні такого виду енергії, який би відповідав умові: мінімум витрати ресурсів, максимум віддачі. Процес творчої діяльності у цьому випадку – це процес створення нових технологій, які відіграють специфічно прикладну роль. Основна функція творчої діяльності – це функція регулятивної властивості, яка вимагає продуманого плану роботи, в основі якого лежать творчі рішення.

Принцип творчої діяльності як джерела створення різноманітних продуктів культури і форм соціального буття відіграв важливу методологічну роль в процесі становлення і розвитку ряду соціальних наук, наприклад, в культурно-історичній теорії Л. Виготського мислення розглядалось як результат інтеріоризації творчих дій.

В сучасному багатокультурному просторі особлива увага приділяється розробці методик стимуляції групової, творчої діяльності, серед яких особливу популярність набувають брейн-штормінг і синектика. Сутність творчої діяльності у аспекті синектичного напрямку – це процес активізації інтуїтивних і емоційних компонентів у творчому процесі. Мета цієї активізації – підвищення імовірності успіху і досягнення найбільш ефективного результату у процесі творчої діяльності. У концепції брейн-штормінгу сутність творчої діяльності – це процес нейтралізації бар'єрних механізмів мислення шляхом генерації якомога більшої кількості ідей, потребуючих творчого рішення та подальшого відбору та критичної оцінки.

Широкий резонанс отримала концепція необароко, сформульована іспанським філософом Х. Р. де Вентосом та італійським дослідником О. Калабрезе. На їхню думку, творча діяльність схильна не до цілісного, а до фрагментарного сприйняття, до динаміки, до багатополярності, що притаманні бароко.

Великий вплив на творчу діяльність має використання комп'ютерних технологій. Характерними параметрами філософських концепцій XXI ст. є параметри євологізації, паритету і деєвологізації. Параметр еврологізації передбачає набуття комп'ютеризованою діяльністю творчого характеру. Ефект паритету передбачає рівне співвідношення між творчими і шаблоновими компонентами у процесі творчої діяльності.

Слід зазначити, що у філософсько-культурологічній думці XIX–XX століть вагомого значення набувають різноманітні філософські підходи до визначення сутності і функцій творчої діяльності. Значну увагу цьому питанню приділяли представники різних філософських напрямків: волюнтаристського, "філософії життя", феноменологічного, прагматизму, інструменталізму, неопозитивізму, постструктуралізму та інших. У процесі систематизації цих підходів розглядаються певні тенденції визначення функціональних особливостей творчої діяльності.

У філософській думці кінця XIX – початку XX століття творча діяльність протиставляється механічно-технічній діяльності. Сутність і функції творчої діяльності полягають у реалізації і актуа-

лізації вольового потенціалу особистості, у виникненні безперервних творчих інновацій і у інтуїтивному передбаченні відповідних майбутніх соціокультурних реальностей.

У контексті інтертекстуального підходу актуальності набуває визначення сутності і функцій творчої діяльності у наративному аспекті. Представники усіх розглянутих філософсько-культурологічних напрямків зауважують, що джерело сутності і функцій творчої діяльності полягає в її детермінованості соціокультурними аспектами.

Література:

1. Афанасьева О. В. Творчество как саморазвитие личности / О. В. Афанасьева. – М. : Луч, 1998. – 288 с.
2. Афасижев М. Н. Западные концепции художественного творчества / М. Н. Афасижев. – М. : Высшая школа, 1990. – 174 с.
3. Бергсон А. Творческая эволюция / А. Бергсон. – М. :Канон-пресс, Кучково поле, 1998. – 384 с.
4. Бодрийяр Ж. Прозрачность зла / Ж. Бодрийяр. – М. : Добросвет, 2000. – 258 с.
5. Выготский Л. С. Психология искусства / Л. С. Выгодский. – М. : Лабиринт, 1997. – 416 с.
6. Гатальська С. М. Філософія культури : [підручник для вищих навчальних закладів] / С. М. Гатальська. – К. : Либідь, 2005. – 328 с.
7. Делез Ж. Логика смысла / Жиль Делез ; [пер. с фр. Я. Я. Свирского]. – М. : Раритет; Екатеринбург : Деловая книга, 1998. – 480 с.
8. Делез Ж., Гваттари Ф. Философия эпохи постмодерна / Ж. Делез, Ф. Гваттари. – Минск : Красикопринт, 1996. – С. 6–31.
9. Деррида Ж. Эссе об имени / Ж. Деррида.– М. : Институт экспериментальной социологии; СПб. : Алетейя, 1998. – 192 с.
10. Дианова В. М. Постмодернистская философия искусства: История и современность / В. М. Дианова. – СПб. : Петрополис, 1999. – 238 с.
11. Каган М. С. Философия культуры / М. С. Каган. – СПб. : Петрополис, 1996. – 416 с.
12. Маньковская Н. Б. Эстетика модернизма / Н. Б. Маньковская. – СПб. : Алетейя, 2000. – 347 с.
13. Ницше Ф. Стихотворения. Философская проза / Ф. Ницше. – СПб. : Художественная литература, 1993. – 249 с.
14. Флиер А. Я. Культурология для культурологов : учебное пособие для магистров и аспирантов и соискателей, а также преподавателей культурологии / А. Я. Флиер. – М. : Академический проект, 2000. – 496 с.

К У Л Ь Т У Р О Л О Г І Я

УДК 165.742(450)"187/192"(043)

Сабадаш Юлія Сергіївна,
доктор культурології, професор
Маріупольського державного університету

ІДЕЇ ГУМАНІЗМУ В ІТАЛІЙСЬКІЙ КУЛЬТУРІ В ОСТАННІЙ ТРЕТИНІ XIX СТ.

У статті розглядаються гуманістичні ідеї в культурі Італії в останній третині XIX ст., представлені веризмом. Доводиться, що в зазначений період веризм виступає як гуманізм життєвої правди.

Ключові слова: *веризм, гуманізм, натуралізм, мистецтво веризму, реалізм.*

This article is dedicated the humanistic ideas in the Italian culture in the last third of XIX century that were represented with verismo were discussed. It was concluded that in that period verismo appeared as truth to nature humanism.

Keywords: *verism, humanism, naturalism, realism, art of verism.*

Завершення складного процесу возз'єднання Італії в 70-х роках XIX століття збіглося з появою нових ідей. Оскільки національно-визвольний, демократичний рух Рисорджименто залишився незавершеним, а значні прошарки суспільства були охоплені глибоким розчаруванням, з'явилося наполегливе бажання побачити свою країну такою, якою вона є насправді – без романтичної ідеалізації. Знаменитий критик Франческо де Санктіс, учасник революції 1848 року і руху Рисорджименто, говорив, що все ідеальне треба замінити реальним. І дійсно, в останній третині XIX ст. пануючою течією в італійській філософії став позитивізм, а напрямком в культурі Італії і водночас формою вираження гуманістичних поглядів – веризм.

Головним теоретиком веризму в Італії був критик Луїджі Капуана (1839–1915), а найвидатнішим письменником – Джованні Верга (1840–1922).

Веристський рух ("vero" – щирий, правдивий) зародився в Мілані, який у цей час відігравав роль "моральної столиці" Італії. Для його культурного життя були характерні широкі інтернаціональні зв'язки, особливо тісні з Францією. В Мілані швидше, ніж в інших італійських містах, проявилися ознаки кризи, яку переживало все італійське суспільство і його культура в 1860–1870 роки. Раніше тут виникли і пошуки нових шляхів у мистецтві та літературі.

Веристський гурток, який виник в Мілані близько 1878 року (Ф. Камероні, Л. Капуана, Дж. Верга, К. Аррігі, К. Доссі, Л. Стеккетті та ін.), став центром боротьби за нове реалістичне мистецтво. Серед веристів майже одразу намітилося дві течії: радикальна ліва на чолі з Ф. Камероні, яка розглядала літературу як засіб суспільної боротьби, і поміркована на чолі з Л. Капуаною та Дж. Вергою, що відхиляла безпосереднє втручання митців у будь-яку політичну діяльність і у життя взагалі.

Теоретичні постулати веризму Капуана сформулював у збірках статей "Нариси сучасної літератури" (1880–1882) та "В ім'я мистецтва" (1885). Передмова до останнього збірника є маніфестом італійського веризму. Статті Капуани містили заклик будувати літературу на реальних "людських фактах", давати безпристрасне, "наукове" зображення життя, засноване на аналізі, "науковому міркуванні". Важливою ознакою тогочасного мистецтва італійські веристи вважали регіоналізм, розуміючи цей принцип як пильну увагу до життя окремих провінцій і сіл, замкнутих людських колективів і соціальних груп, що становлять немовби цілісний організм, який існує, функціонує і розвивається по-своєму.

У процесі оновлення гуманістичних, культурологічних та естетичних уявлень італійців цього періоду важливе значення мала національна літературна критика і філософська думка. Тут головна роль належить Ф. Де Санктісу (1817–1883), в чиїх "Критичних нарисах" (1869), "Історії італійської літератури" (1870), "Нових критичних нарисах" (1872) розроблені поняття мистецтва, культури і літератури, докорінно відмінні від романтичних уявлень. Наполягаючи на необхідності історичного

© Сабадаш Ю. С., 2011

підходу до розвитку літератури і подаючи в "Історії італійської літератури" блискучий приклад такого історичного аналізу, Де Санктіс висуває водночас принципово нове і плідне положення: зміст і форма мистецтва знаходяться у нерозривній діалектичній єдності.

Філософ А.-К Де Меіс, філософські та естетичні уявлення якого тісно пов'язані з позитивізмом, підпорядковує закони мистецтва діючим у природі законам біології. Погляди цього філософа вплинули на засновника теорії "веризму", критика і письменника Л. Капуану.

Веристи звертаються до живої сучасності: вони спираються на реалістичні тенденції попереднього періоду розвитку національної літератури, але в той же час освоюють світоглядні принципи позитивізму і теорію та практику французької натуралістичної школи.

Веризм створювався і як продовження традицій Мандзоні та письменників його школи, які вперше спробували висвітлити в літературі фактичний стан народу. Велике значення для веристів мало засвоєння досвіду французьких письменників і критиків: Флобера, Бальзака, Тена, братів Гонкурів і особливо Золя.

Веризм виник на підґрунті позитивізму, який, як відомо, став основою для становлення й утвердження натуралізму в мистецтві й культурі XIX–XX ст. Ідеї І. Тена справили безпосередній вплив на розвиток натуралізму в багатьох країнах Європи, в тому числі й Італії. Італійські письменники засвоїли основні положення натуралістичної теорії – ідею детермінізму і поняття середовища, застосувавши їх до італійської дійсності. Зі сформульованих І. Теном трьох чинників, що обумовлюють поводження людини, – "спадковість", "середовище" і "момент" – особливого значення веристи надавали середовищу, включаючи в це поняття усе, що оточує людину і впливає на неї, у тому числі і природу. Як зауважує Л. Левчук: "Однією з важливих ідей естетики І. Тена є ідея про "головний характер", тобто пануючий тип людини, який складається в конкретному суспільстві й відтворюється мистецтвом. "Головний характер" визначається тими ж трьома факторами: спадковістю, середовищем і моментом. Цими факторами І. Тен визначає і творчий розвиток митця. ...Творчий процес зумовлений здатністю митця зануритися в расові глибини створюваного характеру, а потім обґрунтувати його моральну значущість" [1, 12–13]. Внутрішні причини – особливості психіки, "життя душі" – тлумачилися веристами як певна функція організму й одночасно ставилися в залежність від умов, у яких діяв індивід. Вади тієї або іншої людини пояснювалися не її зіпсованістю, а неблагополуччям середовища – впливом суспільства. Так письменники намагалися розкрити суспільні причини соціального зла.

Головним для веристів було об'єктивне вивчення дійсності. "Простий людський факт, – стверджував Верга, – ...завжди буде мати силу звершеного в дійсності, силу щирих сліз, хвилювань і вражень, що пройшли через живу плоть" [2, 117]. Такий "людський документ" не тільки вирізняється лаконізмом, але й має історичну достовірність. У творі мистецтва не повинно залишатися місця для фактичного вимислу, героїчного перебільшення. Це і є об'єктивне, "наукове" вивчення дійсності.

Принцип об'єктивності у веристів не зводиться до простої фотографії. Подібно Флоберові, вони виділяли "фактичну правду" як перший щабель творчого процесу, вважаючи, що просте побутописання не може створити художній твір. На відміну від французьких натуралістів, веристи у творчому процесі відводили важливе місце уяві, яка, на думку Верги і Капуани, покликана оживити факти дійсності і створити художні образи. Отже, "вимисел, уява залишаються, як і колись, – акцентував Капуана, – істотними елементами твору мистецтва, але використовуються дещо інакше" [2, 118]. Саме в цьому веристи вбачали відмінність праці письменника від праці вченого: наука безпристрасно досліджує й фіксує, мистецтво охудожнює правду, фокусуючи увагу на важливих виховних моментах.

Мистецтво не копіює дійсність, бо реальне життя, вважали веристи, ще не є вся правда. Вчений розкриває правду в процесі дослідження, письменник створює естетичну правду за допомогою уяви, вивчення і добору матеріалу. Отже, художня правда вище реальної.

Іншим важливим принципом веристської концепції художньої творчості став принцип "науковості", що полягає в збиранні і вивченні "людських документів", у граничній конкретності розповіді. Виходячи з цього принципу, Верга, Капуана й інші письменники зображували не італійського селянина взагалі, а жителя певної області, міста, села. У цьому полягав регіоналізм італійських письменників, а в ньому – пафос вивчення реальної Італії. Тільки досліджуючи місцеві умови, традиції і потреби окремих провінцій, можна було розв'язувати проблеми, які хвилювали все італійське суспільство.

Одним з перших пропагандистів Е. Золя в Італії був міланський критик Феліче Камероні. Справжнє ж знайомство італійців з творчим доробком Золя відбулося після виходу в світ роману "Пастка" (1877). З цього часу починається систематичне листування Камероні з видатним французьким романістом, в їхніх листах знайшло відбиток широке коло проблем, пов'язаних з натуралізмом, творчістю самого Золя і його учнів. Золя дружньо ставився до італійських однодумців – він називав Вергу і Капуану своїми "дорогими побратимами по перу". Веристи приймали постулати Золя стосов-

но свободи мистецтва: як відомо, Золя у своїх статтях наполягає на незалежності митця від політичних чи соціальних проблем і аспектів життя, на свободі мистецтва, проголошує помилковими "метафізичний" і "психологічний" погляди на людину, котрі, як він вважає, є ознакою реалістичного мистецтва. Як зауважує Л. Левчук, натуралізм часів Золя "проголошує предметом мистецтва процес спостереження над "усією людиною", про яку слід сказати "всю правду" [1, 13].

З перших же кроків веристам довелося вести боротьбу з прихильниками традиційних романтичних поглядів на мистецтво аналогічно як і натуралістам у Франції. О. Оніщенко у своїй роботі "Художня творчість у контексті гуманітарного знання" докладно розглядає проблему протистояння романтиків та натуралістів, в якій, спираючись на працю Е. Золя "Натуралізм", наголошує, що "письменник запропонував свою модель ґенези натуралізму, яка принципово відрізняється від традиційного естетичного аналізу цього напряму" [3, 146].

В енциклопедичному словнику "Естетика" підкреслюється, що в межах натуралізму "існували різні тенденції, які об'єднувало вороже ставлення до романтизму і класицизму" [4, 225]. Стосовно класицизму позиції Е. Золя і сучасних йому учених повністю збігаються; відносно ж заперечення романтизму – французький письменник пропонував оригінальну модель інтерпретації суперечливих стосунків між романтизмом і натуралізмом, оскільки весь драматизм тих жорстких суперечностей він "пропустив" через власну душу: "...Я назвав фундаторами сучасної літератури Дідро і Руссо, ...я зробив це..., щоб показати, що натуралізм і романтизм обидва відходять від одного й того ж пункту – від протесту проти класичного канону. Тільки одразу ж після своєї обопільної перемоги над класицизмом романтики і натуралісти стали суперниками" [5]. Отже, О. Оніщенко робить висновок: "Е. Золя доводить, що протилежність руху романтизму і натуралізму була зумовлена логікою еволюції, на шляху якої природно виникають розбіжності" [3, 147].

Яскравим свідченням цієї боротьби в Італії є полемічний виступ Л. Стеккетті (псевдонім Оліндо Гверріні) у книзі "Нова полеміка" (1878). Стеккетті спростовує закид критиків щодо аморальності веристів. Він вважає, що показ реального життя нікого не може образити, тому що прагнення зображувати правду в мистецтві перетворилося на головну тенденцію нової епохи.

У суперечці про натуралізм, яка розгорнулася в італійській культурі в 1870-ті роки, італійці не завжди сприймали його адекватно теорії представників французьких натуралістів. Верга вважав реалізм першою і необхідною умовою твору мистецтва, підкреслюючи, що реалізм для нього означав спостереження і зображення дійсності: що найточніше вдасться письменнику передати безпосереднє враження від живої реальності, тим твір мистецтва вийде об'єктивнішим, а отже, буде правдивим і завжди прекрасним. Вважаючи Золя "великим майстром сучасного роману", Капуана і Верга, проте, побоювалися, що його зайва увага до теорії може зашкодити жвавості розповіді. Верга зауважував, що завдання письменника полягає в тому, щоб показати персонаж, а не пояснювати його. З теорії і творчості Золя італійці сприйняли те, що відповідало їхнім філософським і естетичним шуканням, і це полегшило процес створення теорії веризму.

Капуана ставив Вергу нарівні із Золя за те, що книги італійського письменника так само "пахнуть народом", як і "Пастка". Твори Верги, відзначав Капуана, свідчать про те, що італійська література пройшла великий шлях від "молока і меду Каркано до чорного хліба Верги".

Але Верга і Капуана на відміну від Золя не надавали великого значення фізіології, їх майже не цікавила проблема спадковості. Набагато більшу роль вони відводили умовам життя широких верств населення (особливо важким у Південній Італії), розуміючи, що якраз соціальне середовище здійснює визначальний вплив на людину.

Вимога максимальної об'єктивності привела веристів до нового розуміння тенденційності. Вони вважали, що об'єктивна оцінка повинна полягати в правдивому показі дійсності та у відмові від будь-якого втручання автора у розповідь.

Веризм почався з нарису, замальовки з натури – жанру, запозиченого письменниками з живопису, який відповідав вимозі об'єктивного вивчення дійсності. У такому нарисі ("боццетто") в стислій формі описувалася якась особиста подія або давалася психологічна замальовка людської вдачі. "Нарис" повинен містити в собі факт або "людський документ", що, на думку веристів, своєю жорсткою правдою більше бере за душу, ніж будь-яка вигадана історія.

Веристи віддавали перевагу малим формам: новелі, повісті. Веристська новела відрізнялася стислістю, не мала цікавої інтриги, драматичної композиції і трагічної розв'язки. У творчості веристів був і роман. Але він як правило складався з описів окремих картин життя або, так би мовити, монтувався з цілої серії нарисів і замальовок з натури. Капуана вважав роман найжиттєздатнішою формою нового мистецтва, "справжнім епосом, єдино можливою епопеєю сучасного буття" і намагався знайти його начала вже у представників літератури Відродження. Гостре почуття реальності і то-

чне зображення життя у них були, на думку Капуани, тими реалістичними традиціями, на які могли опертися веристи. "Праотцем" нового італійського роману Капуана вважав "Декамерон" Боккаччо, в якому "всі паростки сучасного мистецтва готові були розпуститися". Від "Декамерона" Капуана намітив чітку реалістичну традицію до "Заручених" Мандзоні, а від них – до веристських творів. Кращий веристський роман Верги "Сім'я Малаволья" Капуана ставить вище романів Золя, вважаючи, що Верга досяг вищого ступеня знеособленості – ідеалу сучасного мистецтва.

У романі "Сім'я Малаволья" Верга продовжує почате в новелах дослідження царини села, прагнучи проникнути в суть тих суспільних і моральних зрушень, що відбуваються в ній під натиском формування капіталістичних відносин селян, показавши історію збагачення, руйнування і невпинного розпаду сім'ї рибалки. У романі "Мастро дон Джезуальдо" романіст старанно досліджує механізм буржуазного успіху і морального зубожіння представника іншого середовища – чорнороба Джезуальдо, який зумів стати багатим власником в роки Рисорджименто.

Сам Верга в своїх уявленнях про причини процесів, що відбуваються в суспільстві, був фаталістом, схильним вважати бідування людей наслідком боротьби за виживання, яка споконвіку продовжується в природі, – боротьби, де сильний перемагає слабкого. Ця філософія відбилася в деяких його новелах і романах. Але сильною стороною творчості Верги була непохитна правдивість і співчуття простим людям. Це дозволило йому створити вражаючу картину суспільної кривди в об'єднаній Італії.

Луїджі Капуана (1839–1915) – теоретик і визнаний провідник веристського напрямку в італійській літературі, вважав що не політика, а наука зможе сприяти людському і соціальному прогресу. Під наукою він мав на увазі сучасний позитивізм, що спирається на природознавство та еволюційну теорію. І. Тен та Ч. Дарвін стали для нього вчителями: і як письменник, і як літературний критик він прагнув будувати свою художню творчість і теорію літератури за аналогією з науковим дослідженням. В своїх статтях про театр він веде боротьбу з романтичною драмою Рисорджименто, утверджуючи на італійській сцені актуальну тематику та протиставляючи історичній трагедії сучасну комедію. Більшість романів і новел веристів пройняті гумором, іронією та сатирою.

Л. Капуану захоплювало й інше завдання: у всіх подробицях показати складний взаємозв'язок чинників соціального і фізіологічного порядку, які формують внутрішній світ окремої особистості, її психологічний склад і навіть всю її долю: роман "Джачінта" (1879), серія новел "Жіночі профілі" (1877) і збірка оповідань "Селянки" (1894). У передмові до новели "Жіночі профілі" письменник говорить, що почуття і пристрасті його персонажів та їхнє достовірне зображення покликані створювати у читача відчуття правди. Новели являють собою психологічні портрети різних жінок. Капуана вивчає жіночу психологію у взаємодії з фізіологією, пояснюючи пориви душі імпульсами плоті. Роман Капуани "Джачінта" з присвятою Емілю Золя став першим веристським романом в італійській літературі. Капуана вирішив піддати аналізу пристрасть без романтичного ореолу: "Вивчити пристрасть щиру, хоча і дивну, навіть патологічну", тобто досліджувати пристрасть у зв'язку з фізіологією. В Італії в цей час розвивається експериментальна й "фізіологічна психологія", яка вивчає психіку залежно від життя всього організму. Капуана також звертається до "фізіологічної психології", що допомагає йому пояснити вчинки і дії його героїні. Пристрасть цієї жінки є не тільки природною потребою любові, але й відбиває своєрідність її фізичного та духовного складу. Почуття Джачінти складне і багатогранне, воно динамічно розвивається і змінюється. Любов, що зробилася для героїні сенсом життя, не тільки дає їй щастя, але і стає причиною катастрофи. Психологія Джачінти детермінована не тільки фізіологією, але й оточенням. Середовище в романі – це сім'я, а також усе провінційне місто, в якому розгортається дія роману.

Створюючи веристський роман, Капуана і Верга значне місце відводили мові. Капуана вважав, що й у мові повинен бути дотриманий принцип знеособленості. В цій сфері новатором був Верга. В Італії, що пізно завершила своє національне об'єднання, широкі народні маси говорили на діалектах. Але писати на діалекті означало для Верги звужувати коло читачів, а змусити простих людей говорити літературною мовою – передбачало порушення правди життя. Інтуїція художника підказала Верзі інший шлях: "Розплавити бронзу літературної мови в завжди свіжій формі діалекту", піти на синтаксичні вольності, щоб зробити опис народного життя більш точним і правдивим. За допомоги свого таланту та засобів літературної мови Верга спромігся передати своєрідність побутової народної мови.

Помітний внесок в розвиток і утвердження веризму зробив і Федеріко Де Роберто (1861–1927). Його літературний успіх пов'язаний з романом "Віце-королі" (1894) – хронікою сімейства сицилійських князів. Суворо, не жаліючи сатиричні фарби, зображує тут Де Роберто сицилійську знать, простежуючи симптоми неухильної психічної і моральної деградації родового сімейного клану.

З веризмом пов'язаний найбільш плідний період у творчості неаполітанської журналістки і письменниці Матільди Серао (1856–1927) та творчий злет флорентійського новеліста Ренато Фучіні (1843–1921). Зокрема, в таких творах, як "Черево Неаполя" (1884), "Життя і пригоди Ріккардо Джоана" (1886), "Країна достатку" (1890) та в багатьох інших романах і нарисах 80–90-х років М. Серао створила серії точних і динамічних замальовок неаполітанських нетрів, де докладно виписані картини злиднів, поневірянь, принижень, в яких минає життя бідноти. В той же час Р. Фучіні (збірка "Безсонні ночі Нери" (1883); "На відкритому повітрі" (1897); "У тосканському селі" (1908)) захоплено, з теплим почуттям розповідає кумедні і смутні випадки з повсякденного життя тосканських селян, любовно відтворюючи образне народне мовлення.

Паралельно з магістральною веристською проблематикою в італійській реалістичній прозі 70–80-х років XIX ст. існувала лінія іншого плану, подана психологічним романом з яскраво вираженою етичною спрямованістю; тут зберігалася традиція прози ломбардського моралістичного романтизму. Так, у міланського романіста Еміліо Де Маркі (1851–1901) веристська конкретність у замальовці народного середовища і поглиблений психологічний аналіз сполучаються з моральним повчанням і романтичною мелодраматичністю ("Капелюх священика" (1888)).

Моральна проблематика пронизує і прозу Едмондо Де Амічіса (1846–1908): для нього характерні веристське тяжіння до нарису (в цьому жанрі він написав "Життя військових" (1863), "Новели" (1872) та численні книги про подорожі), а також схильність до зображення цілісних людських характерів і в той же час сентиментально-дидактична проповідь християнських та цивільних чеснот. Показово, що все це відрізняє і головний прозаїчний твір Де Амічіса 80-х років – "шкільну повість" "Серце" (1886), яка принесла йому світову популярність і визнання.

Слід визнати, що в 90-х роках італійський роман через надмірний психологізм та натуралізм наближається до світської моделі цього жанру, поступово втягується у декаданс, а принципи веризму поступово розмиваються.

Приймаючи основні положення натуралістичної теорії Е. Золя – об'єктивність, науковість, неупередженість, – Капуана, Верга та інші італійські мислителі іноді вкладали в ці поняття інший зміст, ніж їхні французькі побратими. Веристи критично поставилися до захоплень Е. Золя науковими доктринами, позаяк вважали, що зайва увага до теорії може порушити принцип "знеособленості" і зашкодити жвавості розповіді. Своє завдання вони вбачали в створенні життєвого образу, а не у поясненні його за допомогою теорії. Своєрідне розуміння співвідношення "фактичної правди" і вимислу, ролі творчої уяви у створенні художнього образу, сенсу науковості творчості, погляд на роман як на всеосяжний жанр сучасної літератури, а не тільки як на "наукове" дослідження дійсності – усе це говорить про оригінальність естетичних поглядів веристів.

Веристи правдиво показали образ сучасної їм Італії, усе ще роздрібненої, незважаючи на офіційне об'єднання, з її феодальними пережитками, відсталістю, неуцтвом і злиднями. Романісти і новелісти Верга і Капуана, Фучіні і Серао, Де Роберто, Де Маркі та інші з численного покоління веристів успішно досліджували світ людини з народу: факти і "випадки", зібрані в складених ними "людських документах", при всій їхній зовнішній безпристрасності містили чітко вловимий і відчутний для сучасників критичний, викривальний пафос.

Веризм виходив з принципу "безособової" розповіді, але в реальній художній практиці зображення простих людей у веристському творі відверто сповнене демократизмом, гуманістичною думкою, у ньому відчувається співпереживання автора зі своїми героями.

Веризм у другій половині XIX ст. був найвизначнішим явищем в художньому житті країни, що дало Італії цілу плеяду самобутніх літераторів.

У поезії веризм вживається в набагато ширшому змісті, ніж це було в прозі. До поетів-веристів справедливо відносять Стеккетті, Бойто, а інколи і усю школу Кардуччі. Низку поетів-регіоналістів також можна вважати веристами: Чезаре Паскарелла, Сальваторе ді Джакомо, який пише на неаполітанському діалекті. Ч. Паскарелла, користуючись римським діалектом, дає картини з життя емігрантів-переселенців у надзвичайно вдало зроблених "вінках сонетів". Нарешті поезія соціального протесту Ади Негрі значною мірою зазнала впливу школи Кардуччі та ідей веристського напрямку.

Основні ідеї веризму знайшли своє вираження і в оперному мистецтві. У 90-ті роки XIX ст. утвердився і оперний веризм, який відкрив нову славетну сторінку в історії італійського музичного театру. Всесвітньо відомими представниками веристського напряму стали композитори П. Маскані, Р. Леонкавалло, У. Джорджано, Дж. Пуччіні.

Гуманізм оперного веризму в основному визначався ідеями веристської літератури. Розвиваючи творчі шукання теоретиків веризму Верги і Капуани, композитори-веристи створили особливий

тип опери-новели, заснованої на життєво достовірному сюжеті, з драматичною любовною колізією та гостротою людських пристрастей. Вони вивели на оперну сцену простих людей: селянську бідноту, вуличних комедіантів, голодних мешканців міських нетрів, представників убогої артистичної богеми.

У пошуках сюжетів для своїх опер композитори зверталися до новел і діалектних п'єс Верги, С. Ді Джакомо та інших письменників-веристів. Деякі драматурги-веристи, зокрема, Луїджі Іллі́ка (1857–1919) та Джузеппе Джакоза (1847–1906) були авторами лібрето багатьох веристських опер.

На тлі широкої гами італійської музичної творчості веристська опера відрізняється характерними особливостями: демократизмом, гострою напруженістю і сконцентрованістю дії, емоційною виразністю і драматичною експресивністю музичної мови, правдивістю в зображенні людських відчуттів, своєрідністю мелодизованих речитативів, яскравою видовищністю.

Одним з основоположників веризму в музичному театрі був П'єтро Москані (1863–1945). Першим і одним з кращих зразків веристської оперної драматургії вважається його одноактна опера "Сільська честь" (1890).

До основоположників оперного веризму належав і Руджеро Леонкавалло (1858–1919), світову славу якому принесла опера "Паяци" (1892). Пролог опери (монолог комедіанта Тоніо) – це своєрідний веристський маніфест, вираз авторського "кредо" композитора: показ життя без прикрас, зображення драм простих, звичайних людей. Паяц Каніо – найтиповіший герой веристської оперної літератури, наділений почуттям людської гідності і сильними пристрастями, охоплений глибоким стражданням, коли переживає велике особисте горе. Для "Паяців" характерний органічний зв'язок з традиціями народного, майданного театру. Мелодійним багатством і ефектною театральністю відрізняються й інші опери Леонкавалло.

Широковідомим представником веризму був Умберто Джордано (1867–1948), а в числі перших веристських музичних творів стала саме його опера "Малавіта" (написана за драмою Сальваторе Ді Джакомо "Обітниця" (1892)). У ній розкривається драма, що відбувається в середовищі неаполітанської каморри. "Малавіта", як і інша опера Джордано "Місяць Марії" (також навіяна однойменною п'єсою С. Ді Джакомо (1910)), відрізняється глибоким гуманізмом, співчуттям до бідного люду неаполітанських передмість, реалістичним зображенням смутку цих людей, контрастним драматизмом характерів, виразною мелодійною мовою, вдалою інтерпретацією неаполітанських наспівів і танцювальних ритмів, оригінальною оркестровкою. Світове визнання принесла композитору історико-романтична опера "Андре Шеньє" (1896), в якій повною мірою виявився драматичний темперамент Джордано.

Джакомо Пуччіні (1858–1924), найвідоміший італійський композитор після Верді, розвивав реалістичні принципи національного оперного мистецтва. Популярність композитору принесли опери "Манон Леско" (1893) і особливо "Богема" (1896), саме вони зробили Пуччіні визначним представником веризму. В своїх кращих творах Пуччіні постав передусім як художник-гуманіст, який щиро і психологічно правдиво малює душевний світ своїх героїв, а також чудовий знавець сцени і талановитий оперний драматург, театральні шукання якого відзначаються сміливістю і новаторством, прагненням розширити межі оперного мистецтва, наблизивши його до реального життя і звільнивши від умовних трафаретних канонів. Драматичний пафос, натхненний ліризм, яскраво емоційний, гнучкий і вільний аріозно-мелодійний стиль кращих творів Пуччіні втілює гуманістичну суть італійської класичної опери з її незмінною спрямованістю до людини.

Ідейне новаторство в творчості Верги і Капуани, які втілили теоретичні принципи веризму, створило тривку традицію в розвитку нового напрямку в італійській культурі другої половини XIX ст. Веристська новела, роман і опера стали панівними жанрами в мистецтві. Шляхом Верги і Капуани пішло багато письменників, вихідців з різних провінцій Італії. Твори Серао, Деледди, Де Амічіса, а також таких письменників як Р. Фучіні, Д. Чамполі, С. Ді Джакомо, С. Фаріна, котрих зазвичай називають молодшими веристами, свідчить про розмаїтість творчих позицій і художніх методів в італійському мистецтві кінця XIX ст. Для цих авторів характерним є звертання до реальної дійсності, гуманістичне прагнення знайти в простих людях високі духовні цінності. Веристська література була надзвичайно важливою віхою в історії італійської культури. Завдяки справжній демократичності та глибокій пошані до людини і до правди веристи впродовж декількох десятиліть всією своєю діяльністю сприяли культурному і національному об'єднанню країни.

Отже, веризм кінця XIX ст. мав яскраво виражений гуманістичний характер. Спираючись на засади позитивізму, веристи звертаються до життєвої правди та об'єктивного висвітлення дійсності. Веризм сформував плеяду видатних митців (Дж. Верга, К. Доссі, Л. Капуана та ін.), які відтворили правдивий образ сучасної їм Італії, а традиції веризму збагатили італійську поезію, прозу і драму, живопис і музику, відбивши новий зміст італійської дійсності, місце особистості в ній та нові гуманістичні пошуки.

Література:

1. Левчук Л. Т. Західноєвропейська естетика XX століття : навч. посібник / Л. Т. Левчук. – К. : Либідь, 1997. – 224 с.
2. Капуана Л. Новеллы / Л. Капуана // Итальянские новеллы (1860—1914) ; вступ. ст. Б. Г. Реизова. – М.-Л. : Художественная литература, 1960. – 728 с.
3. Оніщенко О. І. Художня творчість у контексті гуманітарного знання : моногр. / О. І. Оніщенко. – К. : Освіта, 2001. – 179 с.
4. Эстетика : словарь / под общ. ред. А. А. Беляева и др. – М. : Политиздат, 1989. – 447 с.
5. Золя Э. Натурализм в театре [Электронный ресурс] / Э. Золя Режим доступа : http://www.philol.msu.ru/~forlit/Pages/Biblioteka_Zola_Naturalisme.htm

УДК 316. 61

Вовкун Василь Володимирович,
кандидат культурології,
Народний артист України

МАСОВА КУЛЬТУРА ТА ПРОБЛЕМИ ФОРМУВАННЯ ОСОБИСТОСТІ: ІСТОРИКО-КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ КОНТЕКСТ

У статті висвітлено актуальні історіософські та філософсько-культурологічні проблеми співвідношення теоретичної та методологічної парадигми культури та маскультури початку XXI ст., формування творчої особистості та індивідуальності в цих умовах, а також аналізується залежність ціннісно-смислового змісту й творча спрямованість сучасного культурно-інформаційного простору України. Окреслено національні пріоритети в галузі культури і мистецтва, шляхи й тенденції розвитку новітніх напрямів і течій. Також публікація присвячена висвітленню основних культурно-історичних типів людської особистості, що були характерними для послідовно змінюючих одна одну історичних епох.

Ключові слова: *Національна культура, творча особистість, сучасна українська культура та маскультура, феномен культури, гуманітарна методологія, культурна ідентичність, культурологічна свідомість, українська культурологічна думка.*

In the work reflection the actual of philosophical and culturalical of the problem's for the correlation the personality and the individuality, analyse the dependence of the social-cultural and the spiritual quality of the personality from the type of social the community, to which the her belong to. In this article scrutinire ways and tendencies person develop in different circumstances cultural-history epochs. Also, the work to dedicate reflection of the principal the cultural and the historical from the type for the humane of the personality, which were characteristic for the consistent modification one and the same the historical of the epoch's.

Keywords: *National cultural, creative personality, individuality, modern cultural musical historiografical, fenomen cultural, Nation create, cultural create, Ukrainian culturalogos.*

В умовах розвитку постмодерного суспільства початку XXI ст. особливо важливим стає зв'язок між теорією культури і маскультури, де пріоритетним напрямком дослідження є формування особистості як історико-культурного феномену. Враховуючи теоретичні і методологічні наслідки у дослідженні історії культури і маскультури, виникає нагальна потреба проаналізувати їхні впливи на явища самоорганізації та самоідентифікації, які становлять найважливішу рису сучасного буття та культурно-історичного часопростору.

Аналіз особистості як культурно-історичного феномену є важливим у розумінні процесу та механізмів зародження, формування й розвитку особистості у зв'язку зі зміною конкретних культурно-історичних форм існування людства. Бачення та усвідомлення закономірностей цього процесу створює методологічні підґрунтя для прогнозування напрямків, шляхів та особливостей розвитку людини як особистості в сучасних та майбутніх культурно-історичних умовах [1, 7–9; 2, 3–6]. У поясненні особистості як культурно-історичного феномену відомим є діалог двох вітчизняних вчених: культуролога Л. Баткіна та історика А. Гуревича – стосовно підходів до розгляду історичного процесу розвитку особистості [13, 45–49]. Л. Баткін представляє культурологічний підхід у вивченні особистості, А. Гуревич – соціально-

© Вовкун В. В., 2011

історичний. Л. Баткін переконаний, що "історик культури отримує успіх по мірі того, як йому вдається виявити та обгрунтувати "зміни, що ведуть до суттєвої перебудови людської особистості". "Культура – це царство особливого. А не загального. Якщо нас цікавить сама культура (а не система функціонування суспільства)" [13, 74]. А. Гуревич протиставляє такій позиції культуролога свою позицію соціального історика і стверджує, що саме шляхом конкретно-історичного, соціологічного "проникнення в картину світу та її посильної реконструкції я дізнаюся про ті загальні можливості, котрі дана культура представляла для розвитку особистості, про ті культурні форми, в котрих особистість мала бути вилитою" [13, 86]. Отже, А. Гуревич пропонує оптимальніший, конструктивніший шлях – "синтез", поєднання зусиль культурології та історичної соціології у розгляді особистості [13, 88]. В цьому контексті важливим постає розгляд особистості саме як культурно-історичного феномену, тобто з урахуванням певних культурно-історичних форм, а також процесу історичного становлення та розвитку особистості.

Першою культурно-історичною формою становлення людської особистості став міф, класичною колискою якого вважається доантичний та античний періоди у розвитку світової цивілізації. Саме з міфу починається пробудження початкових ознак індивіда та особистості. Міфологія постає як розумна побудова світу, розумна не тільки у значенні того, що цим світом-космосом керує розум. Але вже сама поява міфу свідчить про дисгармонію, що виникла як необхідність створення образу світу, приведення незв'язаного, невизначеного хаосу в цінність; збирання життя в дещо ціле і доступне для огляду є спробою ще не в свідомій формі усвідомити себе через усвідомлення світу.

На те, що міф та міфічна свідомість тісно пов'язані з культурою, її соціальними коренями, що міф не допустимо відривати від історичного процесу, вказує О. Лосєв [11, 22-23]. Крім того, у своїй праці "Антична міфологія в її історичному розвитку" (М., 1957) він зазначає, що міфологія є сферою, насамперед, общинно-родового мислення, як інтуїтивне, інстинктивне заглиблення свідомості в буття, де сутність невіддільна від фізичного тіла, де індивід відчуває себе елементом закономірного механізму. Це тільки початок пробудження свідомості, виділення людини, виникнення ідеального як деякого інобуття, деякого образу, який можна осмислити і перетворювати, втілити у дійсності. Усвідомлення відмінності себе від іншого являється пізніше, коли відбувається роздвоєння свідомості на власне свідомість і самосвідомість, коли з'являється така форма інобуття реального, як засіб виробництва, матеріальний посередник. Бути іншим для індивіда, залишаючись при цьому самим собою, означає володіти не тільки реальним посередником, зв'язуючим індивідів, але й ідеальним буттям. Це означає потребу постійно перетворювати і змінювати об'єктивність, натикатись на її опір, вести діалог зі світом, бути поліфонічним. Така поліфонічність, роздвоєнність властива більш пізній формі міфу – міфу Стародавньої Греції, який виступає проміжною формою переходу від міфу до логосу, початок його розкладу. Необхідно зазначити, що первісна захопленність свідомості буттям – є не тільки характеристикою культури Заходу, теж саме можна сказати і по відношенню до Сходу. Так, Д. Зільберман, аналізуючи творчість Шанкари – індійського мудреця, одного із найвидатніших представників Веданти, творця філософської системи Адвайта-Веданта (системи абсолютного монізму), писав, що "з легкої руки деяких дослідників, які захопилися паралелями між Шанкарою і Гегелем, Адвайту стали називати "системою об'єктивного діалектичного ідеалізму" [6, 11]. Таке визначення, дане з позиції європейської філософії, можна назвати надто ризикованим, хоча б тому, що головний принцип Веданти – не протиставлення свідомості буттю, а їх початкова зберігальна невідмінність (звідси – "Адвайта", тобто "недвоякість") [6, 11]. Щоб зрозуміти, чому така нероздільність свідомості і буття була характерною для культури Сходу і в подальшому, необхідно з'ясувати підстави побудови специфічної організації суспільств Сходу, що не є проблемою даної праці.

Пробудження від міфу найбільш точно виявилося у такому явищі, як трагедія, не тільки як театральної вистави, в якій вперше виникає відстороненість позиції і взагалі позиція як така ("поза"), але і в самому змісті. Трагедія – те, що вона розповідає і показує, є видовищем саме пробудження онтологічної свідомості. Вона виводить людину із безпосереднього відношення, становить її в особливу, відсторонену позицію до фактів власного існування. Ще Аристотель, аналізуючи мистецтво, стверджував, що воно є елементарним актом усвідомлення ("мімесос"), є наслідуванням взірцю, що означає виділення себе і цього взірця. Антична трагедія носить двоїсту, суперечливу форму. Її учасник є дійсно героєм, але героєм фаталістичним, бо діє він по законам своєї долі ("мойри"), або проти неї, що є його призначенням і визначається долею. У трагедії доля, а не своєрідність характеру трагічного героя, який є лише умовою того, щоб життя доросло до долі, істотна у героя. Долю стародавні греки розглядали як сам життєвий шлях, що його отримує людина в момент народження і йде по ньому до самої смерті. Чому людина отримувала ту чи іншу "долю", не з'ясовувалося, це був дарунок богів, що сприймався як даність.

У старогрецькій трагедії вже вбачаються зародки розуміння можливого впливу на зворотній хід подій з боку людини [14, 106]. Дія невблаганного фатуму розпочинається внаслідок певного вчинку, не здійснивши якого, людина може уникнути неминучої відплати. Але загальною характерною рисою тих часів була підкореність людини незалежним від неї силам й обставинам, коли, за висловленням О. Лосєва, "вільні усвідомлювали себе рабами долі, фатуму". Однак трагедія як соціокультурне явище давньогрецького життя була лише першим кроком до усвідомлення індивідом себе і світу, який неминуче народжував протиріччя, оскільки по своїй суті усвідомлення вимагає виділення "Я" (в міфології, оскільки свідомість була проникнута буттям і не було потреби в усвідомленні, це протиріччя не фіксувалося).

Узагальнене бачення ролі та значення міфу як першої культурно-історичної форми становлення особистості показує, що міф – це не є якесь абстрактне поняття. Міф є саме життя тогочасного суспільства, справжнє життя міфічного суб'єкта з усіма його надіями та страхами, чеканнями та відчаєм, з усією її реальною дійсністю та чисто особистою зацікавленістю. "Міф не є буття ідеальне, але життєво відчутливе, до тваринності тілесна, дійсність" [11, 27]. Саме в умовах такої глибоко міфологізованої дійсності формувалася тогочасна індивідуальність, особистість, відображаючи у собі всю специфіку тогочасних конкретно-історичних відносин, бачення та розуміння світу, свого місця та ролі у ньому.

Наступна культурно-історична форма розвитку особистості в соціально-філософській думці пов'язується з епохою Середньовіччя, що прийшла на зміну Античності. Так само, як в Античності, в Середньовіччі індивід наслідує певну норму, приклад, взірець. Але, якщо в Античності він підкоряється космічній долі, яка задає йому сенс вчинків, то у Середньовіччі – наслідує Богові – особистості, яка визначає його шлях, звідси Античності властива предметно-тілесна інтуїція особистості, а Середньовіччю – інтуїція особистості. У Середньовіччі індивід вперше свідомо намагається створити власний образ, але оскільки й дійсність ущербна, одностороння, убога, розчинена в бутті, то з необхідністю створюється компенсуючий образ Бога як цілісної істоти, у вигляді творчого принципу особистості. В Античності повнота життя індивіда, яка виявляється саме повнотою суспільного буття, задовольняється образом світу – космосом, представленим як поліс, а в Античності постає необхідність компенсувати фрагментарність, розірваність буття індивіда і створити всеохоплюючий, новий образ індивіда, що володіє своїми здібностями, що знайшло свої втілення у постаті Бога. Латинське "personalitas" ("особистість") виникло у ранньому Середньовіччі як похідне від слова "персона", але вже у Фоми Аквінського перетворилося у термін для позначення умов і способів існування особи, тобто Бога [10, 81]. Як справедливо підкреслює А. Гуревич, "усвідомлення або, краще сказати, відчуття себе особистістю, індивідуально морально відповідальною за свою поведінку, за вчинки, які вона здійснює, притаманна середньовічній людині. Немає потреби її спрощувати та примітизувати. Вона була особистістю, але на свій особливий, власний середньовічний манер" [13, 83].

Вся система міжособистісних відносин феодального типу припускає існування особистостей, що володіють певним юридичним та моральним статусом. Сама ієрархія не виключала особистість, вона відводила соціально визначеним особистостям відповідні місця. В становленні особистісного початку важливу роль відігравала християнська ідея сповіді. Сповідь припускає самоаналіз особистості: віруючий повинен розглядати свої вчинки та задуми під кутом зору їх відповідності Божим заповідям. З введенням сповіді від "культури сорому", орієнтуючої індивіда зовні, на соціальне оточення, намітився перехід до "культури вини", до самоусвідомлення своєї гріховності. Об'єктивно, що цей перехід був тільки започаткованим; "культура сорому" не зникла, але структура особистості ускладнилася, і її став визначати уже не тільки зовнішній контроль з боку священика, прихожан, громади, властей, але й внутрішній самоконтроль. Все ж стан обмеженості особистості, реалізації її індивідуально-смислових та почуттєвих можливостей за умов Середньовіччя не міг існувати вічно. Для того, щоб індивід міг створити свій власний образ, усвідомити себе і доцільно існувати, виникла потреба Ренесансу, Просвіти. Для індивіда цієї епохи характерна саме культура вибору. Універсальна людина Відродження – це особистість у новоєвропейському розумінні. З точки зору такого розуміння – це, як не раз писалося, – індивід, який виріс до безмежності своєї суті, тобто, до заперечення індивідності.

Становлення капіталістичних відносин, стрімкий розвиток промисловості, ринку, економічних зв'язків, ломка границь і обмежень створювала, буквально у всьому, необмеженість можливостей для розвитку індивіда. Його вибір не мав трагічного забарвлення, а був повсякденно-позитивним; цілепокладання, дії не знаходилися в суперечності із об'єктивними обставинами, які в цей перехідний стан були гнучкими й плинними, існували у перехідних формах. Тому людина Відродження не вбачала обмеженості для свого вибору, свого розвитку десь поза межами власного існування, тому і ціллю розвитку вважала себе. Тому саме ця епоха подарувала людству стільки обдарованих особистостей і

залишилася в історії поміченою небаченим масштабом розквіту культури, мистецтва. Саме у цей період одночасно на Заході і Сході поширилося використання терміну "humanitas" – людяний [7, 247]. Людина Ренесансу створює свій образ, намагається втілити себе відповідно до нього і не зустрічає для цього ніяких обмежень. Індивід Відродження, випещений в безкінечних і різноманітних можливостях, був покликаний до створення образу індивідності, передусім, як індивідуальності. Пізніше, в епоху розвинутого капіталізму, були створені такі історичні умови, котрі дали можливість взагалі поставити питання про необхідність розділити світ особистості і суспільства. Ця абсолютизація суб'єктивного чинника в розгортанні життя людини зумовила спроби зовсім вивести особистість з-під суспільної регламентації. З екзистенціальної точки зору, будь-яке суспільне утворення, будь-яка суспільна активність індивіда нищить індивідуальність. Щоб запобігти цьому, індивід мусить абстрагуватися від культурно-історичного процесу і сконцентруватися лише на своєму внутрішньому світі. "Іншими словами, – як стверджують автори "Психології і педагогіки життєтворчості", – життєвий шлях ніби розпадається на зовнішній, що забезпечує саме існування індивіда, і внутрішній – шлях пошуків сенсу свого індивідуального буття" [14, 111]. Проте цей останній не є продуктом індивідуального волевиявлення, а лише переживанням тотальної трагічності кожної людської долі. Ця трагічність є наслідком того, що індивід, позбавлений як такого вільного вибору змушений рано чи пізно усвідомити суперечність своїх власних бажань, дій, образу, відповідно якому він втілює себе в дійсності, і розколотого, розщепленого буття, в якому розум, саме практичний розум, постає перед фактом непроникливості стіни обставин. Таким чином, індивід потрапляє у парадоксально суперечливу ситуацію – над ним панує закон, норма, традиція, взірець нібито вільний, або за угодою – нормативний. У філософії ця залежність і підпорядкованість постає як залежність від форм свідомості, оскільки філософія є критичним переосмисленням образів дійсності, тобто є осмисленням дійсності, вже відображеної у свідомості, чи то у вигляді залежності від морального закону – категоричного імперативу І. Канта, чи то залежність від абсолютного розуму Г. Ф. Гегеля. Кантівська постановка питання означає, що навіть у своїй найінтимнішій самосвідомості індивід не може не виходити за межі своєї одиничності, вільно або не вільно він повинен співвідносити свою поведінку із думкою інших, імперативами, які лежать поза ним, – і з моральним законом. Тобто, на зміну індивідуальності Відродження, субстанціональності Нового часу приходить сосуд всезагальності, який здійснює преднайдене і належне, і який повинен являти собою ідеальну відповідальність нормі та її перевищення. Тобто, на відміну від філософії Нового часу, натурфілософія В. Лейбниця з її акцентами на індивідуальності, післякантівська німецька філософія приступила до розробки принципу універсалізації індивідуальної людської природи. Розробка цього принципу привела до того, що у німецькій класичній філософії абстрактно-загальне розумної природи, матерії (категорії буття) перетворилося в абстрактно-логічну загальність духу і діяльності. Тому Й. Фіхте безпосередньо ставить перед собою завдання показати, що одинична індивідуальність, навіть в її цілісності, не являє собою природню, а складає цілком правову реалію, принцип дії кожного індивіда відрізняється від діяльності іншого, тобто індивідуалізується. Тільки у силу цього, вважає Й. Фіхте, кожна розумна істота може виступати як неповторна індивідуальність. Індивідуальність є неподібністю на іншого, обмеженістю іншим. "Я" – це "Не –Я" і цим вже неподібне, індивідуальне. "Я" покладаю себе в протилежність як індивідум тільки завдяки тому, що "Я" приписую собі виключно деяку сферу для свого вільного вибору, в якому "Я" відмовляю йому, відповідно поняттю індивідуальності взагалі [4, 133]. Отже, якщо індивідуальність у В. Лейбниця визначалася через відмінності, які закладені у самій природі суб'єкта, то у Й. Фіхте вона визначається через суспільні відмінності, завдяки яким правові суб'єкти виступають як негативно визначаючі одне одного, тобто індивідуальність іншого – це те, що не "Я" і моя індивідуальність.

Сучасна культурно-історична ситуація у світі є вкрай складною та неоднозначною. В соціально-політичному контексті вона характеризується подальшим всебічним розвитком посткапіталістичних відносин в країнах Заходу, певною демократизацією суспільних відносин в країнах Сходу, посиленням національних та релігійних рухів. В гуманітарній, культурній сфері поволі торує собі шлях ідея про особу, особистість як головну суспільну цінність. Неоднозначність та складність культурно-історичних умов здійснює відповідний вплив на людину, особистість, що знаходить відображення і в сучасній філософії, котра, абсолютизуючи самість індивіда, його незалежність, індивідуальність, часто втрачає можливість прориву до істини буття, фіксує самотність індивіда у формах абсурду, нудьги, закинутості, будучи філософією людини, яка втратила себе, розгубила свою цінність, життя якої перетворилося у "пацючі перегони" [15, 85–87]. Нинішній стан філософії відображає протиріччя сучасного стану цивілізації між живою дійсністю і абстрактними законами. Найбільш суттєвою характеристикою, що визначає культурний стан сучасного суспільства, рівень та стан розвитку особистості є культура соціально-економічних та політичних відносин. Розгляду цих сфер людської культури присвячено багато різноманітної літератури, що є виправданим з огляду на те, яке

місце вони займають в суспільстві та життєдіяльності особистості. Аналіз наукової літератури з цієї теми свідчить, що у ній значною мірою розкриваються ті чи інші проблеми сучасного суспільства, висвітлюються їх певні впливи на становлення особистості. Але, на жаль, як загальні підходи, так і окремі їх аспекти в аналізі зазначених сторін суспільного життя та їх зв'язків зі станом особистості, індивідуальності неможливо признати достатньо об'єктивними та науково обґрунтованими.

Необхідно підкреслити найбільш актуальні аспекти взаємозв'язків соціально-економічних та політичних відносин зі станом особистості в сучасному суспільстві. Безперечно, сучасне західне суспільство має певні досягнення. Насамперед, слід визнати значні успіхи цього суспільства у розвитку науки, техніки, технологій і виробництва, автоматизації управління виробництвом, у підвищенні рівня культурного життя. Так, західні соціологи (А. Тоффлер, Ж.-Ж. Серван-Шрайбер, Ж. Еллюль) стверджують, що зміни у сучасній технології впливають на усі сторони суспільного життя таким чином, що стає можливою радикальна трансформація всієї західної цивілізації. Однак, як вважає французький соціолог Ж.Еллюль, такі риси сучасної економіки, як "м'яка" технологія, економія ресурсів, дрібно-серійне виробництво, розмивають те, що раніше було концентрованим, монолітним, великомасштабним. Як наслідок, на думку Е. Еллюля, змінюється комплекс соціальних умов, що дозволяє по-новому поставити проблему розвитку суспільства та особи. "Мутації" техніки зараз буцімто більш фундаментальні, чим ті, котрі проходили під впливом попередніх соціальних революцій. "Нова кібернетична раціональність перевертає колишню індустріальну структуру", – заявляє Е. Еллюль [12, 255]. За таких умов, вважає вчений, стає зовсім можливою нейтралізація соціального гноблення, котре випливає із техніки та держави [9, 47]. Відомий американський соціолог О. Тоффлер вважає, що з виникненням нового базису в економіці західних країн і нових ключових її галузей, виникає потреба у новому типі працівника, нового відношення до праці, з'являються нові стилі трудової дільності. Більш того, змінюється саме поняття "робота". У тому сенсі, в якому її розуміли в індустріальний період, вона стає анахронізмом. О. Тоффлер всіляко намагається підкреслити, що негативні характеристики підневільної праці – одноманітність, монотонність, виснаження, жорстока регламентація тощо – все це атрибути праці економіки "другої хвилі", котрі на новому етапі розвитку цивілізації зникають та уступають місце іншому типу праці [9, 49]. Якщо для індустріальної економіки потогінна система виправдовувала себе, а "грубість праці була обов'язковою складовою прибутків" [16, 254], то на підприємствах "третьої хвилі" грубість в процесі роботи вже більш не є прибутковою, тому що вона не продуктивна. А тому, хоча високотехнічні галузі промисловості як раніше орієнтуються на зростання прибутків, але досягається ця мета вже іншими засобами. Саме цей напрямок змін в умовах роботи на підприємствах "третьої хвилі" вбачається сучасними західними соціологами як вирішальний фактор сучасної стабілізації західного суспільства. Реальні позитивні зрушення в соціально-економічній сфері не могли не вплинути позитивно на розвиток особистості. По-суті, нові засоби виробництва, виробничі відносини підштовхують західне суспільство до її розвитку. В сучасних умовах капіталістичне суспільство зацікавлене у підготовці нового типу працівника, в його винахідливості та новому відношенні до справи. Сучасні працівники західних країн, у своїй більшості, є інтелектуальними, володіючими майстерністю та інформацією, певними духовними якостями.

Водночас, на наявність проблем у західному суспільстві вказують соціологи цих країн. Ще Г. Маркузе звинувачував західне суспільство у "одновимірності" людини. О. Тоффлер дещо пізніше прогнозуючи прихід "третьої хвилі" в розвитку західного суспільства, все ж вважає, що для цього недостатньо лише технологічних змін. "Технологія сама по собі не може привести третю хвилю, – відзначає він, – третя хвиля вимагає культури третьої хвилі та політичної структури третьої хвилі" [18, 12]. Як бачимо, справа залишається тільки у наступному – досягнути культури та політичної структури третьої хвилі. Є цілком очевидно, що розв'язати ці складні проблеми сучасного західного суспільства не можливо без розв'язання певних соціально-культурних проблем, без формування досконалішої особистості. Надалі звернемо лише увагу на стан культурно-історичних передумов розвитку особистості в країнах, що створилися на пострадянському просторі. З певним застереженням доводиться констатувати, що суспільства цих країн (перш за все, Росії, України та Білорусі) за рівнем розвитку виробництва, освіти, суспільних відносин перебувають у своєму розвитку на рівні західного суспільства "другої хвилі" з усіма його "плюсами" та "мінусами"; крім того, слід врахувати й те, що в пострадянських країнах (на відміну від західних) були суспільства з командно-адміністративною системою управління, що ґрунтувалася на суспільній власності. Крім того, нині пострадянські суспільства ще значною мірою не вийшли з кризи в економіці, ідеології, моралі, системі виховання й освіти, що розпочалася ще в умовах колишнього СРСР. За таких умов, ще значна частина громадян цих країн не віднайшла втрачені духовно-світоглядні орієнтири, не відчуває твердого ґрунту при формуванні своїх життєвих планів, плутається у визначенні смисложиттєвих цінностей. Бурхливий потік критич-

но-негативної інформації, що постійно пливе зі сторінок газет, часописів, екранів телевізорів, радіоприймачів негативно впливає на свідомість та поведінку людей, формує далеко не ідеальний тип особистості. В сфері соціально-економічній пострадянські країни дедалі більше втягуються у глобальну систему ринкових відносин з усіма її позитивами та негативами. А така глобалізація, на думку С. Кримського, "передбачає духовну компенсацію претензій матеріального інтересу, стихії наживи та своєкорисливого підприємництва" [8, 21]. На жаль, ні Україні, ні Росії, ні іншим пострадянським країнам не вдалося за низкою причин уникнути недоліків "дикого капіталізму", які пережив Захід у період первинного накопичення капіталу [3, 37; 5, 56; 17, 115–116]. Вихід з такого положення можливий тільки на шляху встановлення дійсно цивілізованих ринкових відносин, побудови правового громадянського суспільства, за умов формування нової людини, особистості, а також масової культури на засадах демократизму, патріотизму та духовних цінностей.

Таким чином, культурно-історичні передумови, що були характерними для певних послідовно змінюючих одна одну історичних епох, відповідно й формували певний культурно-історичний тип особистості. У процесі культурно-історичного розвитку особистість від об'єкту все більше набувала якостей суб'єкту суспільного розвитку. В сучасних умовах особистість більш свідомо й активно впливає на формування умов своєї життєдіяльності та саморозвитку. Водночас цей вплив людини опосередковується складною системою соціокультурних детермінант, які в свою чергу є визначальними у формуванні особистості та її безпосереднього зв'язку з масовою культурою, які відображають загалом соціокультурний часопростір епохи, країни, нації, народу.

Література:

1. Бітаєв В. А. Історична культурна спадщина та проблема гуманізації естетичного виховання / Валерій Анатолійович Бітаєв // Культура України : цілісність у регіональній різноманітності : [Зб. матеріалів Всеукр. наук.-практ. конф., м. Київ, 19 листопада 2008 р.]. – К. : ДАКККіМ, 2008. – С. 7–9.
2. Богуцький Ю. П. Українська культура : процес самоорганізації та динаміка розвитку / Юрій Петрович Богуцький // Культура України : цілісність у регіональній різноманітності : [Зб. матеріалів Всеукр. наук.-практ. конф., м. Київ, 19 листопада 2008 р.]. – К. : ДАКККіМ, 2008. – С. 3–6.
3. Брезинський В. М. Онтологія цінностей / Брезинський Віктор Михайлович // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури : [Зб. наук. праць]. – К. : Міленіум, 2007. – Випуск XIX. – С. 35–41.
4. Гайденко П. П. Философия Фихте и современность / Гайденко П. П. – М. : Мысль, 1979. – 305 с.
5. Гайдученок И. А. Слово о личности : [Философское эссе] / Гайдученок И. А / [Под ред. Л. В. Уварова]. – Минск : Навука и техника, 1990. – 158 с.
6. Зильберман Д. Б. Откровение Адвайта – Веданте как опыт семантической деструкции языка / Зильберман Д. Б. // Вопросы философии. – 1972. – № 5. – С.117–129.
7. Конрад Н. И. Избранные труды. История / Конрад Н. И. – М. : Наука, 1977. – 469 с.
8. Крымский С. Б. Контуры духовности: новые контексты идентификации / Крымский С. Б. // Вопросы философии. – 1992. – № 12. – С. 21–28.
9. Личность в буржуазном обществе : тенденции 80-х годов. – К. : Наук. думка, 1988. – 326 с.
10. Лихачов Д. С. Человек в литературе Древней Руси / Лихачов Д. С. – М. : Наука, 1970. – 180 с.
11. Лосев А. Ф. Философия. Мифология. Культура : [монография] / Лосев А. Ф. – М. : Политиздат, 1991. – 525 с.
12. Новая технократическая волна на Западе. – М., 1986. – 356 с.
13. Одиссей. Человек в истории. – М. : Наука, 1990. – 222 с.
14. Психологія і педагогіка життєтворчості / [За редакцією : Л. В. Сохань, І. Г. Єрмакова, В. О. Тихоновича та ін.]. – К., 1996. – 792 с.
15. Сидорова Н. И. Философы о крысиных бегах / Сидорова Н. И. // [Реферат доклада Дж. Лакса проф. Вандербельского ун-та США] // Вестник Московского ун-та. – [Серия 7 : Философия]. – № 5. – 1992. – С. 85–87.
16. Тоффлер О. Будущее труда / Тоффлер О. // Новая технократическая волна на Западе. – М., 1986.
17. Ясперс К. Смысл и назначение истории / Ясперс Карл. – М. : Изд-во полит. лит-ры, 1991. – 527 с.
18. Toffler A. Prewiews and piremises / Toffler A. – New York, 1983. – 156 s.

УДК 008:24:34:241.38:340.13:39:94(477)

Радзієвський Віталій Олександрович,
кандидат культурології,
викладач Київського національного
університету культури і мистецтв

ДО ОКРЕМИХ ПИТАНЬ СУБКУЛЬТУРИ У ВИМІРІ КУЛЬТУРОЛОГІЇ

Культурологія як комплексна наука потребує теоретичного вдосконалення, зокрема внутрішнього структурування. Окремі складові культурології можуть бути доповнені новими напрямками (фітокультурологія, навіть, окремі питання релігії і права в зв'язку з культурологією та ін.).

Ключові слова: *культурологія, культура, субкультура, фітокультура, фітокультурологія, релігія, право, віталогія, віталексія.*

Culturology, being a complex science, needs theoretical improvement, particularly in its inner structuring. Separate constituents of culturology may be supplemented by new directions (phytoculturology, some issues of religion and law in the context of culturology).

Keywords: *culturology, culture, subculture, phytoculture, phytoculturology, religion, law, vitology, vitalexiya.*

У наш час важливого значення набуває проблема розвитку і вдосконалення субкультур в культурології, зокрема у контексті її релігійно-правового комплексу, у віталогії й фітокультурології.

Питання релігії традиційно вивчає релігієзнавство, а право – юриспруденція, проте право і релігія можуть розглядатись як форми культури, а окремі їх питання та проблеми можуть розглядатись в контексті культурології. Очевидно, що фітокультурологія й віталогія (в працях Р. Арцишевського, А. Василева, І. Вішнева, Ю. Дяченка, О. Лавріна, В. Силіна, В. Ушакова та ін.) та розроблені в 2001–2010 рр. віталексія (vitalexiya) та юридокультурологія мають значення для формування свідомого та здорового громадянина. Розвиток всіх цих галузей набуває особливого значення.

Вивчення рослинного світу та його розумне застосування для найрізноманітніших потреб (обрядових, магічних, календарних, харчових і лікувальних тощо) досить давнє. Воно виникло до стародавніх цивілізацій, в яких рослини вже виступали не лише як ліки, харчі і предмети побуту (все це є і в нас), але і як елементи ритуалів, священнодій, традицій, звичаїв, обрядів, символів та як невід'ємні, віталексічні складові давнього життя.

Фітокультурологія досі ще не була предметом окремого дослідження в історико-культурологічному аспекті, хоча багато дослідників описували або хоча б побіжно згадували ті чи інші рослини, причому в найрізноманітніших віталексічних контекстах. Релігійно-правові питання, які цікавлять культурологію, можуть бути окремим угрупуванням у її складі. Необхідно врахувати здобутки та досвід науковців, які працювали у напрямку системи та систематизації культури, культурології і фітокультурології. Варто взяти до уваги, що розвиток фітокультурології, віталексії та релігійно-правового комплексу у виміри культурології – це питання часу. Подібне, як дисциплін, колись стосувалось фітотерапії, флоризму, фітодизайну, фітології, флористики, гербаристики (в т.ч. сакральної), квітчання, ікебани тощо.

Значний інтерес для української культурології може являти і юридокультурологія. За останні роки цей напрямок набув значного поширення за кордоном (наприклад, Латвія та Росія). Зокрема така складова юридокультурології як кримінокультурологія була розроблена професором Краснодарського державного університету культури і мистецтв О. Старковим. Питання кримінокультурології та суміжні питання розглядались не лише в Краснодарському державному університеті культури і мистецтв, але і в Рижському Університеті Страдиня, Міжнародній Балтійській академії (Латвія, м. Рига), Кубанському державному університеті та його філіалах (м. Краснодар, Новоросійськ, Геленджик), Північнокавказькому державному технічному університеті та його філіалах (м. Ставропіль, Кисловодськ), Російському православному університеті св. Івана Богослова, Академії права і управління ФСІН РФ (колишня Рязанська ВШ МВС СРСР), РГСУ (П'ятигорський філіал) та в інших навчальних закладах. Звертаються до питань юридокультурології при підготовці як культурологів, так і юристів.

Мета статті полягає у розгляді зокрема фітокультурології як інтегрованої спільності і галузі культурології, тобто порівняно автономної в системі культурології сукупності культурних понять і норм, які пов'язані з відносинами "людина – рослини" і регулюють ті культурні відносини, що складаються у зв'язку з існуванням тих ознак у фітокультурології, що притаманні їй як специфічній скла-

© Радзієвський В. О., 2011

довій культурології та віталексії. Зазначені як варті розгляду віталексія та релігійно-правовий комплекс у культурології.

Фітокультурологія як поняття більш спірне і вужче, ніж віталексія . Варто зазначити, що обговорення фітокультурології в цілому викликає в останні роки неабиякий інтерес, а, починаючи з 2006 р. [3], поняття "культурології рослин" міцно утверджується в літературі, і навіть поняття "культурології дерев"[3, 18], хоча є дивним і спірним, проте не викликає особливих сумнівів і нарікань [3, 18]. Подібне можна сказати і стосовно віталексії, яка теж активно описується з 2010 р. Особливо фітокультурологія і віталексія можуть цікавити при дослідженні українських традицій, – наприклад, дослідження вінків в культурології або більш вузко – весільних чи барвінкових вінків. Доречним є також виокремлення різних "гілочок" з великого "дерева" "фітокультурології", зокрема "культурології квітів", "культурології кущів" тощо. Звідси і пропозиції вивчення окремих її напрямків – траволо-гії, древології тощо.

Фітокультурологію можна розглядати як самостійну інтегровану галузь культурології. Розробка і вдосконалення фітокультурології, прийняття нових понять і значень в галузі культурології і віталексії. Звідси збагачення змісту культурології, осмислення твердження про існування культурології рослин України як специфічної практично самостійної галузі культурології та віталексії. Дослідження норм фітокультурології, вивчення етапів формування культурології рослин, її ролі і значення в здійсненні культурної політики, окремих прийомів регулювання, розвиток відповідних категорій, формування понятійного апарату, виділення підрозділів, специфічних ознак і особливих принципів свідчить про наявність своєрідних складових у фітокультурології, притаманних їй як комплексній галузі культурології. Фітокультурологія рослин будь-якої країни, в т. ч. України займає місце комплексної галузі культурології і є важливим угрупуванням у будівлі (структурі) культурології. Розвиток фітокультурології створює можливість для виокремлення самостійної спеціальної галузі культурології, створеної в органічному зв'язку з її іншими галузями (прикладна культурологія, етнокультурологія тощо), тому що в фітокультурології є органічна єдність культурних норм, які формують нові системні утворення. Об'єктом фітокультурології є представники рослинного світу (дерева, кущі, квіти тощо) в культурному середовищі, все різноманіття взаємовідносин "людина – рослинність", включаючи відносини, що виникають у суспільстві і в державі з рослинами.

Останні відкриття в біології засвідчують вирішальний вплив рослин "на всю систему культурних цінностей" [1]. Переосмислюються [1, 417] поняття біополітики [1, 110], біоетики [1, 401], біоестетики [1, 408] тощо. Доцільно згадати "зелену революцію". Недарма Н. Борлоуга за свій сорт пшениці "Мексікаль" (врожайність втричі вища за звичайну) отримав Нобелівську премію. Ф. Бродель довів, що культивація багатьох рослин сприяла виникненню багатьох культурних цінностей [1, 418]. Так, вирощування рису, його культивація як важливої продовольчої культури Китаю визвали до життя появу нових виробів і технологій (насосів з ножним приводом, іригаційних споруд тощо), призвели до створення китайської цивілізації. "Вирощування рису вимагало побудови цілої серії каналів з проточною водою. Тому, по-перше, була необхідна сувора ієрархія, оскільки один селянин не міг охопити всю систему полів; по-друге, потрібні були інженерні знання, щоб розібратись в складній системі шлюзів; по-третє, в подібних сільськогосподарських роботах треба було прогодувати велику кількість людей і т. д. Крім впливу на ріст поселень і ведення загальних робіт з авторитетною ієрархією, рис здійснив вплив на культуру харчування, а в кінцевому рахунку – і на чимало культурних цінностей. Ф. Бродель відмітив, що класична цивілізація Китаю в її матеріальності "виростає з довгої землеробської революції", обумовленої відкриттям рису. Щось подібне відбулось в Європі під впливом відкриття пшениці, винограду. Ф. Бродель ввів в науковий обіг поняття "продовольча революція", показавши, як культурні рослини (а це відкриття і винахід людини) безперешкодно мандрувати і вносили "здивування" в життя людей, як вони впливають на культуру суспільства в цілому. В наш час культурні рослини також продовжують здійснювати вплив на існування людських спільнот. Так, в 60–70-ті роки XX ст. в Індії була вирішена проблема голоду з початком вирощування короткостеблової засухостійкої пшениці мексиканської селекції. Ця віталогічна подія отримала навіть назву "зелена революція". Більш того, в останній час змінилась сама стратегія роботи з сільськогосподарськими культурами [1, 418–411]. Йдеться про небезспірні "сумнозвісні" трансгени.

Фітокультурологія, як і віталексія, є молодою сферою теоретичного знання, оскільки термінологічно і категоріально формується в XXI ст. На окрему увагу заслуговують питання про фітокультуру та релігійно-правові питання та про віталексію як про автономну комплексну науку про життя зі своєю структурою (одна з її складових – віталогія), поняттями, категоріями, підходами. Віталексія пов'язана не лише з культурологією та вегетаріанством, а з усім вдосконаленим способом життя, в якому не останнє місце посідають і рослини як їжа і одне з джерел здоров'я. За В. Далем, священик

в XIX ст. з образами чи хоругвами обходив заповідний ліс при народі і керівниках, співали "Слава в вишніх" і забороняли в'їзд на певну кількість років. Це було тоді важливим ритуальним віталексічним дійством, евлогіями. Хліб – ритуальна їжа. Христос назвався хлібом: "Я є хліб", – точніше "хлібом життя" (Ін. 6, 48). Своїх учнів Христос назвав "сіллю землі".

Вузько і помилково буде сказати, що предмет фітокультурології – просто рослини, адже вони є предметом біології. Але біологія, разом з усім комплексом аграрних і сільськогосподарських досліджень, займається вивченням і вдосконаленням (селекція, гібридизація, в наш час – генні і радіаційні мутації тощо) рослин. Фітокультурологія як і віталексія виступає у двох значеннях слова: в широкому і в вузькому. Фітокультурологія рослин як аспект культури вивчає не вузьку культивацію різних видів і порід рослин, а їх широке культурне застосування (точніше – використання в культурі: тут її предмет частково переплітається і з трофологією, релігієзнавством, архітектурою, народно-декоративним мистецтвом, медициною, валеологією тощо, органічно вплетаючись і в культурологічне тло). Фітокультурологія вивчає світ рослин та їх "окультурнення" (застосування з метою естетизації, обожнення, культуризації, культивації тощо), привертає увагу не лише діячів екологічного руху, культурологів і географів, генетиків і істориків, економістів і археологів, етнографів і біологів, кулінарів і лікарів та взагалі науковців новітнього часу, але і, напевно, не залишала байдужим та, навіть, цікавила первісну людину, яка, кидаючи зерно, з часом на тому самому місці бачила рослину. Адже рослини традиційно слугували базою для культури (звідси українське квітчання, японська ікебана та інші досягнення культури). Помилково ігнорувати і взагалі відкидати фітокультурологію через те, що нібито природа і культура – різні явища, а "культурологія рослин" – вислів не зовсім доречний через те, що в самих рослинах немає культури і фітокультурологія може сприйматись лише як своєрідний напрям віталексії як науки про закони життя (та здоров'я). Справа в тім, що хоча в самих рослинах дійсно з першого погляду немає культури, але вся культура і все мистецтво напротязі тисячоліть грунтувалась на рослинах і рослинній базі. Так, в добу Київської Русі та потім "монгольської" Русі, за приблизними підрахунками до 80–85 % досягнень культури мали "рослинне" походження і грунтувались переважно на деревині; більше того – наприкінці XIX – на початку XX ст., за приблизними підрахунками до 60–80 % досягнень культури в світі (в залежності від регіону) мали "рослинне" походження і ґрунтувались переважно на деревині; ще сьогодні, на початку другого десятиріччя XXI ст. світ і світову культуру неможливо уявити без деревини, без неї ми б не прожили і доби, як і без кисню, який також має відношення до рослин, не проіснували б і десяти хвилин. Значення деревини в житті, наприклад, русичів важко переоцінити. Вони була практично оточені нею у повсякденні, з перших днів народження і до свого останнього притулку.

А. Часовникова розвиває тезу Н. Сумцова: "В назвах багатьох рослин прихований вже натяк на те, що з ними пов'язані релігійні або апокріфічні розповіді" [6, 5]. Так, в билині "Альоша Попович і Змій Тугарин" міститься інформація про Адамову голову: "Вони під'їжджали до Хреста, Богу помолитись, до Адамової голови прикластись" [8, 22]. Рослина Адамова голова виступає ритуальним віталексічним об'єктом. Поширені були Богородичні трави, Адамови голови (особливо, 18 видів), Петрови рослини (зокрема хрести – 7 видів, Петрови хрести "від всякої напасті", "від єретика", "від наглої смерті" тощо). Вітальна, життєдайна, цілюща сила пресвятої Богородиці, апостола Петра, праотця Адама ніби символічно матеріалізувалась в рослинних образах, які носили їх імена. Адамових рослин чимало: два адамова дерева, адамове яблуко, дві адамові смокви, адамове ребро, адамова свічка тощо. Так, лише адамова голова – це велика група вітальних рослин. На думку В. Даля, "можна припустити, що особливо виокремленими і названими адамовою головою (адамовою бородою) в більшості цих рослин є переважно коріння" [8, 85].

Вербові назви свята існують вже у найдавніших документах ("по вьрбьнице") – ще пам'ятки XIII–XV ст. згадують звичай зустрічати свято Входу Господнього в Єрусалим "палицю вербову имея в руце" [8, 40] як важливий елемент релігії, віталексії та фітокультурології. Вважали, що освячена верба могла сприйматись і самою церквою як символ Христа, про що може свідчити найбільш "генетично" близький до неї образ "ієрусалимської верби", яка в церковній обрядовості Вербної неділі була еквівалентом "гілок Ваій", замінюючи пальму і маслину. Згадаємо, що гілки єрусалимської верби (палестинської верби) називались "агнови гілки". Наші верби зі своїми бруньками-барашками (агнцями) – не що інше, як ті ж "агнови гілки": "можна припустити, що і в народній, і в церковній традиції "агнова" вербова гілка (і особливо її барашки агнци) могли сприйматись сакральним символом Ісуса. Напевно, тому склалось відношення до неї в народі як до християнської агіасми... Саме таке відношення до освяченої верби як священого символу Бога може пояснити дивну на перший погляд практику споживання вербових бруньок, яка дуже поширена" [8, 181]. Цей спосіб релігійного, віталексічного та фітокультурологічного дійства і очікуваний магічний результат скоріш за все можна

знайти в "ідеологічному" поясненні: "вербна брунька – барашек/агнець – розумілась символом Христа, тим самим сприймалась дійсною явленою "плоттю агнієво", іншими словами свого роду природною проскуркою" [8, 181].

Культура в різні часи часто виступала як дуже важливий, багатогранний елемент людського буття, і її вже в наш час розглядають все частіше без приставки "agri". Проте, на початку XXI ст. агрокультура переживає друге дихання, одним з прикладом чого є чимало друкованих видань, екологічні і зелені рухи, наукові дослідження.

Фітокультурологія може помилково, на примітивному рівні розглядатись деякими як синонім ботанічної культури, ботаніки, рослинознавства, рослинництва, агрономії тощо. Проте все більш популярним стають всебічні, ґрунтовні і об'єктивні напрацювання про культуру рослин, про культуру рослинознавства в усьому його різноманітті.

Фітокультурологія має зв'язок не лише з фітонауками (фітотерапія, фітологія, флористика, фітодизайн тощо), на базі яких розвинулось чимало інших наук, частина з яких більше стосуються медицини (клінічна фітотерапія), дизайну (фітодизайн), ботаніки, спорту (фітодомішки і силове багатобор'я) тощо. Так, 18 вересня 2008 р. в Києво-Печерській Лаврі відбулась міжнародна науково-практична конференція по православній агрокультурі, організована Національним науковим центром "Інститут землеробства Української академії аграрних наук" і "Українською асоціацією виробників і переробників сої". Обговорювалось і актуальне питання про поняття "православної агрокультури". Його намагались об'єднати з носіями певного світогляду, знаряддями праці і ставленням до неї, настроями і підходами людей, засобами (в т.ч. матеріальними) тощо. Домінували погляди і вислови, які нагадували картину світу русичів: "сільське господарство залежить, перш за все, від того, яку Бог даст погоду. Тобто той, хто займається землеробством, не може бути атеїстом. Все треба починати з молитви. Як би там не було, всі продукти, які ми застосовуємо в їжу,– це дар Божий. Ми сіємо і обробляємо землю, але вирощує і надає врожай Господь" [7, 5]. Наводились різні церковні притчі про багача, який перебудовував житниці (Лк. 12, 8–21). Наголошувалось, що людина, яка відноситься до православної агрокультури, "повинна розуміти, що вона є співпрацівником у Бога" [7, 5]. Проте сільськогосподарські, а точніше фітокультурні, витоки культури очевидні: "cultus agri" – значить обробка грунту, сільське господарство. Одна з перших праць з сільського господарства, що дійшла до нас і належить Марку Порцію Цензорію, називається "De agri cultura" ("Про сільське господарство"). В європейських мовах аж до XVIII століття слово "культура" вживалося з приставкою "agri". Все від природної (переважно, рослинної) бази. Ніщо в культурі не виникає з нічого. Все на чомусь грунтується і базується, від чогось народжується і іде. Головна база – це насамперед навколишне середовище (в наш час урбанізоване, підпорядковане глобалізаційним процесам, з трансформованою віталексією).

Природно, що на базі природного середовища і переважно фітосередовища відбувалось життя русичів, проходило їх буття. Беззаперечним є твердження про невід'ємність рослинної бази і природного підґрунтя взагалі від людського існування і розвитку навіть сучасної культури, а тим більше давньоруської. Культура є другою природою, є надприродною, але не позаприродною і не неприродною домінантою. Вона плавно іде від людини, застосовуючи природний ареал і арсенал, вдосконалює за людським розсудом навколишню дійсність, трансформує оточуючу людину даність. Нове виникає не лише від людини, а скоріше навіть через людину (її розум, волю, уяву тощо), крокує від природи, створюючи нове буття і новий, відмінний (але до кінця не віддільний) світ.

Цей штучний світ залежить від розвитку людини і людства, але його не можна уявити як принципово нове онтологічне явище. Створюючи новий світ, людина поки що користується лише тими елементами, які є в таблиці Д. Менделєєва. Нічого розумнішого поки що немає. Нещодавні експерименти з хвостом (для зручності, рівноваги, як противаги великому животу) підтверджують це. Все нове – вдосконалене, суттєво покращене і видозмінене старе. Літаки і зенітки мають аналоги у природі, а харчуватись "пластиковою" їжею не вміють ні люди, ні тварини. Фітокультурологія якраз розглядає історико-культурологічний процес і результат діяльності людини над рослинним світом і щільно пов'язана з медициною, зокрема з вітальною медициною, дієтологією, вегетаріанством, етнографією, мистецтвознавством, історією, навіть археологією, фольклористикою, літературознавством тощо.

Фітокультурологія багато в чому переплітається з біологією і віталексією, а буденна свідомість не відчуває різницю. А різниця є і, передусім, в тому, що біологія на відміну від фітокультурології, базуючись на знаннях рослин, як наука про рослини вивчає їх склад, властивості, біологічне застосування і т.п. Для неї рослини не просто матеріал, з яким треба працювати, а безпосередній об'єкт вивчення і дослідження. Біології, по великому рахунку, не цікаві обряди і ритуали, звичаї і традиції, замовляння і приказки, прислів'я і заговори, пов'язані з рослинним світом. Біологія, на відміну від віталексії і культурології, байдужа до "рослинних" казок ("Посадив дід ріпку", "Котигорошко" тощо), до "рослинного" народно-

декоративного оздоблення, до народних свят з вітальними рослинними елементами, навіть до широкого побутового і родинного використання флори поза її прямим призначенням. Квітчання чи ікебана – явища культури. Як не дивно, біологія не займається безпосередньо ні лікувальними, ні харчовими властивостями рослин, хоча і не зовсім байдужа до цих невід'ємних складових людської життєдіяльності. Медицина і трофологія, науки, які вивчають відповідні застосування рослин також в чомусь переплітаються з фітокультурою, маючи різні цілі і завдання, об'єкти і предмети дослідження. Віталексія взагалі розглядає різні прояви життя і життєдіяльності, опосередковано торкаючись аспектів різних наук, беручи все що потрібне людині, людству, біосфері. Лікування і харчування є об'єктами й інших наук, наприклад: етнографії, трофології, історії, медицини, культурології, філософії, віталогії як елементу віталексії, археології тощо.

Цікавим є твердження (причому в декількох варіантах), що розвиток історії пов'язаний з певною землею. Згадаємо: "Звідки пішла Руська земля, і хто на ній найперший почав княжити, і з чого Руська земля такою стала" (виділено нами, – В. Р.). Земля – це не лише матеріальна цінність або джерело певних благ (хліб, овочі, їжа в цілому, інші "земні блага"). "Слово про загибель землі Руської" згадує високі діброви і чисті поля. М. Попович зазначає, що для русича борона мала "магічну силу через контакти з землею" [4, 44]. Це цікаво для фітокультурології, віталексії та релігійно-побутового існування давньоруської народності. Поняття "Руська земля" мало юридичне, вітальне, політичне, етнічне і релігійне значення, утвердилось в XI–XII ст. та, як засвідчує новітня практика, може розглядатись навіть під кутом зору юридокультурології. Світ русалок, мавок, водяних, домових, вогнених зміїв, мінливих демонів змінювався новим світом – світом "Святої Русі".

Історії певної землі (не лише в сенсі краєзнавства, а значно ширше) доцільно присвятити окреме дослідження. Причому цей підхід є відмінним від вже звичайної для нас історії (наприклад, історії народу або держави). Так, історії народу або держави в деяких випадках мають певне нерозуміння і ускладнення. Наприклад, навіть щодо нашої славетної історії державності виникають питання: це 1111, 1118 рр. чи героїчна козаччина, велика Київська Русь, стародавня трипільська культура чи, можливо, інші відліки? Не легше буде для деяких і з виникненням нації або з формуванням народу. А історія землі – це чітко всі історичні, вітальні, фітокультурологічні та інші чинники (події, явища тощо), які відбувались на певних теренах, це те, що відбувалось саме на цій землі.

Висновок перший. Важливо відділити фітокультурологію від біології, віталексії тощо, адже предметом її вивчення є фітокультури, а саму фітокультуру важливо відрізняти від таких її складових, як квітчання, фітологія і фітотерапія (в нашому українському випадку краще етнофітологія і етнофітотерапія), квіткарство, траволікування, зілейництво, фітодизайн, флоризм, зіллєлікування, флористика тощо, витоки яких йдуть з аграрних культів.

Фітокультурологія як складова культурології, яка вивчає фітокультуру в системі культури, як і глобальна віталексія (global vitalexiya), має власні складові, які формують внутрішню структуру цього напрямку культурології. Елементи фітокультурології разом з тим можуть розглядатись і поза культурологією, але тоді можуть мати інше функціональне призначення та бути поза культурним контекстом. Так, елементами парадигми фітокультури є квіти, дерева, кущі тощо, які є об'єктами вивчення багатьох різних наук (ботаніка, медицина тощо). Так само і віталексія, питання релігії та права доволі часто розглядаються та завжди можуть розглядатись як в контексті, так і поза контекстом культурології – в правовому, релігієзнавчому та інших вимірах.

Таким чином, на нашу думку є слушним застосування термінів "фітокультурологія", "культурологія рослин" і "культурологія вітчизняних рослин" в віталексічному, але і передусім у культурологічному контексті, та заохочення цього напряму культурології як науки, яка розглядає, зокрема, і застосування рослинності в культурі. Звідси підтримка пропозицій вивчення окремих складових фітокультурології – "травології", "древології" тощо.

Питання віталексії, релігії та права є більш складними і дискусійними. Їх частіше розглядають поза культурологією та вони мають антиподи: закон – свавілля, теологізація – секуляризація, віталексія – антивіталексія тощо.

Висновок другий. Фітокультурологія розглядає широкий спектр застосування рослинного світу, причому її інтерес заломлюється саме в царині культури. "Культурницьке" використання рослин в різних галузях народного побуту і людського життя в цілому. Не саме вирощування, і не, тим більш, будова листя, стеблів, стовбурів чи квітів цікавлять культурологію рослин. Вона, поруч з віталексією і фітологією, – молода наука. Лише віддалено торкаючись окремих біологічних аспектів, пов'язаних з природою рослин, фітокультурологія іде від природного середовища в людське, в життя – в обряди, ритуали, звичаї, традиції, замовляння, приказки, прислів'я, заговори тощо, які пов'язані з рослинним світом. Багатопланове і різноманітне окультурення рослин (їх нове життя в людському культурному середовищі), перебування рослин з людиною та народом і розглядає фітокультурологія.

Висновок третій. Фітокультурологія як специфічна, своєрідна субкультура пов'язана з землею і не лише тому, що вся рослинність проростає з землі, а через її роль і значення в культурі та ще через низку інших, в т.ч. віталексічних констат. Земля – це джерело багатьох природних і археологічних шарів, які невіддільні від людського буття і необхідні нам. Взагалі, рослини – наші не молодші, а старші родичі (в сенсі історичного існування, причому як за теорією Дарвіна, так і за Біблією). Може, мав рацію стосовно традиційної ролі дерева в культурі (а, відповідно, і в фітокультурології) святий Бернар, коли казав: "Ви знайдете більше знань в буках і дубах, ніж в книжках" [2, 81].

Література:

1. Биология и культура / [отв. ред. И. К. Лисеев]. – М. : Канон+, 2004. – 528 с.
2. Карташева І. І. Ботаніка для вчителя і учня / І. І. Карташева. – Херсон : Вишемирський Р. С., 2005. – 196 с.
3. Неаполитанский С. М. Сакральные растения: энциклопедия священной гербалистики, описивающая теургическое, ритуальное, магическое и лекарственное использование растений / С. М. Неаполитанський, С. А Матвеев – СПб. : Изд-во Института метафизики, 2006. – 624 с., илл.
4. Попович М. В. Нарис історії культури України ; 2-е вид., випр. / М. В. Попович. – К. : АртЕк, 2001. – 728 с. : іл.
5. Сорокина Л. История медицини / Л. Сорокина – М. : Веди, 1994.– 428 с.
6. Сумцов Н. Ф. Очерки истории южно-русских апокрифических сказаний и песен / Н. Ф. Сумцов. – К., 1888. – 151 с.
7. Той, хто займається землеробством, не може бути атеїстом// Церковна газета. – 2008. – № 11 (221). – С. 5.
8. Часовникова А. В. Христианские образы растительного мира в народной культуре. Петров крест. Адамова голова. Святая верба / А. В. Часовникова ; Государственный ин-т искусствознания. – М. : Индрик, 2001. – 247 с.
9. Чекман І. С. Клінічна фітотерапія. Природа лікує / І. С. Чекман. – К. : Рада, 2000. – 514 с.

УДК 008:31

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

ПРОБЛЕМАТИКА КУЛЬТУРНОЇ ЕЛІТИ В ІСТОРІЇ ФІЛОСОФСЬКОЇ ДУМКИ

У статті здійснюється огляд наукових робіт щодо проблематики культурної еліти, аналізуються теоретико-методологічні аспекти виникнення й розвитку культурної еліти як провідної соціальної групи.

Ключові слова: *еліта, культурна еліта, обраність, творчість, феномен.*

In this topic we research and analyzes the theoretical and methodological aspects of development and cultural elite as a leading social group.

Keywords: *elite, cultural elite, exclusivity, creation, phenomenon.*

Інтерес до діяльності еліти особливо актуалізується в переломні, кризові моменти історії. Актуальність дослідження сутності, специфіки функціонування, відтворення та збереження культурної еліти України обумовлена глобальною кризою ідентичності, яка сьогодні в багатьох в випадках пояснюється втратою референтної ролі духовних лідерів, відсутністю в суспільстві людей, які користуються моральним авторитетом серед різних прошарків та груп соціуму. У соціально-культурній перспективі базова функція еліти полягає у виробленні нормативно-ціннісної основи соціальної солідарності та забезпеченні духовної безпеки особи і суспільства. Духовно-інтелектуальна активність цієї групи виступає своєрідним проектним ресурсом, здатним забезпечувати баланс культурних традицій і новацій, процесів збереження та розвитку. Розуміння актуальності даної проблеми обумовило постановку завдання дослідження – дослідити еволюцію ідей формування й розвитку культурної еліти в історичній ретроспективі.

Питання наявності та доцільності поділу суспільства на тих, хто управляє, і тих, ким управляють, знайшли втілення у працях мислителів Стародавньої Греції (перш за все, Піфагора, Платона,

© Безугла Р. І., 2011

Аристотеля). Засновником теорії "обраності" вважається Піфагор, який заклав початок концептуальної лінії розуміння взаємозв'язку ідеї обраності з ідеєю духовної досконалості. Філософ вчив, що ієрархія, яка існує в світі людей, обумовлена або початковою сутністю індивідуума, або рівнем, який даний індивідуум досяг в процесі духовної еволюції, метою якої є досягнення досконалості. Поняття "досконалість" є однією з основних категорій філософії Піфагора, його можна тлумачити як ідею вищого рівня душевної упорядкованості людини. Піфагор розподіляє всіх людей на чотири класи (або типи), що відповідає чотирьом класам його езотеричної школи. До першого класу філософ відносить велику кількість людей, воля яких підкорена тілесним потребам. На думку Піфагора, такі люди здатні не тільки до фізичної діяльності, але і до творчої активності розуму, проте галузь даної активності обмежена практичними інтересами. Людей, у яких воля та свідомість зосереджені в "душевному світі", в галузі відчуттів, що впливають на розум, які діють під впливом пристрасті, філософ відносить до другого класу та вважає, що з них виходять артисти або поети. Третій клас – досить малочисельний тип людей, воля яких зосереджена в чистому розумі, що звільнений від впливу пристрастей та матерії речей. Цих людей філософ називає мудрецями, адже у них пристрасть, яку Піфагор розуміє і як моральну (етичну) творчу силу, підкорена розуму. До четвертого класу належать обрані, які не тільки панують над розумом і пристрастями, але й реалізують панування волі над всією людською сутністю. Такі люди не підпадають під звичайну етичну оцінку, адже самі є законодавцями моралі.

Ідеї Піфагора про обраність та її обумовленість визначеним ступенем духовної досконалості набувають своєї завершеності в концепції Платона. Філософ в межах античної філософії сформулював основні принципи елітарного світогляду, які він розкриває в своєму вченні про три частини душі (розумну, вольову і ефективну) та у відповідних даному розподілу трьох типах громадян (мудрецях, воїнах та ремісниках).

Платон одним з перших звертається до дихотомії "обрані" (або філософи) – натовп, або, в сучасній термінології, "культурна/творча" еліта – "нетворча маса". Такий підхід дозволяє філософу чіткіше визначити сутнісні характеристики даного протиріччя. Він вважає, що досягнути найвищої мети пізнання – безпосереднього споглядання істинних ідей – можуть тільки обрані, найкращі, особливим чином підготовлені до цього споглядання філософи, причому для такого споглядання необхідна самостійна підготовка розуму тривалими вправами. Платон наголошує, що антагонізм натовпу та філософа має "духовний", а не соціальний характер: "натовпу не властиво бути філософом" ("Держава", 494 А), "для більшості люди, видатні в філософії, не несуть користі" ("Держава", 489 В), адже натовп неспроможний зрозуміти сутності буття – "існування краси самої по собі, а не багатьох красивих речей, або самої сутності кожної речі, а не безлічі окремих речей" [11].

Вчення про творчу одержимість Платон розвиває в "Федрі". Філософ розглядає творчу одержимість як одну із складових шляху від недосконалості чуттєвого світу до досконалості ідеального світу істинного буття. Людина, яка сприймає прекрасне, на думку Платона, належить до тієї невеликої кількості людей, які, на відміну від більшості, зберегли спогади про споглядання ними колись істинно сущого. Філософ наголошує ("Федр", 249 Е), що за своєю природою будь-яка людська душа була споглядальницею істинно сущого і це набуте знання не може загинути, навіть коли душа спускається на Землю та вдягається в тілесну оболонку. За допомогою анамнесиса – згадування – душа має можливість воскресити знання істинно сущого, яке заховане під враженнями та пристрастями чуттєвого світу. Проте для того, щоб акт пізнання здійснився, необхідно, вважає Платон, пройти довгий та складний шлях виховання душі, а з усіх можливих шляхів виховання душі, один шлях має особливі переваги. Цей шлях – послідовне споглядання прекрасного. В прагненні до прекрасного Платон вбачає значно більше, ніж просто чуттєве тяжіння.

Обґрунтовуючи свою теорію творчості, Платон розділяє художню творчість та технічні вміння та навички творця (художника, музиканта, поета), які є одними із складових умов творчості, але ще не самою творчістю ("Федр", 268 С). Дане змішання призводить до виникнення ілюзії, що творчості можна навчитися. На думку Платона, творче осягнення є вищим, ніж художня прикладна творчість, адже якщо речі, які сприймаються чуттєво, – це недосконале відображення істинних речей, то зразки мистецтва, які занурені в чуттєвий світ, є ще більш недосконалими – віддзеркаленнями віддзеркалень, тінями тіней. Джерелом та наслідком справжньої творчості в мистецтві (за Платоном) є одержимість, натхнення, стан "несамовитості розуму", що дарують божественні сили. Джерело художньої творчості – алогічна одержимість, натхненне шаленство, яке приходить зверху. Таким чином, на думку Платона, джерело творчості знаходиться поза творцем (художником, музикантом тощо). Не прагнення досягнення досконалості в майстерності, не навчання робить з людини творця, а божественна сила, яку не можна пояснити та яка зупинила свій вибір саме на цій людині, при цьому цей дар проявляється тільки в якійсь чітко визначеній галузі мистецтва [12].

Ідеї елітаризму притаманні і епосі Середньовіччя в Європі та Давньоруській державі: тільки монарх, як обранець та помазаник Бога, може управляти народом, як пастух стадом (Т. Аквінський, Д. Ареопагіт, Іларіон, Нестор, Даниїл Заточник та інші). Платонівська ідея "обраності" через творчий божественний рух до досконалості концептуально близька ідеї апостола Павла про "обраність" Богом, або покликаних, найбільш відданих Христу та його послідовників. Августин Блаженний пов'язує творчість з вольовим актом людської особистості, яка в своєму становленні уподібнюється Богу та, завдяки божественній благодаті, знаходить в своїй творчій динаміці спасіння від гріховної інерції. Тома Аквінський, синтезуючи погляди неоплатоніків (Августина, Псевдо-Діонісія, Ареопагіта), підкреслює роль в мистецтві особистості творця, його духовної індивідуальності.

В напрацюваннях епохи Відродження та Нового Часу продовжують розвиватися ідеї теорії еліт, тобто права на владу та переваги обраної меншості, проте помітне посилення індивідуалістичних мотивів, адже домінує антропоцентризм та посилюється впевненість людини в своїх силах як особистості (Н. Макіавеллі, Е. Роттердамський. Ш. Монтеск'є, Т. Гоббс, Дж. Локк). Епоха Відродження характеризується пафосом безмежних творчих можливостей особистості, інтересом до особистісних якостей творця, при цьому творчість усвідомлюється насамперед як діяльність творчої меншості, а сутність творчості вбачається в творчому спогляданні платонівського філософа в якості представника творчої еліти, замінює творчий геній художника. Проте, важливо відмітити, що поряд з ідеєю абсолютизації творчої особистості, в її цілісності виявляється і усвідомлення обмеженості індивідуалізму, який заснований на абсолютному самоутвердженні індивіду. В даному контексті потрібно відмітити роботи Н. Макіавеллі, який один з перших виразив усвідомлення можливості морального своєзаконня правлячої меншості, яка є творчою в соціальному смислі, відкрив глибинну антиномічність як особи представника даної меншості, так і самого процесу творчості. Дослідженню феномена творчої меншості присвячена і робота Дж. Бруно "Про героїчний ентузіазм". Автор досліджує стан "героїчного ентузіаста" як творчої особистості, що протистоїть фальшивому нетворчому суспільству та прагне до божественного, до пізнання добра, краси та істини, до самовдосконалення через героїчну любов, об'єктом якої є вище благо. Бруно розкриває принципову амбівалентність, іманентну суперечність даного стану, адже, на думку філософа, божественне та земне, високе та низьке, духовне та чуттєве в такому стані неможливо відокремити одне від одного [3, сонет 13,38].

Центральною темою для Дж. Віко стала дихотомія "обрані-натовп". До категорії "обраних" філософ відносить героїв, носіїв видатних особистісних вольових і моральних якостей, яких можна розглядати як творчу меншість, що реалізує своє покликання, яке стає героїчним в тому випадку, коли співпадає з очікуваннями та ідеалами суспільства [4].

На думку І. Канта, саме суперечлива сутність людини і визначає соціальну та інтелектуальну нерівність в суспільному житті [5, 11]. Він вважає, що творчі здібності притаманні меншості, при цьому найвищий ступінь прояву творчої сили індивідуума притаманний небагатьом обдарованим, геніям. Німецький філософ виділяє чотири ознаки геніального творця: геній здатний створити те, для чого не може бути винайдено жодне універсальне правило; створене геніем може слугувати зразком для інших; творець неспроможний пояснити та описати сам акт творчості; сфера генія – мистецтво, а не наука. Для Канта людське "моральне" задоволення є синонімом культури.

Важливо зазначити, що протиставлення творчої меншості нетворчому натовпу зустрічається і в філософії романтиків (Новаліс, Август Шлегель, Фрідріх Шлегель та ін.), для яких мистецтво є найвищою формою духовної людської діяльності, що доступна тільки обраним. Наслідуючи традицію преклоніння перед геніем художника, яка зароджується в епоху Відродження, культ творчої індивідуальності романтиків ставить в центр значимості творчий дар (який наділяють надприродною таємничою силою) художника, що відображає світ символічно через його міфологізацію та являє в цьому сутнісну особливість свого духовного світу.

Фрідріх Вільгельм Йозеф Шеллінг продовжує традицію усвідомлення творчої меншості, на його думку, справжня творчість є призначенням (долею) небагатьох. Філософ зазначає, що оскільки мистецтво, навіть в науці, – це творчість, то цей світ є аристократичним, тут панують "найкращі", "меншість" (в роботі "Про метод університетської освіти"). Шеллінг формулює важливі закономірності творчого процесу, розглядаючи творчість і, насамперед, творчість художника і філософа, як найвищу форму людської діяльності [16].

Для Томаса Карлейля творча меншість є істинним духовним творцем історичного процесу, а герой-надлюдина (творча особистість, яка активно самореалізується) – представник цієї меншості. Ці обрані, меншість, "великі особистості" протиставляються ним натовпу, "середній" інертній та нетворчій масі. Даний культ надлюдини передує надлюдині Ніцше, проте геній Карлейля – це особистість скоріше творча, ніш вольова, його індивідуальна винятковість "освітлена" моральністю божественної сили та не

схильна до насилля. Важливо зазначити, що доведена до крайності абсолютизація діяльності геніальних особистостей була реалізована в концепції філософського руху "Буря і натиск" (І. Г. Гердер, І. Г. Гаман, Ф. Г. Якобі, І. В. Гете та ін.).

Артур Шопенгауер також звертається до протиставлення генія нетворчій, "буденній" людині, "звичайному сину землі", "фабричному товару природи, який вона щоденно виробляє тисячами" [17, 214, 416], яка "розпливається" в буденності та нездатна до зусилля піднятися над нею. Філософ вважає, що важливими складовими геніальності є "надлишок пізнавальної сили" і фантазія – природній дар, проте здатність вирватися з підпорядкування своєї особи, власної індивідуальної волі вимагає від суб'єкта особливої духовної сили.

В контексті нашого дослідження важливо відмітити і праці Фрідріха Ніцше, який відіграв значну роль в формуванні уявлень про творчу меншість (або творчу еліту, дане поняття було введено пізніше) та її впливи на суспільство. Ніцше проголошує ідеалом "сильну особистість", "надлюдину", що знайшла в собі сили вирватися в процесі самоактуалізації з кайданів моральних норм – зброї "слабких". Згідно з Ніцше, "надлюдина" і є представником творчої еліти, "аристократії духу", "володарем землі", яка відчуває себе не функцією суспільного устрою, а його "сенсом" та "вищим виправданням" [8].

В контексті загального протиставлення еліти і маси, індивідуальності і натовпу Г. Лебон (в роботі "Психологія народів і мас") проводить аналіз поняття "культурної/творчої еліти" (без використання відповідного терміну) та нетворчого "натовпу". Французький соціолог і філософ виділяє "видатних", "вищих", творчих людей, які протистоять "посередності" маси, відмічаючи, що саме "цей невеликий відбір видатних людей, яким володіє цивілізований народ і яких достатньо було б знищити в одному поколінні, щоб негайно викреслити даний народ із списку цивілізованих націй, складає істинне втілення сил раси. Їм і тільки їм одним ми зобов'язані прогресом в науках та мистецтвах" [7, 124]. Серед переліку якостей цих видатних особистостей Г. Лебон виділяє "стійку моральність" та "досить чітке уявлення про обов'язок". Потрібно наголосити, що автор неодноразово підкреслював роль етичних моментів в характеристиці як видатної творчої особистості, так і цілих народів, відмічаючи, що "моральні ... особистості ... виражають душу народу" і "взагалі можна сказати, що велич народів залежить головним чином від їх моральності" [7, 16, 33].

Г. Тард, як і Г. Лебон, вважає, що прогрес є результатом творчої діяльності вузького кола особистостей. Аналізуючи творчу практику представників видатної обдарованої меншості Тард виділяє особливі новації, які він називає "винаходами", маючи на увазі під цим як технічні нововведення, так і нові суспільно-політичні ідеї і моральні цінності. Із великої кількості "винаходів", творцями яких є окремі особистості, упроваджуються та засвоюються в суспільстві тільки ті, вважає Тард, які узгоджуються з особливостями даного суспільства і культури, при цьому важливу роль починає відігравати інший соціальний процес – "наслідування" (наприклад, в формі звичаїв, моди тощо) як форма духовного та соціального існування нетворчих мас [14].

А. Бергсон продовжує філософське осмислення феномена творчої меншості. На його думку, творчість є безперервним народженням нового, що і складає власне глибинну сутність життя. Автор вважає, що людина по своїй суті є істота творча, проте істинно творчим, божественним даром володіють тільки обрані, "творча меншість". Продовжуючи ідеї А. Шопенгауера, Бергсон вважає, що здатність до творчості та творчої самоактуалізації особистості пов'язана з ірраціональною інтуїцією. Людська творчість є частиною світового творчого процесу, в основі якого лежить ірраціональне, початок, що не пізнається інтелектом [2].

Засновниками класичного елітизму вважають В. Парето, італійського соціолога Г. Моска, німецького політолога Р. Міхельса. Надання "еліті" легітимного статусу в категоріально-понятійних комплексах соціальних і гуманітарних дисциплін, оформлення теорій еліти як цілісних систем уявлень традиційно пов'язується з творчістю даних науковців. В їх концепціях домінуючою є ідея про те, що елітарна культура та еліта як її суб'єкт являються єдиною надією на спасіння культури від "омасовлення".

Важливість в протистоянні еліти і маси ідеологічного або духовного аспекту, тобто роль культурної частини еліти, "відповідальної" за її духовний зміст, відмічає Жорж Сорель. Він вбачає в наступаючому "столітті мас" протиріччя між "популярними міфами" – ідеологією мас та "утопією" – ідеологією еліти. Сорель вважає, що сила впливу популярних міфів полягає в навіюванні, особливому гіпнотичному впливі на "масові інстинкти", на масову підсвідомість, що активно провокує стихійний та сліпий початок в людині маси. На думку Сореля, основною специфічною якістю еліти є інтелектуальна розвиненість, тобто наявність розуму з високо розвиненою здатністю до міркувань, до якого і апелює ідеологія еліти [13].

Формуються теорії еліти – соціально-філософські, соціологічні і політологічні концепції, які стверджують, що еліта – це домінуючі (панівні) суспільні групи, які виробляють та здійснюють дер-

жавну, культурну і соціально-економічну політику, є необхідними та життєво важливими структурними елементами для функціонування соціуму будь-якого типу. На рубежі XIX–XX століть з'являються теоретичні теорії які прагнуть обґрунтувати соціально-культурну нерівність. Тут можна назвати таких авторів, як Т. Адорно, Д. Белл, М. Бердяєв, Л. Гумільов, Ч. Р. Міллс, Р. Міхельс, Г. Моска, Ф. Ніцше, Х. Ортега-і-Гассет, В. Парето, Дж. Скотт, П. Сорокін, А. Тойнбі, А. Шопенгауер та інші.

Особливе місце в філософському дослідженні "культурної" або "творчої" еліти займає іспанський філософ Хосе Ортега-і-Гассет. Філософ протиставляє нетворчу "масу" та "меншість" не як соціально або ідеологічно організовану групу, а як сукупність індивідуумів, які наділені або навпаки обділені визначеними якостями, відзначаючи, що це розподілення суспільства на маси та обрану меншість є типологічним та не співпадає ні з поділом на соціальні класи, ні з їх ієрархією [9; 10].

Аналізуючи проблеми культурної еліти та її складових, потрібно відмітити, що вони тісно пов'язані з політичними концепціями дослідників, а також з теоретичними роботами, які проголошують іманентну наявність у еліти тих чи інших ідеологій та політичних установок. У відповідності з цим можлива "ідеологічна" типологізація наукового дослідження еліт, виходячи з якої необхідно відмітити ліберальне трактування елітаризму (К. Маннгейм, Дж. Шумпетер, Дж. Бернхем, Г. Лассуелл та інші) та консервативний елітаризм (Д. Белл, М. Глязер, М. Алле, П. Вірек, Х. Шельскі, Ф. Уілсон та інші). Представники останнього напряму наголошують, що нерівна винагорода за виконання нерівних соціальних функцій є основою соціальної справедливості. Суспільство повинно винагороджувати еліту в повній мірі як меритократію, тобто як еліту заслуг, в тому числі й еліту творчу, яка створює та зберігає вічні цінності.

Низка дослідників (Ф. Гіддінгс, У. Макдаугалл, Дж. Джиттлер, К. Лоренц, С. Дарлінгтон, Р. Вільямс та інші) поряд з філософськими аспектами проблематики культурної еліти та еліти в цілому розглядають психологічні складові даного феномена, пояснюючи об'єктивний поділ суспільства на масу та еліту наявністю генетично запрограмованих рис, "вроджених психічних якостей" особистості.

Представники біхевіористського підходу до проблем культурної еліти (Дж. Уотсон, Б. Ф. Скіннер), на противагу вищеназваним психологічним концепціям, виходять з провідної ролі зовнішнього фактору в поведінці людей, насамперед, із соціального середовища. Виходячи з основного тезису біхевіоризму, який заснований на принципах філософії позитивізму, предметом дослідження психології повинна бути не свідомість, яку в принципі неможливо безпосередньо спостерігати, а людська поведінка, що піддається верифікації (Б. Ф. Скіннер).

В контексті нашого дослідження важливо відмітити і роботи О. Шпенглера та А. Тойнбі, де проведений аналіз феномена еліти як творчої активної меншості в контексті розвитку культури і цивілізації. На думку Шпенглера, кожному культурному організму притаманний свій життєвий цикл, який закінчується епохою занепаду – цивілізацією, яка на противагу культурі є еквівалентом бездушного "інтелекту" та панування ніцшеанського "масового суспільства". Цивілізація, за Шпенглером, – неминуча доля культури, це перехід від творчості до безпліддя, від становлення до окостенілості, від "героїчних діянь" до механічної "роботи", це торжество безликої, позбавленої коріння маси, в противагу якій тільки еліта зберігає "паростки" культури [18].

А. Тойнбі зазначає, що цивілізація зобов'язана своїм прогресом творчому потенціалу "культурної еліти", а виродження та занепад відбувається, коли творчий потенціал даної еліти вичерпується і вона перетворюється в "панівну меншість" та нав'язує свою владу силою, а не авторитетом та власним прикладом, прагнучи блокувати нову творчу еліту [15].

Важливо зазначити, що загальна теоретична направленість осмислення культурної еліти в межах сучасних елітологічних теорій – це спроба сформулювати критерії елітності стосовно представників культурної еліти, а також аналіз змісту і механізмів впливу культурної еліти як на саму еліту в більш широкому розумінні, так і на суспільство в цілому в межах дихотомії "еліта-маси" з врахуванням особливостей постіндустріального та інформаційного суспільства.

В роботах Т. Веблена, Д. Белла, Дж. Бернхема, А. Вінера, Дж. Гелбрейта, Д. Елена, А. Фріша розвивається розуміння культурної еліти як складової частини еліти, як особливої функції соціальних відношень, як форми задоволення суспільства в управлінні тощо. Синтетичний підхід до дослідження феномена еліт в сучасній теорії знаходить своє вираження в концепції плюралізму еліт (О. Штаммер, Д. Рісман, С. Келлер), що постулює наявність в суспільстві значної кількості еліт (в тому числі й культурної еліти), конкуренція або плюралізм яких визначається різноманітністю соціальної структури сучасного суспільства.

У контексті нашого дослідження потрібно відмітити в доповнення до цінних та плідних підходів до вивчення та аналізу еліт, що ґрунтуються на інтересі до різноманіття персональних характеристик, цінностей, переконань представників культурної еліти, так званий інституціональний підхід (К. Мангейм, М. Бартон, Дж. Хіглі), що орієнтується на пошук та ідентифікацію інтересів та смислів,

що, за висловлюванням П. Бергера і Т. Лукмана, утворюють "загальні релевантності" [1, 92], які створюються в процесі хабітуалізації та типізації людської діяльності. Ідея інституту як поняття, що змикається з культурою, фіксує феномен ідентифікації для персоніфікованої сукупності суспільно значимих ролей та виконує функцію регулювання поведінки в довгостроковій перспективі навколо визначених базових моделей творчої та соціальної активності, дозволяє ідентифікувати різноманітні елітні групи, які володіють загальним "інституціональним знанням" і набором установок, в тому числі культурну частину еліти.

Проведене дослідження дозволяє стверджувати, що в сучасній науці існує значна кількість концепцій соціальної структури суспільства, а принципи розподілу людей на еліту та масу суттєво відрізняються. Можна констатувати, що систематизація, класифікація, типологізація вищезазначених напрямів в елітології являє собою досить складну наукову проблему, адже дана типологізація проводиться на різному підґрунті.

Аналіз основних положень наведених філософських та соціологічних концепцій дає нам можливість, незважаючи на існуючі методологічні розбіжності, сформулювати основні риси парадигми культурної еліти:

– визнання об’єктивності її існування в будь-якій соціальній системі або як складової частини еліти ("культурної", "творчої", "духовної", "інтелектуальної", "творча меншість" та ін.);

– наявність культурно-психологічних та ціннісних відмінностей;

– виявлення дихотомії "творча еліта – нетворча маса" (або творча нова еліта – консервативна контреліта) в межах більш загальної дихотомії "еліта – маса".

Огляд наукової літератури із зазначеної проблематики свідчить, що сьогодні остаточно не з’ясовано суть культурної еліти у трансформаційному суспільстві, не визначено її структуру, недостатньо вивчено процес її становлення і майже зовсім не здійснюються дослідження стосовно її суб’єктного потенціалу. Навіть короткий ретроспективний огляд дає можливість побачити явну надмірність та суперечливість властивостей та якостей, які розглядаються як основоположні у визначенні культурної еліти.

Література:

1. Бергер П. Социальное конструирование реальности. Трактат по социологии знания / Питер Бергер, Томас Лукман ; [пер.Е. Руткевич]. – М. : Медиум, 1995. – 323 с.
2. Бергсон А. Избранное: Сознание и жизнь / Анри Бергсон. – М. : РОССПЭН, 2010. – 399 с.
3. Бруно Дж. О героическом энтузиазме / Джордано Бруно. – К. : Новый Акрополь, 1996. – 288 с. – (Философское наследие).
4. Вико Дж. Собрание сочинений в трех томах / Джамбаттиста Вико. – М. : "Изобразительное искусство", 1986. – Том II. Из истории эстетики и общественной мысли. – 620 с.
5. Кант И. Критика чистого разума / Иммануил Кант ; [перевод Н. Лосского. Сверен и отредактирован Ц. Арзаканяном и М. Иткиным. Примечания Ц. Арзаканяна]. – М. : Мысль, 1994. – 591 с. (Серия "Философское наследие", Том 118).
6. Карлейль Т. Французская революция. История / Томс Карлейль. – М. : Редакция литературы по всеобщей истории, 1991. – 575 с.
7. Лебон Г. Психология масс и народов / Гюстав Лебон. – М. : Академический проект, 2010. – 238 с.
8. Ницше Ф. Сочинения в двух томах /Ф. Ницше. – М. : Мысль, 1990. – Т. 2. – 829 с.
9. Ортега-и-Гассет Х. Восстание масс / Хосе Ортега-и-Гассет ; пер. А. М. Гелескула. – М. : АСТ, 2008. – 352 с.
10. Ортега-и-Гассет Х. Запах культуры / Хосе Ортега-и-Гассет ; [пер. с исп. М. Медведь]. – М. : Алгоритм, Эксмо, 2006. – 384 с. – (Философский бестселлер).
11. Платон. Государство / Платон // Собрание сочинений в 4 т. – М. : Мысль, 1994. – Т. 3. – 654 с.
12. Платон. Собрание сочинений в 4 т. – М. : Мысль, 1994. – Т. 2. – 583 с.
13. Сорель Ж. Очерки современной экономии: дегенерация капитализма и дегенерация социализма /Жорж Сорель. – М. : КРАСАНД, 2011. – 376 с. – (Из наследия мировой философской мысли).
14. Тард Г. Общественное мнение и толпа / Габриэль Тард ; [Пер. с фр. под ред. П. С. Когана]. – М. : КСП+, 1999. – 203 с.
15. Тойнби А. Дж. Цивилизация перед судом истории / Арнольд Джозеф Тойнби. – М. : Прогресс, 2011. – 376 с.
16. Шеллинг Ф. В. Й. Философия искусства / Ф. В. Й. Шеллинг ; пер. П. С. Попов. – М. : Мысль, 1966. – 480 с. – (Философское наследие).
17. Шопенгауэр А. Мир как воля и представление / Артур Шопенгауэр ; [пер. Ю. И. Айхенвальда]. – М. : Попурри, 2008. – 832с. – (Философские науки).
18. Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. Всемирно-исторические перспективы / О. Шпенглер ; пер. с нем. и примеч. И. И. Маханькова. – М. : Мысль, 1998. – 606 с.

УДК 7.072.038.6

Боднарчук Тетяна Валеріївна,
кандидат мистецтвознавства, доцент
кафедри суспільно-гуманітарних дисциплін
Вінницького кооперативного інституту

ДО ПИТАННЯ ПРО МОДЕЛЬ ЛЮДИНИ І СВІТУ У КУЛЬТУРІ ПОСТМОДЕРНІЗМУ

У статті на основі зразків художньої культури визначаються головні ознаки моделі світу і людини у мистецтві постмодернізму

Ключові слова: *постмодернізм, маргінал, Еко, Зюскінд, Рансмайр.*

On the basis of standards of artistic culture the author of the article determines the main signs of model of the world and man in the art of postmodernism

Keywords: *postmodernism, marginalii, Eko, Zyuskind, Ransmayr.*

Постмодернізм – надзвичайно складне і багатовимірне явище сучасної культури, яке й до сьогоднішнього дня викликає наукові дискусії у середовищі соціологів, філософів, культурологів, мистецтвознавців, літературознавців та ін. Однією з причин відсутності чіткого визначення поняття постмодернізму у сучасній науковій літературі є те, що й досі ведуться жваві дискусії щодо поняття, за допомогою якого намагаються окреслити особливий період розвитку культури. Цей період є досить складним, суперечливим і різнорідним. Початком його відліку стає не естетична самобутність, для позначення якої використовується поняття, а певний час – "постмодернізм", тобто – "після чогось". Такий підхід спрямовує увагу дослідників у минуле, спадкоємцем якого є постмодернізм.

Одним із дослідників, який демонструє програмний погляд на постмодернізм як на системне явище художньої культури, специфіку якого визначають світоглядні позиції, виступає В. Пахаренко. У "Нарисі української поетики" розглянуто поняття "постмодерн" як світоглядно-мистецький напрям, що в останні десятиліття приходить на зміну модернізмові. Цей напрям – продукт післяіндустріальної епохи, епохи розпаду цілісного погляду на світ, руйнування суперсистем – світоглядно-філософських, економічних, політичних. Постмодерн проявляється на кількох рівнях – онтологічному, гносеологічному, естетичному [4, 68]. На кожному з рівнів прояву постмодернізму окреслюються його специфічні риси, особливо помітні у порівнянні з мистецтвом модернізму.

Схожої позиції дотримується і Т. Гуменюк, яка наголошує на необхідності цілісного вивчення постмодернізму як транскультурного феномену, "що має онтологічні, гносеологічні, історико-культурні та естетичні параметри. Така постановка питання концентрує найактуальнішу проблематику теперішньої загальнокультурної ситуації, пов'язаної з переглядом просвітницьких та європоцентристських ідеологій" [1, 2].

З позицій орієнтації на минуле та способу його художнього осмислення переконливою є концепція музикознавця О. Соколова, який розглядає постмодернізм як естетичну категорію та визначає сутнісні характеристики художнього мислення другої половини XX ст. Універсальною філософсько-естетичною категорією новітнього художнього мислення російський дослідник називає рефлексію, що відображає сучасний, новоеклектичний етап культури як підсумок усього попереднього розвитку. Універсальним методом художньої творчості О. Соколов вважає постмодернізм, що втілюється у метаісторичному стилі мистецтва, який, в свою чергу, проявляється в універсальних інтертекстуальних зв'язках [5, 29]. Таким чином, дослідник пропонує розглядати постмодернізм як метод художньої творчості, який залежить від світоглядних настанов та спирається на багаторівневе використання різноманітних зв'язків "по горизонталі" (у сучасному різностильовому культурному просторі) і "по вертикалі" (в історичному просторі культури). Спираючись на праці дослідників постмодернізму та його художні зразки, автор статті ставить за мету визначити головні ознаки постмодерністської світомоделі і моделі людини.

Постмодернізм вже самим фактом свого існування зобов'язаний минулому, яке він ніби суттєво заперечує як самодостатнє явище і яке може бути лише джерелом для створення постмодерністських творів. Намагаючись простежити, в чому полягають причини цієї "хронологічної експансії" постмодернізму, У. Еко підкреслює його найважливішу рису, яку можна вважати визначальною характеристикою постмодернізму як культурного феномену, і виявляє історичну зумовленість цього напрям-

© Боднарчук Т. В., 2011

ку. Письменник зазначає: "Я сам переконаний у тому, що постмодернізм – не фіксоване хронологічне явище, а такий собі духовний стан. В цьому сенсі правомірною є фраза, що будь-яка епоха має власний постмодернізм. Очевидно кожна епоха в певний момент підходить до межі кризи" [3, 460].

Підсумовуючи міркування над дефініцією "постмодернізм", можна констатувати, що цим терміном охоплюється надзвичайно багатопланове утворення, яке проявляється в усіх галузях сучасної культури: від філософії і мистецтва до способів діяльності людини і суспільства взагалі. Постмодернізм сформував власну ідеологію, головними тезами якої стали нищівна критика традиційних цінностей, гуманізму, історизму та раціоналізму, неприйняття устрою сучасного суспільства та людини, здатної бути відповідальною за свої вчинки. Постмодернізм – це особливий духовний стан, який характеризує епоху. Цьому стану притаманні відчуття розгубленості, відчаю, вичерпності буття. Постмодернізм – це не тільки кризове світосприйняття, а й усвідомлення цієї кризи і самоусвідомлення себе у цьому неспокійному світі. І саме усвідомлення і самоусвідомлення визначає актуальність творів постмодернізму.

Постмодернізм відображає розрив соціальних і духовних зв'язків життя, втрату моральних орієнтирів у світі. Можна відмітити основні ознаки постмодерного художнього світу – це дисгармонія і деструкція. Цей світ химерний і жахливий, тут немає нічого постійного. Він лякає глибиною своєї кризи та безвиході, невизначеністю і заплутаністю. Художній світ у постмодернізмі не має розвитку, він замкнутий у собі, схожий на щось розколоте, не має цілісності. Можна відзначити, що характерною ознакою постмодерних творів стають хаотичність, фрагментарність і колаж. І хоча світ не має свого продовження, його можна осмислити крізь призму колишніх епох, культурного досвіду людства. Єдине, що може зробити митець, – це спробувати осягнути теперішнє буття через минуле. Тому у творах постмодернізму ми можемо спостерігати поєднання стильових елементів, цитат з інших періодів мистецтва. Ці поєднання мають на меті осмислення сучасності. Хаотичність у творах, з одного боку, відображає хаос абсурдного світу, а з іншого – це крок до його усвідомлення. Твір постмодернізму подається не як готова річ, а як взаємодія художника з текстом, тексту – з простором культури, з митцем тощо. "Текст" зображується як "світ", а "світ" – як "текст".

Твір – це так званий умовний текст і умовний світ. У ньому все відповідає правилам естетичної гри, притаманної більшості творів постмодернізму. Митець ніби не пише, а грається в літературу з читачем. Тому здається, що герої не живуть, а грають у життя. Гра дає можливість вільно переходити з одного часу в інший, з дійсності – у світ підсвідомості. Виникає питання: чи потрібна ця гра? Причина позитивної відповіді на це питання полягає у тому, що саме гра здатна подолати трагізм буття хоча б на естетичному рівні. Крім того, естетична гра дає можливість митцю разом із читачем, глядачем зазирнути не тільки у потаємні куточки дійсності, але й у свій внутрішній світ і, насамкінець, звільнити людину від реальності. До того ж, естетична гра у творах постмодернізму нерідко поєднується з пародією, іронією, а це завжди було засобом руйнування будь-яких ідеалів, подолання драматизму буття. У творах постмодернізму за естетичною грою приховується мрія про справжнє життя, прагнення до правди й щирості, до відродження загальнолюдських норм і цінностей.

Суперечливість світобудови, якою її бачить око постмодерніста, призводить до того, що правом на остаточну істину про світ не володіє ніхто. Тому постмодерністські твори можна прочитувати по-різному. Вони залишають великий простір для читацької уяви, змушують напружено працювати думку. Такий спосіб спілкування автор використовує для того, щоб людина не заспокоювалася у своєму існуванні, а вчилася мислити і шукати.

У постмодерністських творах особистість виглядає певною мірою як маргінальна істота. Вона неначе знаходиться на перехресті різних епох. Вона – продукт кризи буття, і ця кризовість позначається на її внутрішньому стані. Як правило, герої творів постмодерну – емоційно вразливі особистості, які дуже гостро відчувають усе, що відбувається довкола та хворі на свій час, на свою епоху. Досить часто митці використовують своєрідний прийом очуднення, за допомогою якого відображається "дивний погляд дивної людини на дивний світ". Твори постмодернізму зорієнтовані на створення незвичайного враження, яке стає ще одним виявом гри з читачем. Формування читацької зацікавленості твором змушує постмодерністів шукати нові засоби для своєї художньої палітри. Постмодерні твори розраховані на пересічного читача, який живе за постмодернової епохи.

Попри масовість, постмодернізму притаманна й певна орієнтація на культурного читача. Зображуючи людину, що постала на уламках різних епох, митці намагаються оживити в ній минулий духовний досвід. Художники намагаються змусити пересічну людину по-іншому подивитися на себе і світ з позиції культурного досвіду. Концепція людини відзначається певною мірою іронією та скептицизмом. Вони стають прийомами, за допомогою яких автор відображає світ у його істинному жахливому вигляді, без утопій. Вижити у цьому жахливому світі людині допомагає тільки іронія, завдяки якій автори постмодернізму зображають жахливе в іронічному ракурсі. Іронічний погляд притаман-

ний людині внутрішньо вільній. Тому іронія надає особливу свободу і герою, і автору у творах постмодернізму.

Особливість героїв художніх творів постмодернізму унаочнюється у порівнянні з героями інших літературних епох та напрямів. Так, герой-романтик не сприймає навколишню реальність, він шукає світ мрій та ідеалів. Герой у реалістичних творах змушений жити у тих умовах, в яких він опинився та шукати з них раціональний вихід. Герой модернізму вибудовує у своїй уяві новий світ. Героєві постмодернізму теж залишається жити за тих умов, в яких він опинився, та, на відміну від реаліста, він уже ні в що не вірить, тому і рухатись йому нема куди. Єдине, що йому може допомогти подолати замкненість часу і простору, – це іронія і гра. Вони дають можливість здобути ту міру свободи, без якої особистість перестає бути особистістю.

Важливу роль у творах постмодернізму відіграє міф. Міфічність постмодернової свідомості здатна піднести явища сучасності до філософського рівня, актуального у будь-який період історії культури. Завдяки міфу ми можемо побачити індивідуальне в аспекті всезагального. Він спонукає нас мислити, оцінювати своє буття в контексті вічності. Природа міфу якнайкраще відповідає сутності постмодернізму.

Досить незвичайними у постмодерних творах є зв'язки автора з текстом, автора з часом, з простором. Текст, час, простір відчувають залежність від автора. Проте й автор відчуває залежність від твору. Постмодерністи намагаються створити сучасний "літопис" свого часу. І хоча думка автора зазвичай приховується, однак творче начало свідчить про перемогу людського над безладом і хаосом буття. Хотілося б звернути увагу на те, що сюжет у творах постмодернізму в більшості поділяється на мікросюжети, твори самих персонажів, авторські коментарі тощо. Така "розбитість" тексту свідчить про розпад цілісності самої дійсності, що утворилась в світі і свідомості людини. Але всі ці мікросюжети об'єднуються волею і почуттями оповідача. Все те, що розпалося в світі, об'єднується творчим началом.

Творець у постмодерних творах здатен об'єднати реальність і фантастику, свідоме й підсвідоме, минуле і теперішнє. Художник має можливість переходити з одних просторово-часових рівнів на інші. Жахливе у житті лякає, а в мистецтві його можна уважно роздивитися, подумати над його причинами і врешті-решт виробити своє ставлення до нього.

Внаслідок надзвичайно гнучкої художньої системи постмодернізму, яка заперечує будь-які канони, постмодерні явища ми можемо простежити у творах різних жанрів – і поетичних, і драматичних. Постмодернізм не є кризовим мистецтвом, але це мистецтво, яке виникло в часи кризи. Можна припустити, що кризова доба, що породжує мистецтво, сама по собі не є безнадійною. І тому є сподівання, що саме мистецтво здатне здолати цю кризу.

Розглядаючи постать митця як втілення моделі людини в модерністській та постмодерністській літературі, необхідно розглянути проблему маргінальності. Ще з періоду античності маргінальність усвідомлювалася як дещо протилежне до загальноприйнятих норм соціально-культурного життя. Чи то була сфера соціального буття, чи моральних правил, або спосіб філософування, вона відігравала особливу роль у модернізмі. У культурі постмодернізму робиться спроба затвердити "принциповий маргіналізм", навіть безумство починає усвідомлюватися як рушійна сила творчої активності, що рятує від тотальності "культурного несвідомого", як позиція вільної особистості, що надає їй можливості вистояти під натиском ідеологічних схем, які осмислюють світ.

У такому вигляді ідея маргінальності в постмодерністській культурі постає однією з центральних. Ж. Лакан, Ю. Кристєва розглядають роль несвідомого і безумства як найважливіших складових особистостей. В працях М. Фуко постмодерністська маргінальність набуває теоретичного обґрунтування. У його дослідженнях критика влади здійснюється з позицій, які ця влада сприймає як ворожі для себе – з позицій психічно хворого, злочинця, митця-початківця. Все це спричинило появу в художній літературі героя-маргінала. Він перебуває по інший бік етичних обмежень і заборон, тих основоположних принципів, на яких ґрунтується буття індивіда в суспільстві. Поява такого героя-маргінала для митців-постмодерністів стала своєрідною помстою суспільству за окарикатурення, зведення до примітивних ідеологічних схем і знищення гуманістичних ідеалів, здійснене у культурі XX століття. Гуманістичні принципи були поглинуті ідеологією і врешті-решт перетворилися на свою протилежність. Звідси походить основна ідея культури другої половини XX століття – ідея протилежності соціально-культурним стереотипам, що склалися у суспільстві, неминучої дегуманізація суспільства.

Незважаючи на дегуманізацію суспільства, людина кінця XX сторіччя не розчарувалася у власній неспроможності підкорити світ, вважаючи за краще керуватися імпульсами, ніж поширеними уявленнями про добро і зло та, взагалі, будь-якою системою моральних принципів.

Маніфестом ідей маргінальності як заперечення будь-якої моралі та естетичного сприйняття світу можна вважати роман П. Зюскінда "Парфумер" ("Запахи"), в якому оспівується спроба підкорення соціуму маргінальною особистістю. У центрі цього твору маргінальна постать – парфумер Жан-Батіст Гренуй, людина, повз яку проходять ідеї співчуття, щастя, Бога, страху смерті тощо. У своєму житті герой цього роману керується лише імпульсами, що підказують йому власні феноменальні нюхові здібності. Саме вони є для Гренуя єдиним і надійним провідником у світі людини.

Загадковий сюжет роману П. Зюскінда розгортається у XVIII сторіччі. Але автора та читача цікавлять не особистості філософів-енциклопедистів, що заклали основи сучасного світосприйняття, а постаті маргіналів типу маркіза де Сада, що ілюструють безглузді сторони раціоналізму вже у момент його виникнення. До таких ірраціональних моментів XVIII сторіччя автор додає також історію свого героя, парфумера Жана-Батіста Гренуя.

П. Зюскінд створив у романі власний міф про мистецтво. Можна окреслити головні його ідеї: творчий геній – породження світового смороду; він з самого початку є дном, тому що не перебуває в гармонії зі світом, а виникає всупереч світові, як щось протилежне йому. Шлях мистецтва – антигуманний, бо творчий пошук і творчі досягнення не мають нічого спільного з моральністю. Крах генія у світі спричинений неможливістю поєднати позаособистісну досконалість та нездатністю самому стати джерелом досконалості, змінити світ, наповнити його гармонією.

Автор роману спрямовує гірку іронію у бік законів, суть яких зводиться до одного: був сморід і він залишився, сморід ззовні і сморід усередині. Крайній індивідуалізм не дозволяє герою осягнути метаморфози, які руйнують основи його буття у моменти найвищої насолоди. Саме тоді з глибин гренуєвої душі підіймаються смердючі тумани. Вони виганяють його зі створеного ним самим світу чарівних запахів, світу привласненої досконалості, а страх затягує у вир самознищення. У романі "внутрішній сморід" Гренуя сприймається як загальний, недиференційований негативізм.

Руйнування модерністських підходів Жана-Батіста Гренуя є водночас і руйнуванням модерністської за своїм походженням ідеї маргінальності. "Особливе" становище, особливі права є формами свободи тоді, коли особистості художника протистоїть агресивний соціум. Але, як і традиційні форми світосприйняття, маргінальність на глибинному рівні виявляється безперспективною.

Модерністські концепції заходять у глухий кут. За допомогою всеохоплюючої іронії постмодернізм виконує свою заперечну функцію і підводить остаточну риску. Але далі він не просувається. Постмодернізм зупиняється на констатації краху модерністської ідейно-ціннісної парадигми, переносить оповідь зі сфери реальності у сферу вигадки, гри з читачем за законами необарокової естетики.

Міфотворчість роману спирається на постмодерністичну іронію та серйозність, які заперечують одна одну. Адже Гренуй видається і справжнім митцем, носієм певної істини творчості, що підкреслюється неістинністю, нетворчим характером спрямувань його антиподів – Бальдіні, Гайяд-Еспінасса, Дрюо; і також є пародією на митця, адже об’єктом його творчості є сфера досить прозаїчна – парфуми. Парфумерне мистецтво тут виступає і як символ мистецтва взагалі, і як галузь, що не співвідноситься з "традиційними" мистецтвами. Автор одночасно і профанує гуманізм, заперечуючи творчість та беззастережно засуджуючи Жана-Батіста Гренуя, і репрезентує гуманістичну ціннісність, з позицій якої він засуджує антигуманізм Гренуя.

В основі міфу, створеного Зюскіндом у романі "Запахи", лежить концепція, яка демонструє свою істинність щодо інших концепцій. Ці концепції засновані на "великих ідеях" – справедливості, порядку, високого покликання митця, а з іншого боку – ворожість до життя, де потяг до досконалості штовхає до вбивств. Зюскінд намагався оволодіти світовою досконалістю, перетворити її на твір мистецтва і насамкінець отримати владу над світом, яку дає мистецтво. В романі ми бачимо перетворення ароматів на парфуми, в яких світова досконалість не тільки збережена, а ще й облагороджена. Оволодіння досконалістю тягне за собою знищення життя, парфуми (тобто мистецтво) залишаються маскою, чимось зовнішнім щодо митця, не наближаючи його до розуміння самого себе. Сюжет роману закінчується знищенням серед цвинтарного смороду мистецтва (парфумів) і митця (парфумера Гренуя).

У Зюскінда, як і у його сучасників Рансмайра, Еко, Павича, Хеллера, йдеться про наслідки абсолютизації мистецтва, яка відбулася в модерністській естетиці. У творах цих письменників події відбуваються у певному ілюзорному просторі культури, який отримав статус надреальності.

"Кільватерний струмінь" гренуєвого аромату, перед яким не може встояти жодна людина ("Запахи" П. Зюскінда); або один з ключів до пояснення світобудови – книга Аристотеля про сміх в "Імені троянди" У. Еко; або сто томів фантастичної енциклопедії Тльона – усі ці символи влади мистецтва є одночасно і свідченням його руйнівної сили. Ця ідея є основною у багатьох постмодерністських творах кінця XX століття.

В основу сюжету роману " Ім'я троянди" У. Еко покладено спробу знайти і прочитати захований у надрах монастирської бібліотеки фрагмент Аристотелевої "Поетики", присвячений сміхові. Цей фрагмент приховується від людських очей – завдяки приналежності одному з найбільших авторитетів культури, концепція сміху, поширившись серед читачів, може існувати в самій її основі, всередині панівного філософсько-світоглядного дискурсу Середньовіччя. Самі припущення щодо можливості існування книги Аристотеля про сміх є досить загрозливими для існування традиційної культури, тому робляться спроби приховати її існування навіть ціною вбивств. Зіткнення між пізнанням і спробою приховати це знання призводить до загибелі ченців (хранителів культури), до зруйнування монастиря (символу світу) і, врешті-решт, до знищення бібліотеки (символу мистецтва).

У іншому романі – австрійця К. Рансмайра "Останній світ" – спроба перетворити свій текст на буття, населити породженими уявою героями місце свого заслання не рятує Овідія, його послідовників від метаморфози, яка втягує людський світ у безодню. І тут стає безглуздим і текст, і реальність, і зруйнована межа між ними. Усе це наближає хаос і появу людиноподібних істот, які позбавлені людських почуттів.

Постмодерністські твори діють у сфері театральності, гри із жанрами, різноманітними філософськими системами, історією. Митцю-маргіналу вдається протиставити свою творчість соціально-культурним стереотипам, але водночас не вдається вирватися з-під влади незрозумілих законів світобудови. Ці закони підпорядковують і руйнують його творчі наміри.

Підсумовуючи стислі міркування над постмодерністським текстами, можна прийти до висновку – модель світу, що постає в художніх зразках постмодернізму, має такі характеристики: дисгармонійність, в якій панують ідеї деструкції; химерність і жахливість; замкнутість у собі, невизначеність та заплутаність; мінливість і нецілісність. Характерні риси моделі людини в мистецтві постмодернізму наступні: маргінальність; іронічність, пародійність та скептицизм; тяжіння до гри та театральності; усвідомлення абсурдності буття; бажання влади над іншими.

Аналіз проявів тенденцій постмодернізму у художніх творах дозволяє не лише визначити світомодель та модель людини постмодернізму, але й виокремити його характерні стильові риси. Вони походять із нової ціннісної системи постмодерністської доби. Серед стильових ознак постмодернізму необхідно виокремити іронію та скептицизм, які допомагають авторам відобразити світ у його справжньому вигляді, а також хаотичність, фрагментарність, колаж, гіпертекстовість і неоміфологізм.

Мистецтво постмодернізму тяжіє до багатомовності стилів, технік, культур, яка призводить до своєрідної універсальності, що поєднує різні естетичні та світоглядні системи. Водночас, художня культура постмодернізму заперечує будь-які стереотипи, причинно-спадкові зв'язки, лінійність, сюжетність, психологічну детермінованість. Це призводить до багатовимірного і неоднозначного тлумачення постмодерністських мистецьких текстів. На прикладі зразків сучасної літератури і театральних постановок можна спостерігати феномен втрати авторитету автора, прагнення мистецтва до рефлективності, критичної переоцінки національних традицій.

Література:

1. Гуменюк Т. К. Постмодернізм як транскультурний феномен. Естетичний аналіз : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня докт. філософ. наук : спец. 09.00.08 ,,Естетика" / Т. К. Гуменюк. – Київ, 2002. – 30 с.

2. Дувірак Д. Мистецтво постмодерної епохи / Д. Дувірак // Syntagmation : збірка наукових статей на пошану доктора мистецтвознавства професора Стефанії Павлишин. – Львів : Сполом, 2000. – С. 51–66.

3. Эко У. Заметки на полях "Имени розы" / У. Эко // Эко У. Имя розы. – М. : Книжная палата, 1989. – С. 425–467.

4. Пахаренко В. Нарис української поетики / В. Пахаренко // Українська мова та література : додаток . – 1997. – С. 68.

5. Соколов А. Новые эстетические тенденции музыки второй половины XX века. Стили. Жанровые направления / А.Соколов // Теория современной композиции / отв. редактор В. С. Ценова. – М. : Музыка, 2005. – С. 23–39.

УДК 130.2

Більченко Євгенія Віталіївна,
кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри культурології
Інституту філософської освіти і науки
Національного педагогічного університету
імені М. П. Драгоманова

ДУАЛІЗМ МІФОЛОГІЧНОГО МИСЛЕННЯ ЯК ПРООБРАЗ ДІАЛОГІЧНОГО СВІТОГЛЯДУ

Стаття присвячена культурологічному аналізу феномену міфу у контексті філософії діалогу. Дуалістична картина міфологічного універсуму інтерпретується як архетипний прообраз діалогічного світобачення. Розглядаються бінарні семантичні ряди міфології у просторовому та часовому аспектах, зокрема опозиції "хаос – космос" та "минуле – майбутнє" як вияви діалогічних категорій Я, Чужого, Іншого, Третього.

Ключові слова: *міф, діалог, дуалізм, архетип, смисл, хаос, космос, Я, Інший, Третій, Чужий.*

The article is devoted to the culturological analysis of the phenomena of mythos in the context of the dialogical philosophy. Dual picture of the mythological universe is interpretated as an archetypes' prototype of the dialogical world view. Author deals with the binary semantic rows of mythology in the area and age aspects, for instance, with the oppositions "Chaos – Cosmos" and "Past – Future", which are the forms of dialogical categories of Ego, Strange (Alien, Foreign), Other, Third.

Keywords: *mythos, dialogue, dualism, archetype, sense, Chaos, Cosmos, Ego, Strange (Alien, Foreign), Other, Third.*

У некласичній картині світу XXI століття дедалі більшої актуальності набувають мотиви діалогістики – філософії інтерсуб'єктивних відносин, що інтерпретуються в екзистенційно-антропологічному та морально-етичному вимірі. Етизація сучасної філософської думки є віддзеркаленням кризи ідентичності, яку переживає постмодерний (посткартезіанський) суб'єкт мислення в умовах культурного плюралізму та релятивізму. Проекція діалогічної філософії в культурологічну площину надає нам розуміння культури як семіосфери, у просторі якої стикаються і приходять у взаємодію різні ціннісно-смислові начала; підводить до необхідності їх порівняння, що виражається у процедурі компаративістського дослідження – основної стратегії діалогічної філософії та культурної компаративістики.

Остання у світлі філософії діалогу постає у двох іпостасях. Як дослідницька операція вона є науково-об'єктивним, культурологічним способом дослідження діалогу культур за критерієм загальних основ – культурних універсалій (інваріантів). Як мисленнєвий процес співставлення "своїх" і "чужих" порівняльний дискурс є світоглядно-суб'єктивним виявом цього діалогу через установку на пошук первинного базису, спільної основи і загальної мети порівняння – установку, яка є формою здійснення діалогічності людської свідомості, іманентно притаманної їй інтенції до толерантності, до екзистенційного спілкування.

Таким чином, будь-яке порівняльне дослідження передбачає злиття воєдино свого предмета, методологічних основ і методик. Предметом компаративного дослідження є культури, що взаємодіють через смислові конвергенції. Смисли зустрічаються одне з одним і переплітаються у текстах, що породжує інтертекстуальність. Навіть свідомість у контексті взаємодії Я та Іншого феноменологічно інтерпретується як текст. Коли ми досліджуємо інтертекстуально переплетені культурні світи, ми мусимо застосовувати методологію і методику діалогу із ними, задля виявлення їх інтекстів та підтекстів, тобто – стратегію інтерпретації. Герменевтичне тлумачення взаємодіючих культур доповнюється і пояснюється їх співставленням. Зазначене є надзвичайно важливим, оскільки доводить, що у діалогічному світобаченні знімається протистояння суб'єкта і об'єкта дослідження, відбувається перехід до некласичних і постнекласичних моделей культурологічного аналізу, коли діалогом постає як те, що досліджується, так і те, як воно досліджується.

У світлі висловленого вище діалогічний світогляд постає як цілісний синкретичний комплекс установок мислення, який виявляє себе на двох рівнях: науково-теоретичному, рефлексивно-ідеологічному (філософія діалогу, культурна компаративістика) і на соціально-психологічному, мен-

© Більченко Є. В., 2011

тальному (відкритість, толерантність, схильність до порівняння та спілкування). На рівні наукової теорії філософія діалогу за підтримки культурної компаративістики та герменевтики як методів займається дослідженням об'єктивних вимірів діалогу культур – фактів дійсних запозичень, реальних процесів взаємодії, регіонально-історичної варіації і дифузії смислів, здійснюваних через механізми інтертекстуальності. Крім того, діалогічна філософія здійснює тавтологічно замкнутий мисленнєвий стрибок: займається вивченням власних мета-основ у вигляді суб'єктивних вимірів діалогу – діалогічного світогляду в культурі та його культурно-історичних прообразів. Спробуємо зобразити це графічно:

<table>
<tr><td colspan="3">1. Діалогічний світогляд</td></tr>
<tr><td colspan="2">1.1. Науково-теоретичний вияв</td><td>1.2. Ментальний вияв</td></tr>
<tr><td colspan="2">Філософія діалогу –
предметне поле</td><td rowspan="2">Діалогічність культури</td></tr>
<tr><td>1.1.1. Об'єктивний вимір діалогу (компаративістика, герменевтика як методи діалогу)</td><td>1.1.2. Суб'єктивний вимір діалогу (Діалогічність культури, світогляду – див. пункт 1)</td></tr>
<tr><td colspan="3">Повернення до пункту 1 – Діалогічний світогляд</td></tr>
</table>

Відповідно до висловленого вище, метою даної статті є дослідження культурно-історичних прообразів філософії діалогу, її мета-основ, у вигляді діалогічних рис духовного буття людини. В історії культури такі риси у формі культурних архетипів закладаються на первісному етапі розвитку людського суспільства, у процесі зародження і становлення міфологічного способу засвоєння і відтворення дійсності. Міфологія становить своєрідну "програмну матрицю", що постачає майбутньому культурно-історичному процесу алгоритми його розвитку – загальнолюдські прообрази, що лежать в основі символіки творчості, ритуалів, сновидінь, комплексів і становлять базові елементи культури, інваріантні моделі культурного життя. На базі архетипів формуються універсалії культури, знання яких є засадничим принципом здійснення філософії діалогу та пріоритетом культурної компаративістики.

Можна заперечити автору цього дослідження: первісна міфопоетична культура відділена від сучасності десятками і сотнями тисяч років. Чи дозволяє гігантський хронологічний діапазон, який лежить між життям архаїчної людини та сучасною культурною дійсністю, знаходити в останній рудименти первісної архаїки? У контексті аналітичної психології К. Г. Юнга та трансперсоналізму С. Гроффа позитивна відповідь є очевидною. Загальнолюдські прообрази у формі архетипів культури від первісних часів передаються у спадок наступним епохам і визначають їх духовність: або генетично (К. Г. Юнг), або на рівні космічної трансцендентальної реальності (С. Грофф). Але навіть якщо ми абстрагуємося від метафізичних посилань, що лежать в основі подібних теорій, ми все одно зможемо прослідкувати наступність історичного розвитку культури людства. Якщо в універсалізмі (наприклад, в еволюціонізмі) ця наступність виявляється через існування загальних законів культурного розвитку, смислів (універсалій, єдиних принципів, трансперсональних структур тощо), то у партикуляризмі (дифузіонізм, функціоналізм, структуралізм і постструктуралізм) спадковість історії виражається у презумпції інтертекстуальності. Постструктуралістька аксіома про те, що усі тексти є "цитаціями" попередніх, – це фактично формула єдності культурно-історичного процесу – єдності, що забезпечується через (інтер)культурну (інтертекстуальну) дифузію. На нашу думку, процес взаємопроникнення смислів (і текстів) не суперечить наявності універсалій. Спільне між культурами, народами та епохами можна пояснити обома чинниками: як архетипами, так і контактами народів одне з одним, у ході яких відбувається взаємний обмін їх версіями та варіаціями. Більше того: сама наявність таких архетипів уможливлює міжкультурне взаємопроникнення. Тому і говоримо про непересічну актуальність первісної міфології, яка задала передумови для сучасного типу культурної рефлексії, що ґрунтується на символічних структурах міфологічного світогляду.

Величезну роль у філософсько-культурологічному осмисленні міфу як семантичного явища (тексту) відіграли етнографічні студії європейських та слов'янських романтиків, але повною мірою світоглядну (а, відтак, і діалогічну) сутність міфології було усвідомлено представниками посткласичної моделі філософування. У період зародження некласичної картини світу, в контексті кризи європейської культури кінця XIX – початку XX ст., актуалізується тлумачення міфу як механізму психологічного захисту (З. Фрейд, К. Г. Юнг). Усвідомлюється і підлягає критиці феномен соціальної міфології, що асоціюється із політичною ідеологією і постулюється як свого роду "індустрія" свідо-

мості, світоглядна "машина", "гвинтиками" якої є підлеглі "середньостатистичні індивіди" – піддані неоміфологічної системи, що таким чином компенсують брак раціональних знань (Фр. Ніцше, А. Шопенгауер, К. Леві-Стросс, Л. Мемфорд). Принципово новий підхід до міфології пропонує М. Еліаде у праці "Аспекти міфу": міф – це не примітивна оповідь, що віддзеркалює фіктивні уявлення про світ, а глибока світоглядна система, закодована в образах і символах, що глибше за історію пояснює людське життя. Міф – це своєрідна священна традиція, що сповідає про творення, витоки, походження речей та "проживається" аудиторією як первородне одкровення та сакральна подія [10].

Підвищення науково-філософського інтересу до міфології свідчить про те, що європейська культура, перебуваючи в добу "кризи" в точці "біфуркації", потребувала нових, альтернативних варіантів розвитку. Одним із них і стала парадигма діалогу, вселенської відкритості, але щоб "розчинитися" назустріч світові, щоб підвищити свою здатність до комунікації, необхідно допустити долю певного фундаменталізму як "озирання" на корені, що складають основу нового спілкування. Тим більше, що діалогізм (хай і в дуже прихованому вигляді) закладено в самій міфології як синкретичній системі, що розгортає перед нами первісний варіант діалектики – розвитку світу як результату єдності і боротьби двох начал.

Міфопоетизм первісного світовідчуття ґрунтувався на переживанні єдиної моделі розвитку буття, відповідно до якої усі процеси і явища є її формами вияву, частковими проявами. Вони постають як внутрішньо споріднені і сходять до єдиного джерела (наприклад, китайське Дао). Звідси – знамените "подвоєння", набуття людською свідомістю розуміння явищ як таких, що мають бінарну структуру й складаються з явного і потаємного, зовнішнього і внутрішнього, прямого і переносного смислів, з позначника і позначуваного. При цьому прямий і переносний сенси (на відміну від художнього алегоризму Нового часу) у первісній свідомості зливаються [4]: світ як текст постає не менш (якщо не більш) реальним, ніж світ як феноменальна дійсність. Подібне світовідчуття дозволяє людині ставитися до оточення герменевтично – як до сповненого потаємним змістом символічного простору кодів і шифрів, що підлягають декодуванню. У ході цієї інтерпретації зберігається відкритість світу, реалізована в герменевтичній активності тлумача.

Космологічна бінарність міфологічної світомоделі ("верх-низ", "своє-чуже", "праве-ліве", "чоловік-жінка", "ми-вони", "дике-культурне") кореспондує із дуальною природою процесу культурогенезу, особливістю якого є наявність, як мінімум, двох начал: активного, провокуючого та пасивного, або вторинно активного, яке відповідає на провокування – стимулу і реакції, "Виклику" і "Відповіді", біфуркації та флуктуації, – зіткнення яких є точкою породження смислів, текстів, культурних форм. Зазначену дуальність (агональність) можна тлумачити як діалогічність – бесіду-суперечку двох чи кількох семантичних "голосів". Ця діалогічність своє повне віддзеркалення знаходить в образно-символічних системах, що розробляються в міфології.

Задля успішної реалізації нашої мети – виявлення дуалізму міфологічного стилю мислення, який є пробразом діалогістики, – спробуємо відтворити бінарні семантичні ряди міфології, як у синхронічному (просторовому), так і в діахронічному (часовому) зрізі. У сакральному просторі, вибудованому міфологією, бінарна опозиція "хаос – космос" складає основу міфологічної географії (топіки) і віддзеркалює здатність людини до спостереження, осмислення і порівняння сприятливих і несприятливих чинників людського буття. У сфері міжособистісних, міжплемінних й міжетнічних стосунків вона може трактуватися як протистояння "свої – чужі" ("Ми – Вони", "світ – антисвіт", "Я – Інший"), про які йшлося вище; у морально-етичній площині – як протистояння "Добро – Зло"; в естетичній – як "прекрасне – потворне"; у гносеологічній – як "Істина – Хиба"; в антропологічній – як "віра – розум" (варіації: "розум – почуття", "дух (Animus) – душа (Anima)"); відповідно, у гендерній – "чоловіче – жіноче" і т.д.

Як можна детальніше розгорнути ці опозиційні семантичні паралелі? Хаос як архетип позначає: пітьму, безкінечність, неструктурованість, неупорядкованість, дисгармонійність, стихійність, позбавлення форми, плинність; архаїчними символами хаосу в традиційному фольклорі й просторових мистецтвах постають безодня, провалля, вода, буря, жерло (наприклад, у палеолітичних довільних наскальних малюнках пальцями – так званих "макаронах"; у насиченій етнографічними мотивами драмі-феєрії "Лісова пісня" Лесі Українки у вуста міфологічної героїні Мавки вкладається типова погроза: "У лісі є такі провалля..." [8, 184]).

Космос на противагу хаосу – світло, гармонійність, упорядкованість, структурованість, втілена в образах землі, неба, острова, берега, каменя, дерева, гори і стовпа (давньоєгипетські міфи говорять про народження священного пагорбу Бенбен з хаосу Нуну; у синтоїзмі міфологічна модель космогонії постає як виникнення із вод світового Океану японських островів; у язичницьких віруваннях стародавніх слов'ян образ космосу матеріалізується в археологічному Збруцькому ідолі; з обра-

зом космосу в анімістичних дуалістичних культах пов'язані давньослов'янські берегині – добрі русалки, що турбуються про врожаї і воду для посівів; берегині мешкають біля берега і охороняють рибалок від бурі і вітру; звідти – етимологічна спорідненість українських слів: "берег" як тверда опора і "оберега", "оберігати", тобто – охороняти, захищати від бід [5]; у християнських переказах про життя Григорія Богослова герой рятується від бурі морської пристрасною молитвою, що забезпечує досягнення "лагідної землі Деметри" [3, 188]; цей же дуальний "хаотично-космічний" образ виражається у дохристиянській колядці "Коли не було з нащада світу", де на початку світотворення є "зелений явір", що стоїть посеред "Синього моря" [7]; гідна подиву схожість: у космології індіанців доколумбової Америки Всесвіт (порядок світобудови) – це квадратна ділянка, обмежена чотирма різнокольоровими деревами по сторонах світу, посередині якої росте зелене дерево [6]; полісемантичний образ дерева – життя, пізнання, райської насолоди. вічного цвітіння, весни, безсмертя – зафіксований в старозавітному переказі про вигнання з раю, буддійському міфі про "просвітлення" Будди; семантиці мечеті тощо).

З точки зору прояснення просторової структури образів хаосу і космосу в культурі особливо цінними видаються дослідження топографії Чужого у феноменології культури Б. Вальденфельса, який говорить про наявність у міфологічній географії своєрідного топосу – уявного місця помешкання Чужого – "десь не тут", "поза-порядкове" [1, 7]. Топос Чужого відокремлений від топосу "своїх", так що не можна одночасно належати обом топосам, але це не виключає наявності мостів і меж ("гетеротопій"), а також "прірв безмісцевості" ("атопій"). Топосом Чужого є, наприклад, "ліс" (хаща, провалля, печера – у казках "йти туди, не знаю куди" тощо) – своєрідний простір ініціації героя; невідома, незасвоєна, таємнича, страхітлива і принадна одночасно місцевість, джерело небезпеки, випробовувань і пригод, переживання яких призводить до загартування, духовного оновлення героя і його повернення у світ "домашнього" космічного буття на новому витку розвитку (у психоаналітичному дослідженні юнгіанця Д. Кемпбелла – так звані "мандри героя" [2]). Виявом сакрального простору Чужого є місця, що сприймаються як "антисвіт", "світ навиворіт", "підземний світ", світ зосередження злих сил (наприклад, "царство мертвих" в античній міфології, "місце, звідки не повертаються" в африканській та шумеро-аккадській традиціях, "лисі гори" – на противагу "красним горкам" – у слов'янській міфології, "хатинка на кур'ячих ніжках" у фольклорі тощо). У межах міфологічної географії місця проживання представників інших етносів, соціальних та релігійних спільнот, інші країни чи держави, піддавалися сакралізації і наділялися демонічними рисами: наприклад, у якості "пекла" сприймалося "Дике поле" (територія Північного Причорномор'я) у слов'ян – зона кочового степу, традиційне джерело небезпеки і руйнації. Цікаво, що топографія Чужого передбачала навіть наявність умовних "кордонів", у ролі яких часто виступали пороги рік: наприклад, у середньовічній Русі-Україні землі, що лежали нижче дніпровських порогів (територія Козаччини – вогнище бунтів, яке асоціювалося з програмою девіантної, "бандитської", поведінки), асоціювалися із "світом навиворіт". Таке ж саме ставлення виробилося у стародавніх єгиптян щодо Тропічної Африки: землі нижче першого порогу Нілу, за яким проживали чорношкірі племена, вважалися територією "пекла". Як бачимо, тут спрацьовує типовий для ксенофобії архетип "варвара": представники або уявлення іншої культури наділяються негативними надприродними якостями і включаються в якості "антигероїв" у релігійну картину світу. Сфера фізичного простору і сфера сакрально-духовного простору перетинаються й утворюють синтетичні форми.

Топографія Чужого Б. Вальденфельса як частина феноменологічної традиції засвідчує дотичність позиції мислителя до постмодерністської традиції, характерними рисами якої є плюралізм (на противагу монізмові); партикуляризм (замість універсалізму), тяжіння до циклічної поліцентричної моделі культури (на противагу лінійно-прогресивістському європоцентризмові). Топографія дозволяє показати реальне регіональне розмаїття культур, але не враховує того аспекту, що в культурі існує також і хронологічний вимір Чужого як такого, що вже або ще є недоступним. Часовий Чужий – це однаковою мірою образ хаосу, але такого, що був на початку світу буття, або такого, що есхатологічно його завершує.

Щодо часового протистояння хаосу і космосу вельми показовою є давньогрецька міфологія. Протягом тривалого часу, від епохи Відродження і класицизму, вважалося, що в античному світобаченні домінувало світле, оптимістичне, розумне начало, репрезентоване олімпійською релігією. Космос – ключова категорія давньогрецької думки – має чітку структуру трьохмірного тіла, завершеного і пропорційного. Він являє собою кулю, що складається з небесної напівсфери, поверхнею якої є багатовершинний Олімп, диску землі та підземної напівсфери (Аіду), в глибини якого занурена жахлива безодня – Тартар (тут бачимо відголос міфологічного бінаризму). Знаменита земна гора Олімп є лише відображенням Олімпу небесного. Призначення олімпійських богів – охороняти порядок Космосу, підтримувати його гармонійний лад.

Але дослідження західних романтиків XIX ст. (у першу чергу, Ф. Ніцше) довели важливість ірраціональних, песимістичних умонастроїв у житті перенасиченого гедоністичною радістю елліна. Їх актуальність доводить нам космогонічний міф. Олімпійці – божества аристократичні, тому роль батьків світобудови суперечить їх гідності. Саме тому творцями Всесвіту у греків виступають хтонічні божества. За "Теогонією" Гесіода, світотворення виглядає так. Спочатку існував первісний Хаос – темна, вічна безодня, яка містила джерело життя. Хаос породив Любов (Ерос), Ніч і День, Темряву і Світло, Тартар і всеплодючу землю – Гею, яка породила Небо (Урана). Від шлюбу Неба і Землі (мотив привнесення структури у неструктуроване, відомий також у Єгипті і Месопотамії) почали народжуватися хаотичні потвори: сторукі чудовиська, одноокі велетні (циклопи) і титани. Уран зненавидів своїх дітей і кинув їх назад у надра землі, змусивши страждати Гею. Тоді Гея підмовила титанів повстати проти свого батька. Сміливцем виявився Кронос (невблаганно-упорядковуючий символ Часу), який позбавив батька його статевої сили і почав правити світом. Після жахливо натуралістичного початку (від'єднання гострим мечем дітородного органу Урану та викидання його у море, внаслідок чого з води вийшла прекрасна богиня кохання Афродіта), – слідує просвітлено-витончене завершення. Хаос відступив – і почався буцімто Золотий вік. І знову повторюється конфлікт поколінь. Почалася гігантомахія – грандіозна битва богів з титанами, очолена олімпійцем Зевсом, від якої "…твердиня / Вся затремтіла земна, застогнало широке Небо і величезний Олімп аж затрясся у своїх основах" [9, 382].

Повторення боротьби старших і молодших – давньогрецький етнокультурний архетип, інноваційність античного світобачення, у якому, на відміну від канонічного Сходу, утворюється пріоритет нового над старим, творчості над традицією, "встановлення" над "відновленням". Про минуле, хтонічне, неприборкано-оргіастичне ритуальне начало, що назавжди залишатиметься у підсвідомості греків, нагадують зооморфні атрибути богів (так, атрибутами Афіни, що колись уявлялася совою або змією, є відповідні тварини; за нею зберігається епітет "Совиноока"). Життєстійкістю прадавніх архетипів можна пояснити й надзвичайну популярність в античному середовищі культа бога вина і розпусти Діоніса (Вакха), протиставлення якого культу витончено-спокійного Аполлона дає основу для знаменитої опозиції Ф. Ніцше – типології світової культури на аполлонівське (гармонійно-упорядковане, помірно-раціональне, урівноважене, спокійне) та діонісівське (дисгармонійне, схвильоване, некероване, чуттєво-стихійне) начала, тобто космос і хаос.

Момент нормативного релятивізму у даних дихотоміях знімається через виявлення Третього як вираження уявлень про спільні витоки суб'єктів культурного конфлікту, усвідомлення їх сутнісної схожості і спорідненості . Так, Третім у протистоянні чоловічого начала янь та жіночого начала інь в китайській міфології є дитяче начало – цзи. Як чинник симетричного зрівняння стосунків між опозиційними принципами Третій постає як процес переступання "межі" (у фольклорі, наприклад, образ хатнього порогу або мосту; сам вислів "вийти за поріг", що має трансцендентально-екзистенційне значення початку ініціації). Третій дозволяє подивитися на "своїх" і "чужих" відсторонено й нейтрально як на "когось", з точки зору загальної істини, заміняючи особистісні "Я (Ти) повинен" на "Кожний повинен" (наприклад, діалогічність японської культури підкреслюється знеособленою формою дієслів у приватних розмовах: "Що робиться?" замість "Що ти робиш?"; "Слухається музика" замість "Я слухаю музику" тощо).

З іншого боку, Третій не є абстрактною відстороненою силою: його дистанція – неочікувано коротка, він міститься як у нас самих, так і в Чужому, який у свою чергу, включений до нас самих, – міститься як міра людяності і співчуття. Здатність до звільнення від "чорно-білого" бачення світу, до усвідомлення і розуміння складного, неоднозначного характеру обох "таборів" (свого і Чужого), кожен з яких містить недоліки і переваги стосовно загальної істини Третього, – уміння, яке дарується людині мислячим одухотвореним розумом, логосом: "Конус чужості звужується вгору із наближенням до розуму" (Б. Вальденфельс) [1, 11].

Отже, необхідний одухотворений розум як спосіб осмислення досвіду екзистенційної зустрічі з Чужим у спільному життєсвіті. У зближенні з Чужим головну роль відіграє не стільки раціональний консенсус у вигляді певних спільних, штучно вироблених, компромісних нормативних принципів ("зміст відповіді", англ. "answer"), скільки Логос (як антипод ratio), тобто сам "акт відповіді" (англ. "responce") у формі мислячої екзистенції, духовного суб'єкту – джерела співпереживання, милосердя і розуміння (так, у М. Бубера діалог – це не уніфікація переконань у знеособлену "третю альтернативу", а "сфера між" – простір, вищий за переконання, інтеркультурна царина, "перетин", подібний до поліфонії світу Ф. Достоєвського в інтерпретації М. Бахтіна).

Таким чином, культурологічний аналіз феномену міфу у світлі філософії діалогу дозволив нам виявити у міфологічному світобаченні архетипи діалогічного ставлення людини до світу. Вони виявляються у мотивах, пов'язаних з образом Чужого. Йдеться як про саму фігуру Чужого в первіс-

ній культурі, що розглядався як втілення хаосу, так і про його інтерпретації, екзистенційні переживання, пов'язані із фактом прийняття Чужого, механізми психологічного захисту від нього, включаючи зародження головного чиннику діалогу – образу Третього. Отже, можемо стверджувати: в міфологічному життєсвіті первісної культури закладають архетипні витоки діалогічної філософії, її первинні мотиви та стимули, пов'язані із фактом буття людини у світі поруч з іншими, не схожими на мене. З точки зору мотиву Чужого в культурі діалогічну філософію як духовний феномен можна розглядати як світоглядний проект, який став спробою людства вибудувати глобальний інтелектуальний і моральний механізм відповіді на "домагання" Чужого. Ідея діалогу виростає із стану тривоги перед Чужим, страху перед ним і одночасно – із підсвідомого прагнення до реалізації гостинності, симпатії, дружби, любові, яка, завдяки своїй універсальності, здатна подолати архаїчні племінні кордони і поєднати розрізнених індивідів у феномен "людства".

Література:

1. Вальденфельс Б. Топографія Чужого: студії до феноменології Чужого / Берхард Вальденфельс ; [пер. з нім.]. – К. : ППС-2002, 2004. – 206 с.
2. Кэмпбелл Дж. Герой с тысячью лицами: Миф. Архетип. Бессознательное / Джозеф Кэмпбелл ; [пер. с англ.]. – К. : София, Ltd., 1997. – 336 с.
3. Послание, написано Климентом, митрополитом русским, Фоме, пресвитеру, истолковано Афанасием мнихом // Златоструй. Древняя Русь X-XIII веков / Сост., авторский текст, коммент. А. Г. Кузьмина, А. Ю. Карпова. – М. : Молодая гвардия, 1990. – С. 180–190.
4. Потебня А. А. Эстетика и поэтика / Александр Афанасьевич Потебня. – М. : Искусство, 1976. – 614 с.
5. Рыбаков Б. А. Язычество древних славян. – М. : Русское слово, 1997. – 824 с.: ил.
6. Тимофієнко В. І. Давня Америка: Розвиток архітектури і монументального мистецтва. – К. : Видавництво Інституту проблем сучасного мистецтва, 2004. – 432 с.
7. Ткач М. Дерево роду / Микола Ткач. – К. : Анфас, 1995. – 112 с.
8. Українка Леся. Поезія. Драматичні твори / Леся Українка. – К. : Наукова думка, 2004. – 384 с. – (Б-ка школяра).
9. Франко І. Я. Гесіод. Теогонія (Походження богів) / Іван Якович Франко // Франко І. Я. Зібрання творів : у 50 томах – К., 1977. – Т. 8. – С. 314 – 356.
10. Элиаде М. Аспекты мифа / Мирча Элиаде ; [пер. с фр. В. Большакова]. – М. : ИНВЕСТ ППП, 1995. – 240 с.

УДК 808.5

Гончарова Олена Миколаївна,
кандидат педагогічних наук, доцент,
докторантка Київського національного
університету культури і мистецтв

ФІЛОСТРАТ І КАЛЛІСТРАТ ЯК ЗАСНОВНИКИ ЖАНРУ ЕКСКУРСІЙНОЇ ЛЕКЦІЇ В ЕЛЛІНІСТИЧНОМУ КРАСНОМОВСТВІ

Стаття присвячена аналізу жанру екскурсійної лекції в елліністичному красномовстві.
Ключові слова: *елліністичне красномовство, екскурсійна лекція, естетичний дискурс.*

This article analyzes the genre of the excursion lectures in Hellenistic rhetoric.
Keywords: *Hellenistic rhetoric, excursion lecture, aesthetic discourse.*

При написанні цієї статті ми виходили з дискурсивної парадигми дослідження мови, яка становить певний ракурс її описання. Дискурс є співвіднесеністю мови і мовлення. Фахівці підкреслюють, що одиницею аналізу тут виступає не лексична одиниця, а цілий текст, і орієнтований він на комунікативно-обумовлені моделі мовної діяльності [1; 2; 3].

У сучасній науці існує багато визначень поняття дискурсу: особливе використання мови для вираження особливої ментальності (Ю. Степанов), співвідношення з ментальним світом (М. Кожина), коммуникативна сфера (В. Чернявська), концепт (В. Дем'янков), соціально й історично визначена суспільна практика (У. Маас), соціальні ролі учасників комунікації (А. Мак Хоул), соціальний простір (О. Шейгал) тощо.

© Гончарова О. М., 2011

Ментальний світ, або ментальність, знаходять свій вияв у різних дискурсах, у тому числі естетичному. Про нього, як і про будь-який інший вид дискурсу, свідчать слова-маркери: маркери-найменування і маркери концептуалізації концептів.

Як відмічає В. Чернявська, "традиційно до засобів естетизації відносились мовні, а саме, стилістичні, риторичні аспекти "красномовства". При цьому нині очевидно, що значний естетичний потенціал міститься в матеріальній організації тексту. Це означає посилену увагу до їх форми, гри із формою. Форма тексту набуває ролі додаткового засобу його виділення в загальному інформаційному просторі. Форма стає тим маркером, який забезпечує максимальну концентрацію уваги на своєму об'єкті. Саме в цьому контексті… естетичне означає вказівку тексту на самого себе за допомогою виділення, підкреслення власних форм. Візуалізація повідомлення є проявом загальної тенденції до естетизації зображення і водночас проявом інтермедіального характеру нашої комунікації" [2, 23].

Також російський автор наголошує, що "текст у багатьох своїх формах існування сприймається як єдність мовної складової і картинки, що її супроводжує. Вербальне та візуальне поєднуються у когерентне ціле. Може йтися про різні відношення між вербальною та візуальною складовими у полікодовому тексті. Наприклад, коли картинка слугує свого роду декоративним оформленням мовного повідомлення і фактично є його подвійним кодуванням для посилення інформаційної ваги. Такий вербально-візуальний текст отримує сильний персуазивний заряд" [2, 31].

Сучасний вірменський науковець Г. Товмасян, досліджуючи проблему інтенціональності дискурсів, відзначає, що "поряд з основною, кінцевою інтенцією, що визначає провідну стратегію мовної поведінки комунікантів, у процесі інтеракції реалізується низка додаткових інтенцій соціального плану, підчас імпліцитних, але таких, що здійснюють значний вплив на успішність комунікації. В лінгвістичних дослідженнях, присвячених стратегічним аспектам комунікації, даний вид стратегій визначається як комунікативні, риторичні, прагматичні…" [3, 266].

На нашу думку, дискурсивний аналіз має значний культурологічний потенціал і дозволяє більш адекватно експлікувати й історичні контексти, відтворювати культурні епохи.

Відштовхуючись від цих теоретико-методологічних настанов, ми ставимо за мету, використовуючи дискурсивний аналіз, визначити місце у спадку античного красномовства робіт Філострата-старшого і Філострата-молодшого "Картини", а також роботи Каллістрата "Статуї".

Матеріал, з яким ми будемо мати справу, має інверсивний з точки зору субординації візуального і вербального рядів інформації характер. Оскільки тут не картинка супроводжує і посилює вербальну інформацію, а навпаки, відбувається посилення відеоряду за рахунок вербалізації візуальної інформації. З іншого боку, особливість цих текстів у тому, що вони є експліцитно комунікативними, адже є експлікованими комунікат і комунікант, а текст розгортається як полідискурс, що поєднує у собі форми красномовства – навчальне і академічне – із жанром, який Аристотель виводив за межі риторики, – бесідою. Отже, спробуємо дослідити "Картини" Філостратів – старшого і молодшого – із "доповненням" каллістратовими "Статуями".

Про Філостратів в російській і вітчизняній літературі написано дуже мало (О. Лосєв), та й самі їх твори вперше було видано у російськомовному перекладі лише у тридцятих роках XX ст. Відомо, що Філострат-старший жив у II ст. н.е., Філострат-молодший – у III ст. н.е. Оскільки Філостратів була ціла родина, то автора перших "Картин" С. Кондратьєв ідентифікує як Філострата III або старшого, а його онука за жіночою лінією – як Філострата-молодшого [4, 17–20].

Завдання, яке стояло перед Філостратом-старшим, полягало у тому, щоб описати картину, тобто вербалізувати візуальну інформацію і водночас посилити емоційно-експресивний заряд, що несе візуальний ряд, на слухача-глядача. Тут виникає полідискурс у тому сенсі, що до суб'єктивності художника додається суб'єктивність (причому другого і третього рівня) самого Філострата. Під суб'єктивністю другого рівня ми розуміємо власний (внутрішній) емоційний стан Філострата, викликаний картинами, який вербалізувався як відображення його власного емоційно-естетичного переживання. А під третім рівнем суб'єктивності будемо розуміти вербалізацію як комунікативній дискурс, в якому поєднані інформаційний дискурс – намагання якомога точніше описати картину, емоційний – намагання якомога точніше відтворити емоційний її вплив через власну призму сприйняття й імпліцитно-маніпулятивний – не експліковане або почасти експліковане намагання сподобатися слухачеві як медіатору-інтерпретатору (між художником і глядачем) і як самостійному художнику слова. Таким чином, на виході ми маємо декілька рівнів інформаційного й емотивно-експресивного дискурсу (від автора-1 – художника і автора-2 – Філострата) і маніпулятивно-управлінський (імпліцитний) рівень від автора-2.

Книга Філострата-старшого написана як ретроспективний запис бесід повчально-навчального характеру, які він колись вів із молоддю. Водночас, сам Філострат чітко атрибутує свій твір як ораторський: "…я хочу передати про ті твори живопису, про які в мене була якось бесіда із молоддю. Її я вів із ме-

тою пояснити їм ці картини і навіяти їм інтерес до речей, достойних уваги. Приводом для цієї бесіди для мене було ось що: у неаполітанців було влаштоване змагання у красномовстві – це місто в Італії залюднюють мешканці, за походженням греки, дуже культурні. Тому і у своїй любові до промов вони справжні елліни. Оскільки я не хотів виступати публічно, аби дати зразки свого красномовства, то багато клопотів доставляв мені натовп молоді, яка постійно приходила до мене у той дім, де гостював я у свого приятеля".

У цього приятеля був син, років десяти, який звернувся до Філострата із проханням пояснити зміст картин, якими були прикрашені стіни галереї, що знаходилася у передмісті, де зупинився Філострат, і яку він часто відвідував. Насолоджуючись картинами, які там були, Філострат погодився провести "лекцію, коли збереться вся інша молодь". Коли вони підійшли, звертаючись до молоді, Філострат сказав: "Нехай цей хлопчик буде призвідником нашої бесіди, і весь хід нашої промови нехай залежить лише від нього; ви ж, слідуючи за нами, не тільки мовчки з усім погоджуйтесь, але й ставте запитання, якщо я при цьому скажу, що вам буде незрозуміло" [5, 32–33].

Отже, Філострат сам визначає форму промови: лекція або бесіда, а завдання вбачає у роз'ясненні змісту картин. Персоніфікація аудиторії через "хлопчика" призводить і до звернення відповідної форми. Так, перший фрагмент – "Скамандр" – починається так: "Чи впізнав ти, хлопчику, у цій картині оповідання Гомера? Чи ти про нього і зовсім не думаєш і тому, звісно, вважаєш за чудо, як це у воді може горіти вогонь? Так ось давай подумаємо, що це означає; ти ж уважно дивись, аби тобі можна було зробити висновок, яким шляхом створюються сюжети картин" [5, 34].

Такий же стиль – уявної лекції для "хлопчика" – обирає і Філострат-молодший. Втім, якщо Філостарат-старший у вступі до своїх "Картин" пояснює свій вибір, який виглядає цілком природним, то повторення подібного прийому його онуком – Філостратом-молодшим – вмотивоване саме наслідуванням діду. Він пише у вступі вже до своїх "Картин", що "раніш за мене над описанням картин працював однойменний зі мною дід мій по матері; його описання зроблене чудовою аттичною мовою із видатною вишуканістю і силою. Вирішивши йти по слідах його творчості, мимоволі відчуваю я необхідність, перш ніж приступити до виконання того, що мною намічено зробити, сказати декілька слів і про сам живопис, для того, аби мій внесок мав своє підґрунтя, ту норму, яка б узгоджувалася із запропонованою метою" [6, 119].

І додає, що "аби описання наше не здавалося кульгавим, уявімо поряд із собою когось іншого, кому ми й будемо розповідати про кожну картину…, аби таким чином і наше оповідання знаходило у нього свій відгук" [6, 120].

Отже, прийом, вигаданий Філостатом-старшим і, можливо, вмотивований цілком реальною ситуацією, яка призвела до виникнення його "Картин", у його послідовника стає вже художнім прийом, що він сам і відмічає.

Дійсно, в описаннях картин Філострата-молодшого знов зустрічається звернення до "хлопчика", правда такого, який присутній при цій лекції-екскурсії суто віртуально. Інтродукції, як і у Філострата-старшого, побудовані у виді звернення до нього.

Принцип наслідування природі як не тільки настановчий, але й як критерій естетичної оцінки довершеності твору мистецтва, чітко формулює Філострат-молодший: "Хто хоче стати дійсно значним художником у своєму мистецтві, повинен вміти добре спостерігати природні властивості людей, бути здатним підмітити риси їхнього характеру навіть тоді, коли вони мовчать, помітити, який вираз з'являється на обличчі, як зміна душевних почуттів відображається в очах, що виражається тим чи іншим окресленням брів – одним словом все, що відноситься до духовного життя людей" [6, 119–120].

Своєрідним теоретичним підґрунтям у нього виступає і порівняння живопису із поезією: "як мистецтво (живопис, – О.Г.) …споріднено з мистецтвом поезії. Спільною для них є здатність невидиме робити видимим…, і живопис передає нам у малюнку те, що поети виражають словами" [6, 120].

Ця промова Філострата-молодшого по суті перетворюється на панегірик живопису, що помічає і він сам, адже "побоююся, що говорячи надто багато, ми дамо привід, аби подумали, що переходимо до похвальної промови про це мистецтво" [6, 120].

Зміст картин і Філостратом-старшим, і його онуком Філостратом-молодшим описується в значно ширшому контексті, ніж сам сюжет: обидва звертаються до культурного знання своєї епохи, міфів і поем Гомера, аби пояснити, так би мовити, передісторію і навіть "післямову" самого зображення. Вони експлікують у вербальний спосіб той культурний код, в якому формувалась, існувала і ще продовжувала існувати грецька культура. Та й самі автори можуть бути охарактеризовані не тільки як ритори, але й як високо освічені люди.

Лекції і першого, і другого Філостратів демонструють не лише їх детальне знання історії, міфології, яка для них вочевидь також поставала як реальна минувшина, не тільки багатий словниковий запас і вміння віртуозно володіти мовою, але й знання певних дидактичних прийомів, зокрема, привертання уваги. Наявний, "між рядків", і виховний момент.

На відміну від Філостратів, Каллістрат не залишив жодного пояснення своєї методики, його твір дійшов у неповному вигляді і про нього самого майже нічого не відомо. За припущеннями, жив він наприкінці IV ст. н.е. [7, 147]. Припускається також, що, на відміну від Філостратів, він був більш освіченим в літературі і філософії [7, 148]. Принаймні, на відміну від попередників, Каллістрат знає авторів тієї чи іншої скульптури. Особливо він віддає пошану Скопасу, Лісіппу і Праксителю. У Філостратів прізвища художників не зустрічаються. У цьому відношенні "екскурсійні" лекції Каллістрата є більш професійними з точки зору інформативної насиченості. Втім, щодо експресивності, то у її вербалізації вони сильно відрізняються від лекцій обох Філостратів. Вони безперечно розраховані на іншого, більш освіченого, більш раціонального і навіть стриманішого слухача.

Цікаво відмітити, що перекладач книги трактує це як достоїнство Каллістрата і, разом з тим, вважає недостатнім, адже відмічає, що цінність Каллістрата як "тлумача мистецтва" псує "отрута риторики" [7, 149]. Втім, сам Каллістрат схоже високо цінує ораторське мистецтво, оскільки інтродукцію до "Вакханки" він починає з похвали останньому, бо "не тільки творіння поетів чи ораторів бувають овіяні свяченим натхненням, що сходить на їхні вуста за волею богів, але й руки художників бувають охоплені ще більшим художнім натхненням, і в екстазі вони створюють чудові речі, сповнені неземної краси" [7, 152]. Більше того, ораторське мистецтво виступає для нього взірцем мистецтв, тому що "Скопас… був художником, сповненим правдивості; в тілах він зміг виразити чудо душевних почуттів, як Демосфен, який створюючи в своїх промовах очікувані образи, показав нам у … створіннях своєї думки і розуму майже живий образ самого слова, силою чарівних сил мистецтва" [7, 152].

Принципова відмінність полягає також у характері звернення автора. Воно набуває дещо дистанційного характеру, бо зникає той самий "хлопчик", який – реальний або віртуальний – був об'єктом лекцій Філостратів; займенник "ти" змінюється на більш поважне "ви", надаючи таким чином об'єкту лекцій Каллістрата дещо узагальнений характер. Та й розраховані його лекції на аудиторію і дорослішу за віком, і більш освічену. Тому він не стільки описує і розтлумачує, скільки вербалізує свої враження, викликані ними асоціації і ремінісценції. Стиль його підвищений, але не через використання найвищих ступенів, а через нестандартні порівняння, наприклад, "святиня мистецтва".

Описання і Філостратів, і Каллістрата не тільки зберегли для нас відомості про твори образотворчого мистецтва античності, які здебільшого було втрачено, принципи їх композиції, а у "Статуях" Каллістрата – і відомості про матеріал тієї чи іншої скульптури, а також донесли ті відчуття, які вони викликали.

Каллістрат характеризує не лише манеру того чи іншого скульптора, але й ретельно описує матеріал, з яким той працював, і передає враження від того, наскільки вдалося впоратися із цим матеріалом художнику. Так, стає відомим, що "Вакханка" Скопаса створена з пароського мармуру, а майстерність скульптора виражається словами, нібито "вона (скульптура, – О. Г.) могла б показатися живою: камінь, сам по собі залишаючись тим же камнем, здавалося, порушив закони, які пов'язані із його мертвою природою. Те, що стояло перед нашими очами, було власне тільки статуєю. Мистецтво ж у своєму наслідуванні її зробило наче такою, що має життя" [7, 151].

І далі продовжує, що "можна було б сказати, що мистецтво само себе перевершило, настільки неймовірним було те, що ми бачили, але все ж ми його бачили на власні очі" [7, 152].

Про статую Ерота роботи Праксителя він повідомляє, що вона була зроблена з міді. І знов опосередковано характеризує майстерність скульптора за допомогою характеристики набуття металом непритаманних йому властивостей: "…мідь чудово перетворювалася на прекрасне ніжне тіло…, яке мало колір міді. Він (Ерот) здавався квітучим чудовою засмагою"; "мідь підкорювалася почуттю з охотою, легко допускаючи в собі втілити вираження сміху. Дивовижним було це творіння з міді". І знов відмічає, що "Пракситель… мистецтвом зміг удавати, що будучи мідним, він (Ерот, – О. Г.) …розсікає крилами повітря" [7, 153].

Також з міді була статуя Лісіппа "Щасливий випадок", яку Каллістрат характеризує в наступний спосіб: "в ній мистецтво вступило у змагання із самою природою" [7, 155]. І далі автор пише, що "в здивуванні стояли ми мовчки, дивлячись, як ця мідна статуя доповнює справу природи, і сама нібито виходить за межі законів, поставлених їй; будучи мідною, вона вкривалася рум'янцем; будучи твердою, вона розм'якшувала природну масу, робила її ніжною, підкорюючись волі мистецтва". Розтлумачує Каллістрат і символічний сенс цієї статуї; і як цей сенс візуалізує скульптор.

Ще одна скульптура Праксителя "Діоніс", також зроблена з міді, знов характеризується Каллістратом за допомогою майстерності скульптора, бо "руки Праксителя створили речі зовсім як живі"; "мідь, здавалося, перетворювалася на ніжне тіло"; а саме тіло "здавалося створеним з якогось іншого матеріалу"; "мідь мистецтвом художника стає м'якою, якщо ти до неї торкався кінчиками пальців, вона ніби сама уступала тиску. Що викликало велике здивування, це те, що у мертвій матерії

було помітно прояви задоволення, і мідь наважилася в собі втілити вираження сильних почуттів"; "його (Діоніса, – О. Г.) вкривала шкура оленя: мідь перевтілилася на подібність шкури"; "він був зроблений з міді, а здавалося, ніби, перетворившись у природний,… він випромінював блиск свіжої зелені"; "здавалося, що мідь сама була охоплена божественним духом, ніби Пракситель зумів вкласти в цю статую натхненний і бурний захват" [7, 158].

Описує Каллістрат і "анонімні" щодо авторства статуї, у тому числі за межами Греції. Це дало підстави припустити, що такі статуї він особисто не бачив. Так, описуючи статую Мемнона, Каллістрат відмічає, що вона була зроблена з каменю, проте якого – не уточнюється. А характеризуючи майстерність її творця, він описує, що "природа призначила камню… бути безголосим і німим. Йому не можна керуватися смутком чи знати радощі. Він залишається без почуття за всіх змін долі; а ось у цей камінь Мемнона мистецтво вклало здатність відчувати радість, відчувати горе; тільки у ньому… мистецтво вклало в камінь і голос, і думки" [7, 159].

Інша подібна статуя – "Індієць" – також створена з каменю, судячи з описання Каллістрата – з обсидіану або граніту. А саме – з "темнуватого каменю, що підходить до природного кольору шкіри цього племені", а далі уточнюється: "чисто чорного кольору". Далі Каллістрат деталізує, що "не було засобів вкрити його щоки рум'янцем" через темний колір шкіри. Щодо майстерності невідомого скульптора, то Каллістрат відмічає, що "у ньому було тільки одне – точне передання побудови тіла" [7, 153].

Описуючи мармурову статую Медеї, Каллістрат звертає увагу на її сильні пристрасті, які передавалися позою тіла [7, 162].

До уваги Каллістрата потрапила і скульптурна група "Афамас", виставлена для загального огляду "на скіфських берегах", матеріалом для якої послужив віск (тому не дивно, що ця скульптура до нас не дійшла). Ця група складалася, судячи з описання, щонайменше з десяти персонажів. Про її автора Каллістрат нічого не повідомляє, а щодо характеристик майстерності, то про це він доволі красномовно говорить, що "зроблено воно було не без мистецтва" [7, 163].

Зі сходу Греції Каллістрат переноситься до Єгипту, описуючи скульптуру Сатира. Скульптура була також зроблена з каменю. І Каллістрат відмічає, що вона була зроблена "майстерно", конкретизуючи, що "вираз того стану, в якому знаходяться ті, кому доводиться грати на флейті, художник своїм дивним мистецтвом втілив у камінні". І додає, що "у сатира вид брудний і дикий", "не з лук взяв художник його листя і плоди, але камінь, назважаючи на свою твердість, перетворився на гнучкі лози" [7, 150].

Відмітимо ще таку особливість книги Каллістрата, як естетизація його екскурсійних "лекцій". Вона здійснюється найчастіше за допомогою безособових зворотів, що сприяє "академізації" дискурсу.

Отже, можемо підсумувати наступне.

З Філостратами, передусім старшим, пов'язане виникнення в античному красномовстві елліністичного періоду жанру лекції-екскурсії. Лекції з художньої тематики, прочитані Філостратом-старшим, були першими екскурсійними лекціями, які були проведені у картинній галереї передмістя Неаполю.

Втім, якщо Філострати "проводили" екскурсії по художніх галереях, принаймні старший, то "Статуї" Каллістрата можна було б визначити як екскурсію по віртуальному музею, експонати якого хоча і були цілком матеріальними, але розкиданими по всій елліністичній ойкумені, збираючись докупи лише в мисленнєвому зорі Каллістрата. Хоча переважну більшість з них Каллістрат бачив на власні очі, бо він точно описує місце їх знаходження і навіть розташування.

Жанр лекції як різновиду академічного красномовства сформувався ще за часів ранньої класики. Про те, що софіст Гіппій виступав з лекціями, говорить він сам у однойменному діалозі Платона, а ще раніше за нього у цьому жанрі працював Піфагор, принаймні він виступав із навчальними промовами перед слухачами свого гуртка. Про розвиненість цього жанру дізнаємося і від Аристотеля. Втім, жоден з них не залишив по собі екскурсійних лекцій, і чи взагалі були такі до Філостратів – сказати важко.

Одночасно, жанр екскурсійної лекції відбувається в естетичному дискурсі, про що свідчать і об'єкти цих лекцій – вони присвячені творам живопису і скульптури.

Про естетичний дискурс книг Філостратів і Каллістрата свідчать і слова-маркери: "прекрасний", "дивний", "натхненний твір мистецтва", "святиня мистецтва" тощо. Вказують на нього й естетично релевантні поняття, які стають такими контекстуально або внаслідок герменевтичної процедури експлікації певного тексту. Такою є апеляція до природи, схожості, подібності до неї, що відображає античну парадигму мистецтва як мімесіса, наслідування. (Відмітимо принагідно, що у Каллістрата скульптор все одно називається художником).

Література:

1. Золян С. Т. Язык и дискурс: что нового в "новой" дискурсивной парадигме? // Язык в парадигмах гуманитарного знания: XXI век : сб. науч. стат. / Под общ. ред. д-ра филол. наук В. Е.Чернявской и д-ра филол. наук С. Т. Золяна. – СПб. : Изд-во СПб ГУЭФ, Изд-во "Лингва", 2009. – С. 13–23.
2. Чернявская В. Е. Поликодовое пространство текста: лингвосемиотическая парадигма языкознания // Язык в парадигмах гуманитарного знания: XXI век : сб. науч. стат. / Под общ. ред. д-ра филол. наук В. Е. Чернявской и д-ра филол. наук С. Т. Золяна. – СПб. : Изд-во СПб ГУЭФ, Изд-во "Лингва", 2009. – С. 23–37.
3. Товмасян Г. Ж. Об импликатуре вежливости в процессе коммуникации // Язык в парадигмах гуманитарного знания: XXI век : сб. науч. стат. / Под общ. ред. д-ра филол. наук В. Е. Чернявской и д-ра филол. наук С. Т. Золяна. – СПб. : Изд-во СПб ГУЭФ, Изд-во "Лингва", 2009. – С. 262–273.
4. Кондратьев С. П. Филостраты в жизни и в искусстве // Филострат (старший и младший). Картины. Каллистрат. Статуи. Феофраст. Характеры. – Рязань : Александрия, 2009. – С.11–27. – 416 с. – (Античная историческая библиотека).
5. Филострата старшего "Картины" // Филострат (старший и младший). Картины. Каллистрат. Статуи. Феофраст. Характеры. – Рязань : Александрия, 2009. – 416 с. – (Античная историческая библиотека).
6. Каллистрата "Описание статуй" // Филострат (старший и младший). Картины. Каллистрат. Статуи. Феофраст. Характеры. – Рязань : Александрия, 2009. – 416 с. – (Античная историческая библиотека).

УДК 379.8 (4/9)

Петрова Ірина Владиславівна,
кандидат педагогічних наук, доцент
кафедри культурології Київського національного
університету культури і мистецтв

КУЛЬТУРНО-ДОЗВІЛЛЄВІ ПРАКТИКИ НАСЕЛЕННЯ СУЧАСНОЇ УКРАЇНИ: ТЕНДЕНЦІЇ ТА ПРІОРИТЕТИ

У статті подані результати моніторингу "Українське суспільство", що проводиться Інститутом соціології НАН України з 1994 р. Досліджено культурно-дозвіллєві практики населення країни з аналізом тих об'єктивних факторів, що впливають на цю діяльність.

Ключові слова: *дозвілля, культурно-дозвіллєва діяльність, соціологічне дослідження, перешкоди дозвіллєвої діяльності, культурний капітал, сучасний український соціум.*

Article sums up the "Ukrainian society" monitoring made by the Institute of Sociology at the National Academy of Sciences of Ukraine in 1994–2009. It examines the issues of cultural and leisure practice of population and its information consumption with the analysis of impartial factors that affect this activities.

Keywords: *leisure, cultural-leisure activity, sociological research, leisure activity impediment, the cultural asset, the modern Ukrainian society.*

Демократизація суспільства від часу проголошення незалежності України істотно позначилася на становленні та розвитку дозвілля як соціально-культурного явища. Трансформувалися традиційні уявлення про роль та значення дозвілля в суспільстві, його функції та принципи, стереотипи дозвіллєвої поведінки. Динаміка суспільного розвитку змінила конфігурацію, обсяг та якість дозвілля в соціумі, внаслідок чого сформувалося усвідомлення того, що дозвілля є необхідною умовою, важливим чинником культурної та соціальної репродукції сучасного суспільства, його оптимального функціонування й розвитку. Тому вивчення змісту та впливу дозвілля на суспільне життя належить до одного з найбільш актуальних дослідницьких завдань.

Культурний капітал сучасного українського соціуму, його стан та особливості реалізації у сфері дозвілля вивчають вітчизняні соціологи А. Ручка, О. Семашко, Є. Суїменко, Л. Скокова, Н. Цимбалюк; дозвіллєву компетентність окремої людини – Ю. Стрєльцов, М. Хрєнов; проблеми та перспективи розвитку дозвілля у контексті культурної політики нашої держави – О. Гриценко, В. Солодовник, М. Стріха, інші.

Зміни в дозвіллєвому просторі, що спостерігаються в сучасній Україні, мають суперечливий характер: з одного боку, спостерігається різке скорочення культурно-дозвіллєвої мережі (бібліотек, музеїв, клубів, будинків культури, центрів народної творчості), змінення інтенсивності культурно-

© Петрова І. В., 2011

дозвіллєвих практик у бік пасивного споживацтва, з іншого – з'являються інноваційні центри дозвілля, нові форми та методи дозвіллєвої діяльності, розвивається віртуальне дозвілля.

Тому метою статті є об'єктивний аналіз культурно-дозвіллєвих практик українського суспільства та обґрунтування тенденцій і пріоритетів, що окреслились у дозвіллєвому просторі України.

У процесі дослідження нами було використано результати соціологічних досліджень, що здійснювались провідними науково-дослідними закладами України [2, 3, 4, 6, 7] і містять достатньо надійний фактологічний матеріал.

Як свідчать результати соціологічних досліджень, серед дозвіллєвих преференцій українців переважають пасивні та розважальні форми дозвілля: перегляд телепередач є найпопулярнішим видом проведення дозвілля у 86,6 %, читання газет – у 57,6 %, байдикування (коректно назване у соціологічному опитуванні "просто відпочинком, без жодних справ") – у 41,8 %, прослуховування радіопередач – у 38,6 %, перебування в гостях або прийом гостей – у 38,3 та 37,6 % відповідно. Незважаючи на стрімке розширення нових інформаційних систем і засобів комунікації, традиційні медіа – телебачення, радіо, преса – не просто зберігають статус провідних, але й утримують за собою першість, виконуючи роль єдиних інформаційних джерел. Так, значна частка українців приділяє перегляду передач від 1,5 до 2 год.; слуханню радіо – від 0,5 до 1 год.; читанню преси – від 0,5 до 1 год. щодня. Досить часто (особливо у віддалених селищах) саме ЗМІ залишаються для людини єдиним інформаційним джерелом про світ культури.

Щодо читання як розповсюдженої дозвіллєвої практики українців вимальовується така картина. Тижнева аудиторія белетристики скоротилася від 38 % у 1994 р. до 26 % у 2008 р.; читання газет та журналів зменшилося від 34 % у 2003 р. до 22 % у 2007 р.; відвідування бібліотек – від 7 % у 1994 р. до 5 % у 2008 р. Суттєво меншою за останнє десятиліття стала частка тих, хто відзначає наявність домашньої бібліотеки – від 31 % у 1994 р. до 22 % у 2008 р. [5]. Соціологічні дослідження доводять модифікацію практик читання: зменшується читання, пов'язане із традиційними паперовими носіями, натомість зростає робота із цифровими джерелами інформації: 13 % респондентів читають за допомогою комп'ютера тексти, 46 % – знаходять додаткову (довідкову, енциклопедичну, статистичну) інформацію, 43 % – інформацію для професійного вдосконалення та навчання, 9 % – читають художні книжки.

Наступна тенденція – залежність дозвілля від майнового забезпечення та матеріальних статків громадян – характеризує українське суспільство як "суспільство бідних людей" і зумовлює пріоритетність матеріалістичних цінностей (для більшості населення фактично – цінностей виживання) над постматеріалістичними (цінностями самореалізації). Серед загалу опитаних на цінності самореалізації орієнтується лише близько 5 % – це ті, хто "живе в повному достатку" і кому "вистачає на все необхідне і роблять заощадження". Станом на 2008 р. позбавлені можливості купувати найнеобхідніші продукти 32,2 % респондентів, харчуватися відповідно до своїх смаків – 48,9 % опитаних, мати необхідний (зауважимо: не модний та гарний, а саме необхідний) одяг – 21 %, розраховувати на кваліфіковану медичну допомогу – 48,4 %. Неважко загалом прослідкувати зв'язок між рівнем доходу сім'ї та можливостями здійснення різноманітних дозвіллєвих практик. Соціологічні дані лише підтверджують наше припущення про розуміння значимості дозвілля та неможливості його належного використання, що пояснюється пріоритетністю вирішення серед більшості українського населення проблем виживання і забезпечення невибагливих потреб, досягнення відносного достатку, які супроводжуються істотним виснаженням фізичних та духовних сил: можливості повноцінно проводити свою відпустку позбавлено 53,6 % населення, а про повноцінне дозвілля мріє 44,1 % українців.

Певне поліпшення економічної ситуації в Україні після 2002 р. зменшило потребу в такому сумнівному загалом різновиді дозвіллєвої діяльності, як додаткова праця/приробіток (у 2002 р. на бажання мати додатковий заробіток вказали 6,9 % респондентів), а також, імовірно, вплинуло на зменшення інтересу до відпочинку на природі (у 2002 р. – 8,2 %), що традиційно пов'язувався із роботою на дачних ділянках. Однак вже у 2008 р. ця ситуація змінюється у зворотному напрямі, що обумовлюється черговою хвилею економічної кризи: про додатковий підробіток думають 10,3 % опитаних, а відпочинку на природі надає пріоритет вже 16 % респондентів.

Залежність дозвілля від матеріального рівня сім'ї посилюється зростанням відмінностей у культурних практиках між центром і периферією. Неминучі суспільні трансформації кінця XX – початку XXI ст. змінили політичний, економічний, соціально-громадський вектор сільського соціуму, його психологічні та морально-ціннісні норми й правила поведінки. Так, колективний спосіб господарювання поступово витіснився приватновласницьким; змінилась структура виробництва та, відповідно, спосіб життєдіяльності сільського виробника; внаслідок постаріння населення, зменшення чисельності молоді, зниження рівня народжуваності, переселення у міста значно погіршилась демографічна ситуація, а неврегульованість земельного питання, відсутність капіталовкладень та досвіду роботи в ринко-

вих умовах, знищення соціально-культурної інфраструктури прискорили зростання безробіття, занепад моралі, деградацію сільського соціуму. Погіршують духовну атмосферу та руйнують традиційні цінності сучасного українського села й інші проблеми: більше 60 % респондентів відзначили, що вони в змозі задовольнити лише першочергові потреби, третина опитаних (38,5 %) зовсім не задоволена умовами проживання в рідному селі, а серед нагальних проблем, які турбують сучасних селян – працевлаштування (81 %), благоустрій села (74 %), водо-, газо- та електрозабезпечення (70 %, 77 % і 70 % відповідно).

Занепад українського села, різке соціальне розшарування, падіння життєвого рівня й культури сільського населення не могли не позначитись на значимості дозвілля та дозвіллєвих практиках в житті українського селянина. На цьому тлі можливостями культурного обслуговування задоволені лише 14 % респондентів (на погіршення культурних послуг вказали 37,2 %); позитивно оцінили організацію власного відпочинку та дозвілля 13,4 % (негативно – 36,3 %). Необхідно зважати й на показник "важко сказати", який фіксує нестабільні або невизначені позиції (у нашому випадку 11,4 % та 16,7 % відповідно), підкреслюючи морально-психологічну атмосферу з переважанням негативно забарвлених характеристик.

Порівняно із столичними міськими мешканцями набагато гірше оснащений і домашній побут селян, що позначається на наявності предметів культурного вжитку: якщо у 2007 р. на домашні предмети, побутову техніку, поточне утримання житла у міських поселеннях щомісяця витрачалось 3 % коштів, а на відпочинок та культуру – 2,9 % то у сільських поселеннях – 2,7 % та 1,2 % відповідно.

Розвиток дозвіллєвої інфраструктури у сільських регіонах також не узгоджується із дозвіллєвими запитами та потребами населення, обмежуючись чи не єдиним клубом, який є і центром творчості, і розважальним закладом, і місцем реєстрації шлюбів, і закладом для політичних зібрань. Сільська молодь найчастіше проводить свій вільний час на дискотеках, нерідко тому, що це – єдина розвага в окрузі; найбідніші респонденти просто блукають вулицями. Малозабезпечена молодь, що проживає у сільській місцевості, жодного разу не зазначила, що відвідує концерти класичної й органної музики, виставки та вернісажі, дбає про свою зовнішність і здоров'я, фізичне й духовне вдосконалення. Можемо дійти висновку, що матеріальний рівень та місце проживання впливають не лише на вибір виду дозвілля, а й на формування певної духовної культури [1].

Відмінності у культурних та дозвіллєвих практиках істотно залежать від рівня освіти. Якщо телебачення дивляться однаково забагато всі групи (хоча люди з різним рівнем освіченості надають перевагу різним програмам), то респонденти з вищою освітою читають удвічі більше книжок, ніж респонденти з незакінченою середньою, утричі частіше слухають музику, у вісім разів частіше відвідують бібліотеки, і вдесятеро більше часу проводять за персональним комп'ютером. До кінотеатрів вони також ходять у чотири рази частіше, що зумовлено, скоріше за все, майже цілковитою відсутністю чинних кінотеатрів у невеликих містечках та селах (де менше людей з вищою освітою), а також доволі високими цінами на квитки – порівняно з низькими цінами піратських відеофільмів або безкоштовними фільмами на телебаченні чи з Інтернету.

Обнадійливим є те, що, окрім загальновизнаної цінності дипломів, сертифікатів та інших свідоцтв про досягнутий рівень освіти, все більшої значимості набуває неперервна участь у різних видах освітньої діяльності в умовах дозвілля. При цьому зауважимо, що освітня активність у сфері дозвілля може бути спрямована і на отримання формально підтверджених знань, і на неформальні способи підвищення кваліфікації, у тому числі й на самоосвіту. Щоправда, ця тенденція має й приховану небезпеку – система самоосвіти для дорослих, що передбачає систематичне здобування нових знань, які є затребуваними в сучасному світі, може втратити добровільний характер, перетворившись на зобов'язання, що призведе до переоцінки самоосвіти як виду дозвілля.

Значущим фактором впливу на специфіку проведення дозвілля є вік. Як зазначалося вище, у структурі дозвіллєвих занять представників усіх вікових груп домінують домашні, приватні взірці проведення дозвілля. З-поміж названих занять молодша вікова група тяжіє до активного проведення дозвілля (ранковою гімнастикою та фізкультурою займаються 18 % респондентів молодого віку, 14 % – середнього віку і 10 % – старшого віку; відпочивають на природі – 24 %, 17 % і 10 % відповідно; грають у настільні ігри – 12 %, 8 % і 5 %).

Характерним для молодшої та середньої вікових груп є публічний взірець проведення дозвілля: клуби та дискотеки відвідує 14 % молоді, ресторани та кав'ярні – 13 %, спортивні видовища – 6 %, плавальні басейни та спортзали – 7 %, кінотеатри – 9 %, бібліотеки – 8 %. Молодь частіше слухає музику (53 % порівняно із 28 % – групи середнього віку та 11 % – старшого віку); займаються за комп'ютером – 38 %, 18 % і 5 % відповідно; дивляться відеофільми – 25 %, 13 %, 4 %; вивчають спеціалізовану літературу – 14 %, 10 %, 4,5 %.

Як бачимо, "музично-розважальний" період, коли дозвілля заповнене активними – досить часто інноваційними – заняттями, поступово змінюється періодом "пасивно-корисним", коли в сфері занять значно зростає частка часу, який респонденти витрачають на працю в саду чи на городі, на ремонт будинку чи облаштування власної домівки. Зустрічі з друзями в клубах та на дискотеках поступаються відпочинку з друзями вдома (прийом гостей і відвідування родичів), збільшується інтерес до перегляду телепрограм та читання художньої літератури, відвідування театрів, концертних залів та картинних галерей.

У ціннісних орієнтаціях підліткового й молодіжного середовища розвивається й популяризується "кіберкультура", що в останні роки втрачає молодіжну специфіку, повільно, але неперервно, охоплюючи інші соціально-вікові категорії населення. Розробка системи віртуальної реальності та створення "кібернетичного простору" мали революційні наслідки в дозвіллі, дозволивши реалізувати "фантастичні" форми людського самовираження, домінуючи не лише в зовнішньому світі, але й у душі людини та її свідомості. Ця ідея знайшла втілення у практичній діяльності популярних серед молоді Інтернет-клубів, центрів інтерактивної музики, що вдалися до принципово нових засобів проведення дозвілля. І якщо у 2002 р. віртуальне дозвілля приваблювало лише 4,7 % респондентів (переважно молодь та осіб з вищою освітою), то у 2008 р. ця цифра зросла до 28,4 %; використовували комп'ютер протягом тижня у 2002 р. – 5 %, у 2008 р. – 18 %; користувалось Інтернет-послугами протягом останнього місяця у 2002 р. – 3 % та у 2008 р. – 14 %.

Порівнюючи структуру дозвіллєвих занять, бачимо також певну різницю між статями. Жінки набагато більше читають, особливо художню літературу (47 % жінок і 31 % чоловіків) та журнали (46 % жінок і 25 % чоловіків); більше працюють у свій вільний час (у саду, на городі працює 42 % жінок і 29 % чоловіків); спілкуються з близькими, набагато частіше ходять в гості та приймають гостей (56 % проти 37 % у чоловіків); вдвічі активніше за чоловіків відвідують клуби і парки культури, театри, виставкові зали та картинні галереї. Натомість хлопці частіше бувають у барах та на дискотеках (36 % проти 26 % дівчат), більше займаються ремонтом та облаштуванням помешкання (30 % проти 23 % дівчат), приділяють увагу спорту (21 % проти 10 %).

Вимір дозвіллєвої структури засобами соціологічного інструментарію має не абсолютне значення, частіше відображаючи уявлення респондентів про те, яким це дозвілля мало би бути, аніж їхні реальні дозвіллєві практики. Відмінності між реальними дозвіллєвими звичками – тим, як сама людина їх сприймає, і, врешті, тим, яким вона бажала б бачити своє дозвілля, унаочнюються, коли наші громадяни відповідають на запитання соціологів, яким чином вони б хотіли змінити свої дозвіллєві практики. Люди з вищою освітою воліли б частіше відвідувати театри й музеї, слухати класичну музику, займатися художньою творчістю або й просто посидіти в ресторані. Натомість люди з початковою чи середньою освітою мріють мати ще більше часу на те, щоб подивитися телевізор чи просто відпочити, послухати народних пісень, а також більше уваги приділяти релігії.

Для виявлення розбіжностей між уявним ("ідеальним") та реальним дозвіллям соціологи запропонували респондентам відповісти про потенційні пріоритети дозвіллєвих занять. Зіставивши отримані вище результати, бачимо, що декотрі види занять, які респондентами оцінено як звичайні, насправді наповнюють їхнє повсякденне дозвілля. Тобто, українці регулярно дивляться телевізор, спілкуються з друзями, слухають радіо, і ці ж види пасивного відпочинку посідають перше місце в "уявному" дозвіллі (частіше читати газети мріють 34 % наших співвітчизників, більше дивитись телевізор – 30,4 %, байдикувати – 30,4 %,). За сприятливих умов 25 % опитаних відвідували б концерти, майже 19 % – театри, 13 % – картинні галереї. Певна частина респондентів засвідчила сформованість власних дозвіллєвих інтересів: релігійним питанням воліло б приділяти більше уваги 12 %, слухати рок-музику та класичні музичні твори – 12,1 % й 7,1 % відповідно, займатись прикладною творчістю – 10,5 %, брати участь у самодіяльній діяльності – 1,3 %. Якщо серед сільського населення першість посідають пасивні види дозвілля (байдикування, перегляд телепередач, читання періодики, слухання народних пісень), то серед міського населення прихильністю користуються читання художньої літератури, відвідування концертів, театрів, кінотеатрів, картинних галерей, будинків культури, нічних розважальних закладів, прослуховування сучасної музики, перегляд відеофільмів, прикладна та художня творчість.

Припускаємо, що не завжди певні види занять співвідносяться саме з дозвіллям. Ми можемо мимохідь слухати радіо, переглядати пресу в транспорті, поєднуючи різні види діяльності і не сприймаючи цей час як дозвілля. З іншого боку, порівняння свідчить про те, що існують види дозвілля, які мають ознаку спорадичності. Зрозуміло також, що не кожного тижня ми ходимо до театру, в кіно або буваємо в клубах чи на дискотеках – сама специфіка активного відпочинку передбачає не потижневу періодичність. Разом з тим, необхідно враховувати, що у більшості випадків маємо всього лише зра-

зок "демонстративної поведінки" і що задекларований респондентами потяг до культури не завжди транслюється у реальне читання книжок та відвідування театрів навіть за наявності всіх належних умов (хоча їх створення може виявитися для багатьох респондентів доволі важливим або й вирішальним поштовхом до активнішої/регулярнішої участі у культурних дозвіллєвих практиках).

З початку 2000-х років поступово визрівають певні позитивні зміни у здійсненні дозвіллєвих практик, що пояснюється відносною економічною стабілізацією в Україні після тривалого періоду стрімкого занепаду; пристосованістю людей до нових умов життя; адаптацією до ринкових відносин культурних та дозвіллєвих закладів.

По-перше, поступово формується в суспільній свідомості значимість вільного часу та самого дозвілля. Так, серед життєво важливих цінностей, окрім традиційних "здоров'я" (97 %), "матеріального добробуту" (95,6 %), "сім'ї" (94,4 %), "благополуччя дітей" (93,3 %), більше половини респондентів (64,4 %) вказали на розширення культурного світогляду та залучення до культурних цінностей (через мистецтво, художню творчість, хобі та ін.), а також висловили бажання "повноцінно проводити відпустку" та мати "повноцінне дозвілля". Саме останні, на нашу думку, вказують на позитивну динаміку соціального самопочуття. Серед позитивних зрушень – зростання інтересу до розмаїтих форм плюральності, нелінійності, дисенсусу, що призводить до змістового розширення культурно-дозвіллєвих практик.

Разом з тим, позитивні тенденції подолання патерналістських настроїв і очікувань у масовій свідомості та зростання кількості тих, хто бере відповідальність за своє життя на себе, розуміючи, що якість життя залежить, передусім, від них особисто, а не від зовнішніх обставин, є не надто виразною і далеко не завжди переважає тенденції негативні, про що свідчать відповіді респондентів, які на питання "Чи згодні Ви взяти участь в організації дозвілля та відпочинку і за яких умов?" відповіли таким чином: не згодні за жодних умов зайнятися організацією дозвілля – 25,3 %; за оплату (певну або часткову) – 28,3 % і лише 12,7 % – готові займатися організацією дозвілля без жодних винагород. І, що особливо важливо, третина опитаних не змогли відповісти на це питання вочевидь тому, що взагалі не замислювалися над значимістю та роллю дозвілля у їхньому житті. Отримана статистика ще раз підтверджує обґрунтовану нами вище тенденцію – в Україні переважає пасивний підхід населення до використання власного дозвілля. На відносно невелику значимість дозвілля в сучасному українському суспільстві вказує і готовність багатьох людей, зокрема молоді (48,5 %), жертвувати ним заради роботи, а також пріоритетність такої форми проведення вільного часу, як "відпочиваю, працюючи".

Отже, проаналізувавши культурно-дозвіллєві практики в незалежній Україні, можемо дійти таких висновків.

1. Дозвіллєві практики й культурні пріоритети сьогоднішніх українців змінюються стихійно внаслідок впливу глобалізаційних процесів та відсутності цілеспрямованої культурної політики держави, потенційно загрожуючи суспільній стабільності. Нові пріоритети у споживанні культурних послуг, що утримуються в суспільній свідомості, практично не враховують набутих упродовж багатовікового розвитку традиційних цінностей українського народу і, водночас, не розкривають людям глибших причин стабільності суспільств західної демократії, де рівень життя залишається значно вищим. Укорінюються стандарти споживацького ставлення до культури, спримітизовані масові культурні смаки й потреби, що, в свою чергу, створює сприятливі передумови для культурної колонізації України, особливо в умовах недосконалості чинної законодавчої бази, практичної відсутності протекціоністських заходів, які б захищали національну культуру та традиційні цінності. В цілому дозвілля значних мас населення є збідненим доволі штучно: зубожінням, відсутністю виваженої культурної політики, експансією зарубіжної низьковартісної культурної продукції.

2. Серед дозвіллєвих преференцій українців домінують пасивні, неускладнені форми дозвілля, переважно – домашні види культурно-дозвіллєвих практик. Незначна частина респондентів цікавиться й традиційно-просвітницькими взірцями культурно-дозвіллєвих практик, пов'язаних з участю в культурному житті. Серед суб'єктивних чинників неякісного проведення дозвілля називаються невисока культура відпочинку, недооцінка значимості дозвілля у житті людини, невміння протиставити безкорисним (а іноді й шкідливим), однак "освяченим традицією", заняттям цінніші у змістовому аспекті та цікавіші форми дозвілля. Серед об'єктивних факторів головними вказуються фінансові труднощі (67 %), нестача вільного часу (49 %) та проблеми із здоров'ям (20 %).

3. Культурно-дозвіллєві практики залежать від соціально-демографічних особливостей (віку, статті, соціального становища, освітнього рівня, професії). Здійснене дослідження однозначно підтверджує нашу думку про залежність дозвіллєвої поведінки від майнового забезпечення та матеріальних статків громадян. Якщо такі форми дозвілля, як перегляд телебачення, читання, релігійні захоплення, прослуховування радіо та музики, доступні практично кожному українцю, то використання інших до-

звіллєвих орієнтацій та практик (відвідування кіно, театру, кінотеатру, хобі тощо) з різною ступінню інтенсивності зменшується відповідно до зниження соціального статусу та матеріальних можливостей особи. І хоча чинники приналежності до тієї чи іншої соціальної верстви багатомірні і суттєву роль у виборі дозвіллєвих форм відіграє не лише рівень матеріального забезпечення, його значимість безумовна й незаперечна. Тому для більшості населення цілий ряд дозвіллєвих практик є недосяжним (йдеться, передусім, про активне дозвілля за межами власної домівки, рекреаційні та туристичні захоплення, задоволення потреб у повноцінному соціальному, культурному, громадському житті тощо), що відтворює в наступних поколіннях несформованість культурних запитів і смаків, апатію і незнання приваб активного культурного життя, можливостей насиченого і повноцінного проведення дозвілля, де навіть усвідомлення можливості сприйняття культури у публічному просторі відсутнє. Така ситуація дисбалансу призводить до того, що населення однієї країни живе в абсолютно різних культурних світах, що поглиблює соціокультурну диференціацію та культурно-дозвіллєву поляризацію в суспільстві.

4. Триває зростання відмінностей у культурних практиках між центром і периферією, що також значно поглиблює культурно-дозвіллєве дистанціювання між міськими та сільськими жителями. Мусимо констатувати, що відмінність між містом та селом зумовлена не лише розривом у рівні доходів, а й практичною неможливістю для сучасного українського селянина відвідати театр, музей, кінотеатр чи, хоча б, будинок культури, що є джерелом надзвичайно гострих соціальних конфліктів.

Література:

1. Бажал А. "Проблемний" портрет молодої людини / А. Бажал // Дзеркало тижня. – 2006. – № 8 (587), 4–10 березня.

2. Гриценко О. А. Аналітичні матеріали до парламентських слухань та Днів Уряду з питань розвитку культурної сфери в Україні [Електронний ресурс] / О. А. Гриценко, В. В. Солодовник, О. О. Різник, М. В. Стріха, Н. К. Гончаренко. – К. : УЦКД, 2005. – Режим доступу : http://www.culturalstudies.in.ua.

3. Культура [Електронний ресурс] // Державний комітет статистики України. – Режим доступу : http://www.ukrstat.gov.ua/

4. Культура в законі: Стан та проблеми правового регулювання культури в Україні / В. Солодовник, О. Гриценко, М. Стріха, В. Вечерський ; За ред. О. Гриценка ; Укр. центр культ. дослідж. Ін-т культ. політики. – К. : УЦКД, 1998. – 100 с.

5. Скокова Л. Читання у структурі культурно-дозвіллєвих практик населення України / Л. Скокова // Бібліотечна планета. – 2010. – № 1. – С. 14–17.

6. Українське суспільство – 2003. Соціологічний моніторинг. Зб. аналіт. матеріалів / Ред.: В. Ворона; М. Шульга ; НАН України. Ін-т соціол. – К., 2003. – 682 с.

7. Українське суспільство 1994–2008. Соціологічний моніторинг / За ред. д.е.н. В. Ворони, д.соц.н. М. Шульги. – К. : Інститут соціології НАН України, 2008. – 656 с.

УДК 130.2

Герчанівська Поліна Евальдівна,
кандидат філософських наук, доцент,
докторантка Харківської державної
академії культури

КРЕАТИВНІСТЬ У ДИНАМІЦІ КУЛЬТУРНИХ ФОРМ

У статті досліджується народна релігійна культура в її генетичному вимірі; осмислюється соціальна природа і сутнісні характеристики креативності народу.

Ключові слова: народна релігійна культура, народна творчість, креативність.

The article is dedicated to the analysis of the folk religious culture in its genetic measuring; the social nature and the essence characteristics of the folk creation are interpreted.

Keywords: the folk religious culture, the folk creative work, the creation.

Глобальні кризи і радикальні зміни, що охоплюють усі сфери життєдіяльності сучасних суспільств, ведуть до селекції і відмирання окремих цінностей, змістів і форм; одночасно відбувається народження нових культурних явищ. Це актуалізує необхідність наукового вивчення фундаментальних закономірностей ґенези народної релігійної культури, оскільки процеси її діалектичного самовід-

© Герчанівська П. Е., 2011

творення є невід'ємною складовою людського буття. Осмислення накопиченого досвіду в області історичних реконструкцій культуроґенези дозволить визначити стратегічні принципи моделювання, проектування і прогнозування процесів розвитку народної культури в сучасних умовах. Отже, розглянемо народну релігійну культуру в її генетичному вимірі.

В основі дослідження лежить парадигма: народна релігійна культура являє собою складну систему, що функціонує в соціокультурному середовищі; основним механізмом її регуляції є традиції. Інтегруючі в загальноукраїнську культуру, вона одночасно функціонує в соціумі як самостійне культурне явище. Специфіка цієї системи визначається, з одного боку, світоглядними універсаліями – уявленнями народу про світ, місце людини у світі, його відношенням до Бога і безсмертя, що імпліцитно формуються у індивіда в процесі соціалізації, виконуючи функцію його розумового інструментарію. Універсалії задають систему координат, в межах якої людина сприймає й інтерпретує дійсність. З іншого боку, особливості системи детерміновані інваріантами, що створюють матрицю народної релігійної культури.

У цілому, народній релігійній культурі властивий стійкий характер взаємодії компонентів системи. Конвенціональна специфіка ретрансляції знань і культурних цінностей в народному середовищі фокусує увагу на явищах, що міцно ввійшли у людську свідомість, обмежуючи роль інновацій. В урівноваженому соціокультурному полі традиції і християнські канони забезпечують стабільність її аксіологічних шкал, що дозволяє народній свідомості функціонувати на основі сталих в даній культурі світоглядних схем, не піддаючи їх сумніву і навіть рефлексивному осмисленню. А втім, незважаючи на інваріантність системних параметрів, народній релігійній культурі притаманний іманентний динамізм, детермінований процесом її самоорганізації.

Процес змін культурних патернів може протікати в різних формах і з різними темпами, що залежить від конкретних умов буття. Одним із детермінантів змін є порушення узгодженості функціонування елементів соціокультурної системи, що виникає через її внутрішню напругу, внаслідок соціокультурних трансформацій у суспільстві. В цьому ракурсі особливий інтерес в дослідженні трансформаційних процесів в народній релігійній культурі викликає проблема її стабільності і дестабілізації.

Народна релігійна культура, як саморегулююча система, має тенденцію до підтримки внутрішньої рівноваги. А втім, під впливом природних чинників, через фактори, що зв'язані з певними сферами людської активності (релігійної, художньої тощо) або комунікативними процесами у суспільстві, створюються передумови для її дестабілізації: порушується усталений аксіологічний баланс культурної системи, утруднюється, а іноді стає неможливим відтворення в даному культурному просторі традиційних зразків людської діяльності і поведінки. Фактором дестабілізації системи може також стати кросс-культурна взаємодія, коли в єдиному ментальному просторі проявляють себе семантично несумісні засоби світоінтерпретації, що веде до реорганізації культурної системи.

Внаслідок цих обставин народна культура набуває риси неврівноваженої системи, що визначається аксіологічною децентрованістю й аструктурністю. Разом з тим, вона стає відкритою до сприйняття нових ідей. З втратою рівноваги системи включаються механізми її стабілізації, що реалізуються через взаємодію традицій і новацій. Це провокує трансформацію параметрів системи, що забезпечує її відновлення й урівноваження. В такому ракурсі динаміку народної релігійної культури можна інтерпретувати як об'єктивну адаптацію суспільства і культури до мінливих зовнішніх і внутрішніх умов буття.

Проаналізуємо процес самоорганізації народної релігійної культури в режимі blow up (з загостренням), коли відбувається гостре підвищення питомої ваги змін, що в поняттях синергетики визначається як точка біфуркації. Інтенсифікується процес рефлексивного переосмислення існуючих у суспільстві світоглядних універсалів, ставиться під сумнів їх абсолютність, що часто супроводжується переорієнтацією вектору розвитку культури. Така ситуація приводить до революційного оновлення усталеного комплексу культурних традицій, наприклад: зміна язичницької культури давніх слов'ян християнською культурою. В даному випадку ми маємо масштабну взаємодію традицій, які належать до аксіологічно різнорідних культурних полів.

Зовнішньо ця ситуація сприймається як тотальна зміна традицій реципієнта на донорські традиції. Змінюється інтерпретація традиційних світоглядних універсалів: на зміну пантеїзму приходить теїзм, що декларує ідею абсолютності Бога, формуються нові універсалії (зокрема, уявлення про безсмертя), що спричиняє змістовні і структурні трансформації всієї культурної системи. Об'єктивно же, процес дестабілізації системи привів до синкретизації традицій і новацій – народна християнська культура на українських землях пронизана язичницькими ремінісценціями. Тобто, із зміною вектора розвитку народної культури давні традиції не були повністю викреслені із її змісту.

Іноді в культурному полі реалізується поліваріантна схема: одночасно виникає декілька світоглядних парадигм, які претендують на статус ортодоксії, що приводить до усвідомлення плюральності моделей розвитку культури і остаточного руйнування стійкої структури культурного середовища. Йдеться не про вибір переважної з них, а реалізацію в одному культурному полі альтернативних варіантів культурного розвитку, що дозволяє перебороти дестабілізацію суспільства. Так, в часи наступу католицизму конфлікт між православним і католицьким світоглядами в межах українського суспільства спричинив виникнення нової гілки християнства – греко-католицької, як альтернативи існуючої ортодоксальної віри.

Інший приклад. Ускладнення картини світу Нового часу спровокувало інтенсивний пошук художніх форм в європейській культурі – послідовний розвиток художніх стилів змінюється паралельним. Виникають і, практично, одночасно існують такі історичні художні стилі, як бароко, класицизм. Європейські культурні процесі знайшли відбиток також в українському релігійному мистецтві: інтенсифікується перехід від одновекторної до багатовекторної схеми її художнього розвитку.

Типовим прикладом поліваріантного середовища є також українська народна культура сьогодення. Релігійний плюралізм сучасного українського суспільства обумовив множинність векторів її розвитку, що детерміновані різним змістом і аксіологічними шкалами. В результаті українська народна релігійна культура прийшла у стан, який в категоріях синергетики має назву "станом досягнутого хаосу" [3, 22]. Внаслідок соціокультурної ентропії йде процес порушення механізму стабілізації структури, і рівновага системи вже не може бути відновлена лише шляхом трансформації змісту світоглядних універсалів – необхідна нова версія її структурування. Це актуалізувало проблему вироблення механізмів культурної взаємодії на основі християнських цінностей. Однак, яка б модель не була реалізована в українському соціокультурному полі, безумовно одне – вона повинна ураховувати ідею культурного плюралізму і толерантності до іншої культури.

Умовно процес структурної трансформації народної релігійної культури, що притікає в режимі blow up, складається з трьох фаз: перша фаза характеризується порушенням колишньої ортодоксії – народна релігійна культура, по суті, являє собою нелінійну систему, відкриту до новацій; у другій фазі (в точці біфуркації) відбувається вибух генерації плюральних версій нового семантико-аксіологічного змісту; третя фаза – формування і реалізація нової ієрархії культурних змістів і форм, культурна система вступає у відносно стійкій період свого існування.

Якщо період біфуркації близький до точкового, то фаза, що їй передує, і час стабілізації оновленої системи можуть бути значними. Таким чином, розвиток народної релігійної культури у цілому являє собою нелінійний процес. Дестабілізація культурної системи стає джерелом формування нових конфігурацій і аксіологічних шкал, що змінює її параметри. Тобто, процес модернізації культурної системи детермінований дисбалансом традицій і новацій, періодичним запереченням уявлень і цінностей, що традиційно існували в народній культурі. Втрата культурою аксіологічних орієнтирів актуалізує її креативний потенціал.

Здавалось, релігійні догмати, художні канони повинні були стати тим "прокрустовим ложем", що обмежує креативне мислення народу. Насправді народ сприймав християнську догматику не як застиглий концепт, а як засіб досягнення благої цілі, що припускає креативний підхід до церковних традицій. Про це свідчать, зокрема, різноманітність архітектоніки і декору храмів, оригінальність їх технічного вирішення, характерного суто українському народному церковному будівництву (наприклад, багатозаломна конструкція верхів, заломи у зрубах). Як пише О. Овсійчук, "хоча програма храму передбачалась церковним Писанням, проте в будівництві творчий процес виглядав складнішим, бо тут візантійські канонічні прототипи не тільки використовувались, а й творчо перероблялись, у чому появлявся високорозвинутий естетичний смак давніх слов'янських майстрів" [5 , 110].

Осмислимо соціальну природу креативності, її сутнісні характеристики, співвідношення і взаємозв'язок з народною творчістю. Центральне місце в розумінні цього питання займає суб'єкт як виразник колективного й індивідуального культурного досвіду в системі соціального кодування.

Часто поняття "креативність" і "творчість" сприймаються як ідентичні, однопорядкові, а втім, між ними існує певна відмінність. Сьогодні термін "креативність" використовують для позначення особливого типу інноваційної поведінки суб'єкта (індивідуального або колективного) при прийнятті рішень і плануванні стратегії самореалізації в будь-якій сфері людської діяльності. У культурологічній трактовці це – "властивість людини до творчої діяльності (реалізації власної індивідуальності), результатом якої стає або нове бачення проблеми/ситуації, або новий продукт" [2, 147]. Тобто, креативність тлумачиться як здатність творчого суб'єкта створювати нові ідеї, матеріальні і духовні цінності, відхилятися від традиційних схем мислення. О. Столетов характеризує креативність як "особливий стан суб'єкта, що передує процесу, який ми називаємо пізніше творчістю" [6, 6].

Отже, креативність характеризує здатність творчого суб'єкта до інновацій, ступінь його готовності до творчої самореалізації. Передуючи творчості, креативність виконує роль психологічного

механізму людської діяльності. Творча активність суб'єкта залежить від рівня розвитку його інноваційної свідомості, часто його світоглядні пошуки і намагання сформувати свої життєві імперативи супроводжуються переоцінкою цінностей.

Відправною точкою креативності є усвідомлення суб'єктом необхідності творчого акту, а також своїх можливостей його здійснення, лише потім починається процес творчості, що містить фази – цілеформування і цілереалізацію. Для творчого процесу необхідно не лише знання, навички і система творчих методів, але й відкритість суб'єкта до інновацій, чітка орієнтація напряму творчості, що найбільш зв'язаний з об'єктивною дійсністю, а також усвідомлення своїх можливостей в реалізації поставленої задачі. Характерно, що саме відсутність чіткої визначеності цілепокладання є однією з глобальних проблем культуротворчості сьогодення. Як зазначає З. Бауман, у сучасному суспільстві, при всій численності засобів досягнення цілей, людина опинилась в повній необізнаності стосовно самих цілій [1, 178].

З'ясуємо специфіку народної творчості. Якщо критерієм професійної культуротворчості є новина, то в народній культурі це – традиції, а основними параметрами є не тільки оригінальність, але й корисність інноваційних ідей, можливість їх практичної реалізації в нових соціокультурних умовах. Якщо для професійної творчості характерним є інноваційний динамізм, то в народній релігійній культурі швидкість змін є достатньо низкою через відносну закритість соціуму, традиції і художні канони, що детермінують зберігання форм, успадкованих від предків. Однак народні традиції – це не лише пам'ять минулого, вони виступають підґрунтям інноваційного процесу, задаючи алгоритм його протікання. В народній релігійній культурі традиції як спосіб зберігання соціокультурного досвіду народу і новації як процес його оновлення, співіснують за принципом взаємодоповнення, виконуючи роль стабілізуючого механізму, що відновлює рівновагу культурної системи.

В сучасній професійній культурі інновації часто, не встигаючи отримати статусу традицій, змінюються іншими, через це ресурси традицій в арсеналі її адаптаційних засобів значно скорочуються. Мобільність культурних конфігурацій призводить до розладу архітектонічної стійкості і викривлення ціннісних контурів культурного простору. Через інтенсифікацію інновацій із сучасної культури вимиваються константи структурного порядку. Культурна система конвенціонального суспільства значно стабільніше, що забезпечує відтворення соціальних змістів у часі й єдність соціальної реальності у просторі. Тому стає зрозумілою тенденція звернення сучасного українського суспільства до народної спадщини, в якій бачиться шлях до відновлення системних цінностей народу, стабілізації соціокультурного простору. Правда, з зростанням міжкультурної взаємодії все більш простежується тенденція до інтенсифікації механізму її саморуху, а технічна революція, поширення інформаційних технологій надають подальшого динамізму народній творчості, посилюють варіативність культурних форм.

Творчість є необхідним компонентом життєдіяльності народу, а креативність – одним з показників творчої самореалізації народних майстрів. Саме завдяки творчості людина реалізує себе як особистість, в творчості вона виходить за межі уже посталого, здійсненого, здобутого, створеного, викликаного до життя, втіленого, відкритого, пізнаного, освоєного. Як відзначає Б. Новіков, "в творчості людина живе в режимі постійного виходу за межі існування (в режимі трансцендування, в режимі трансгресії, в режимі розподілу)" [4, 60].

Креативний потенціал народу грає важливу роль у підтримці української ідентичності як важливого фактору консолідації соціуму на основі національних форм і цінностей культурного буття. Одним із засобів інтегрування індивіда у суспільство є конструювання його особистості в межах християнського архетипу. На відміну від професійної творчості, в народній релігійній культурі формування креативного потенціалу людини починається в процесі колективної праці.

Через безпосередній контакт майстра й учня не лише передаються знання, досвід попередніх поколінь, але закладаються основи інноваційної свідомості індивіда, спрямованої на здійснення культурних змін в умовах мінливого життя. Таким чином, інноваційна свідомість формується шляхом засвоєння соціокультурних норм і цінностей, що діють у суспільстві. В процесі соціокультурної комунікації індивід засвоює ті знання, які актуальні в конкретній практиці, інші же залишаються в "культурному резерві" спільноти і актуалізуються в ситуаціях, що відповідають умовам і формам діяльності суб'єктів.

Творча діяльність народу є не лише колективною за своєю суттю (звідси анонімність народної творчості), але й спрямованою на задоволення потреб цього соціуму – індивідуальних і колективних. Вона здійснюється на основі накопиченого соціокультурного досвіду спільноти (ціннісних орієнтацій, звичаїв, норм, традицій, умінь, навичок) в реалізації подібних задач. Її специфіка проявляється в спільності цілей, задач, принципів взаємодії членів колективу, в характерних для спільноти технологіях і критеріях оцінки досягнутих результатів (їх утилітарної ефективності, соціальної припустимості тощо). Це стосується не лише матеріально-виробничої практики, а рівною мірою інших форм

соціокультурної діяльності (художньої, релігійної тощо), яка здійснюється колективно або індивідуально, однак з соціально значущими результатами.

Отже, в основі народної творчості лежить механізм упорядкування колективних форм взаємодії творчих суб'єктів. Однак, незважаючи на те, що конвенціональна форма соціокультурної регуляції в народному середовищі розповсюджується на всі сфери творчої активності (індивідуальної і групової), в більшості випадків вона не відзначається значною жорсткістю, залишаючи суб'єкту можливість для імпровізації, варіювання, творчого пошуку, інновацій.

В ситуації інноваційної активності дуже важливим є підтримка і розвиток креативного потенціалу народу. Справа в тому, що перехід до індустріальної і постіндустріальної стадій соціокультурного розвитку супроводжується поступовим поширенням на народну культуру зони дії інституціональної компоненти соціокультурної регуляції. В сферу формування інноваційної свідомості творчого суб'єкта втручаються інституціональні механізми: технології, форми і порядок здійснення певних форм людської діяльності починають регулюватися типовими правилами, нормативними документами і стандартизованими зразками.

Історія зберігає цілу низку фактів впливу державних інституцій на розвиток народної релігійної культури, що, втім, не завжди призводило до позитивного результату. Так, зростання технічного прогресу на початку XIX ст., з одного боку, стимулювало використання в народній архітектурі нових технологій обробки пиломатеріалів, сприяло підвищенню майстерності творчих суб'єктів, з іншого – спричинило примусове (з боку держави) використання в практиці народного будівництва типових проектів дерев'яних церков, що значно обмежило креативні можливості народних майстрів.

В цьому ракурсі важлива роль належить створенню середовища, що формує інноваційну спрямованість соціокультурної системи. Дана проблема особливо актуалізувалась в XXI ст. Йдеться про структури – суб'єкти інституалізації інноваційної діяльності, які створюють певний інноваційний клімат, стимулюючи креативну свідомість людей. В ракурсі цієї проблематики можна визначити, зокрема, такі домінанти сучасної політики: зберігання і актуалізація культурної спадщини народу; підтримка народної творчості в усіх її іпостасях, що заповнюють русло сучасного художнього процесу; сприяння міжрелігійному і міжкультурному діалогу; забезпечення зрушення від культури толерантності до культурного плюралізму; розвиток потенціалу локальних і регіональних культур.

Отже, народна релігійна культура являє собою складну самоутворюючу систему з нелінійною, біфуркаційною динамікою. Сутність її ґенези виявляється в процесі постійного самовідновлення шляхом трансформації існуючих форм або формування нових культурних явищ і їх інтеграції в соціокультурну систему. Однак не можна не відзначити, що через сталість традицій і канонів темпи розвитку народної релігійної культури завжди були вкрай низькими. Істотну роль в процесах культуроґенези грає креативний потенціал українського народу, завдяки якому людина реалізує себе як особистість.

Література:

1. Бауман З. Индивидуализированное общество / Зигмунд Бауман ; [пер. с англ. под ред. В. Л. Иноземцева]. – М. : Логос, 2002. – 324 с.

2. Костюрина Н. Ю. Креативность в культуре современной России / Надежда Юрьевна Костюрина // Третий Российский культурологический конгресс с международным участием "Креативность в пространстве традиции инновации" : тезисы докладов и сообщений. – СПб. : ЭЙДОС, 2010. – С. 147–148.

3. Можейко М. А. Культурное разнообразие как фактор культурной динамики / М. А. Можейко // Фундаментальные проблемы культурологи : в 7 т. / [отв. ред. Д. Л. Спивак]. – М., СПб. : Новый хронограф, Эйдос, 2009.

Т.VII: Культурное многообразие: теории и стратегии. – С. 17–29.

4. Новіков Б. В. Творчість як спосіб здійснення гуманізму : [монографія] / Борис Володимирович Новиков ; [2-ге вид., переробл. та доповн.]. – К. : НТУУ "КПІ", 2006. – 308 с.

5. Овсійчук В. Проблеми духовності у мистецтві Київської Русі-України / Володимир Овсійчук // Українське сакральне мистецтво: традиції, сучасність, перспективи : матеріали міжнародної наукової конференції (Львів, 4–5 травня 1993 р.) / [гол. ред. кол. Е. Мисько]. – Львів : Свічадо, 1994. – С. 106–112.

6. Столетов А. И. Сущность креативности и ее типы / Александр Игоревич Столетов // Третий Российский культурологический конгресс с международным участием "Креативность в пространстве традиции инновации" : тезисы докладов и сообщений. – СПб. : ЭЙДОС, 2010. – С. 6–7.

УДК 130.2:28-443,5:316.752.4

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

КОНФЛІКТОГЕННІСТЬ МУСУЛЬМАНСЬКОГО ВБРАННЯ В ЄВРОПЕЙСЬКОМУ КУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ

У статті досліджено практику використання жінками-мусульманками релігійного одягу в сучасній Західній Європі. Основну увагу звернено на виникнення культурного конфлікту між традиційними нормами ісламу та європейськими цінностями.

Ключові слова: *хіджаб, паранджа, хустка, іслам, свобода, рівність, лаїзм, комунікація, поведінка, відкритість, толерантність, ідентичність.*

The article dealswith the research of Muslim women use of religious clothes in modern Western Europe. Main attention is paid to the outbreak of a konflikt between traditional norms Islam and European values.

Keywords: *hijab, Veil, shawl, Islam, freedom, equality, laizm, communication, behavior, openness, tolerance, identity.*

Традиційний одяг – найважливіший багатофункціональний компонент матеріальної й духовної культури етносу. До останнього часу в науковій та публіцистичній літературі вважалося, що в наш час традиційний одяг уже давно зник з ужитку населення і продовжує тільки відігравати суттєву роль у демонстрації "етнічного обличчя" народу на різноманітних національних заходах. Але в європейських та українських містах можна спостерігати, що традиційний, насамперед, ісламський релігійний одяг використовують у повсякденному житті. Хоча мусульмани – не єдині віруючі, які відкрито заявляють про свою присутність. У населених пунктах США, Західної Європи й України можна зустріти іудеїв, що носять шапочку-кіпу, менше зустрічаються парафіянки східнохристиянської церкви з хустинками на голові, але переважно демонстративно виявляють свою релігійно-етнічну ідентичність саме жінки-мусульманки. Це, своєю чергою, викликало дебати в низці європейських країн, що призвело до заборони на законодавчому рівні використовувати релігійний одяг у громадських місцях [8].

Актуальність пропонованої статті полягає у важливості вивчити культурно-побутову різноманітність європейського суспільства і відповідне в ньому соціокультурне напруження, пов’язане з використанням ісламського релігійного одягу в повсякденному житті.

Метою дослідження є, по-перше, виявити місце та значення релігійного-етнічного одягу в повсякденному житті людини; по-друге, з’ясувати ставлення європейського соціуму до використання релігійного одягу в побутовій сфері.

Виходячи з припущення Ю. Лотмана, одяг владно диктує жести, стиль поводження й у кінцевому підсумку психологічну настанову своїм власникам. Одяг нав’язує манеру поведінки, оскільки створює біля себе певний культурний контекст [5, 5–15]. Одяг, з одного боку, надає тілу людини нові можливості, а з другого – вводить людину в традицію, тобто розвиває й обмежує її індивідуальність. Однак побут – це не тільки життя речей, а й звичаї, увесь ритуал повсякденного поводження. "Саме в побуті розкриваються ті риси, за якими звичайно впізнаємо свого й чужого, мусульманина або іудея, європейця або азіата тощо" [5, 5–15]. У європейському культурному просторі найбільше зовнішньо відрізняються люди саме мусульманського віросповідання. Головним чином це емігранти із "сходу" різних хвиль переселення.

Останнім часом наявна тенденція, що багато хто з мусульманок, які народились і зросли в західних країнах, у теперішній час знову повертаються до носіння хіджаба, до якого іммігрантки першої хвилі ставилися з презирством, як до символу відсталості. У деяких ісламських країнах мусульманські жінки наполегливо вбираються у хіджаб, незважаючи на заперечення світських урядів [6, 55]. Носіння хіджаба є повсякденним нагадуванням про мусульманські принципи, за якими жінка намагається жити і які допомагають їй "стати кращою".

© Селевко В. Б., 2011

Між становищем жінки, яка сповідує іслам, і її зовнішнім виглядом існує прямий зв'язок. Згідно з ісламом, жінки повинні головним чином присвячувати себе домашньому господарству, а чоловіки – відвідувати місце роботи й брати участь у соціально-економічній сфері суспільства. В ісламі не рекомендовані вільні контакти чоловіка та жінки, але в разі необхідності, коли жінці необхідно вийти з дому, вона повинна носити вуаль й нестискальний одяг, закривати волосся та руки [1, 32]. Чоловіки не повинні дивитися на жінок. Заборонені також вуличні знайомства й спроби роздивлятись жінок, коли вони перебувають у неналежному вигляді. Обов'язок чоловіка й жінки – дотримуватися особистої моралі й очищувати свідомість від спокус. Шлюб становить ідеальну форму для сексуальних стосунків, і ніхто не повинен намагатися перетинати його межі або навіть думати про сексуальні слабкості [1, 34]. Виходячи з цього, шаріат наказує носити завжди належний одяг. Існують певні вимоги, засновані на сурах Корану (ісламського правового канону – шаріату), до одягу, дотримуватися яких зобов'язані всі мусульмани, як жінки, так і чоловіки. Головне правило, яке стосується вбрання мусульманок, зводиться до того, що поза будинком непокритими одягом можуть залишатися тільки обличчя й кінцівки рук. Коран зобов'язує віруючих мусульманок закривати голову, шию й груди (Коран, 24:30, 24:31 та 33:59). Одним із основних видів ісламського вбрання є хіджаб – хустка, яка покриває голову та шию, найбільш розповсюджений тип жіночого одягу. Нікаб – ще один із видів мусульманського вбрання, який носять разом з хіджабом, він закриває обличчя, залишаючи тільки очі. Чадра – завивальце, що покриває жінку з голови до ніг. Паранджа – одяг, що також повністю запинає жінку, але при цьому закриває напиналом зі щільної сітчастої тканини. Якщо нікаб, чадра і паранджа характерні для таких мусульманських країн, як, наприклад, Саудівська Аравія, Кувейт, Іран, Ірак, то хіджаб стає для мусульманки звичайним елементом одягу, розповсюдженим у Європі.

Хіджаб як елемент релігійного одягу означає більше, ніж одяг. Можна припустити, що він також символічно репрезентує своєрідну поведінку, манеру триматися з довколишніми людьми. Хіджаб зумовлює межі поводження: жінка повинна виробити в собі гідні манери, уникати легковажного поводження у формі кокетування або грайливості. Спілкуючись із чоловіками, вона повинна поводити себе гідно, розмовляти ані тихо, ані гучно, уникати жартівливого тону й м'якої, скрадливої манери розмовляти. Жіноче спілкування з протилежною статтю зводиться до мінімуму, необхідного для ділових контактів. Мусульмани вважають, що коротка спідниця може сигналізувати, що її власниця є доступною для чоловіків жінкою, хіджаб сигналізує: "я заборонена для тебе".

Щоб одяг вважався ісламським, він має відповідати наступним вимогам: одяг повинен повністю закривати голову й тіло, окрім кінцівок рук. Це означає, що шия, передпліччя, вуха повинні бути закриті. Власне одяг не повинен слугувати прикрасою – щоб не приваблювати погляди чоловіків до жіночої краси. Він повинен бути достатньо щільним, щоб приховувати колір шкіри, достатньо вільним, щоб покривати обриси тіла: неприйнятний одяг, що обтягує, підкреслює жіночу статуру. Одяг не повинен бути схожим на чоловічий, для того щоб можна було розрізнити чоловіка й жінку. Вбрання мусульманок не повинно скидатися на одяг немусульманок.

Мусульманок не примушують ховатися весь час від сторонніх поглядів, хоча в багатьох країнах ісламські жінки цураються незнайомих людей [6, 51]. Носіння в суспільстві напинала, що повністю приховує всю статуру, є у певному сенсі напівзатворницьким, такий стан називається "пурда". Коли мусульманка не бажає спілкуватися зі сторонніми, вона одягає "чадру" (шматок тканини, що закриває більшу частину обличчя нижче лінії очей), яка надає їй повної анонімності й недоторканого усамітнення. Люди не повинні турбувати жінок у стані "пурда", намагаючись заговорити або пофліртувати. Як тільки жінки відчувають себе в безпеці, опинившись удома, чорні покривала знімають. Мусульманка, що не запнулася чадрою, має вигляд дуже дивної, підозрілої та зухвалої [1, 52].

Зовнішній вигляд мусульманки впливає на її зовнішнє поводження, зумовлене ісламськими цінностями та настановами, які, своєю чергою, не збігаються з європейськими сучасними культурними нормами, що можна умовно схарактеризувати як рівність, відкритість, вільність у стосунках з протилежною статтю, у зовнішньому вигляді – як інтернаціоналізм і унісекс. У той же час, своє негативне відношення до носіння хіджаба та паранджі офіційні особи європейських країн пов'язують з політичними та юридичними особливостями європейських суспільств. Але, на нашу думку, це формальний підхід до протистояння ісламізації в Європі. У 2004 р. у Франції було прийнято закон, що забороняє носити релігійний одяг й символи, у тому числі мусульманські головні хустини, іудейські кіпи, індуїстські тюрбани та християнські хрести великого розміру. Його дія розповсюджуються тільки на державні навчальні заклади системи середньої освіти. У 2009 р. Національна асамблея – нижня палата французького парламенту – почала розглядати питання про введення обмежень носіння хіджаба у Франції. Пізніше президент Франції Ніколя Саркозі у своїй промові заявив, що хіджаб – звичний одяг мусульманок – повертає їх у невільництво й принижує гідність. "Ми не можемо дозволити,

щоб у нашій країні жінки були обплутані тенетами, як ув'язнені, були відрізані від соціального життя, не мали ніякої індивідуальності", – заявив французький президент [9]. Влада цієї країни також заборонила місцевим мусульманкам арабського походження купатися в басейнах у одязі. Держрада Франції не підтримує проект закону про повну заборону носити паранджу, оскільки Європейський суд з прав людини затвердив принцип особистої автономії, за яким кожний може жити згідно зі своїми переконаннями. Члени Держради вважають, що повну заборону паранджі не можна обґрунтувати аргументами про захист гідності жінки. Крім того, вони відзначили, що обмеження свобод в ім'я спільного існування – безпрецедентний факт [13]. Тому залишається відкритим питання, на яких загальних принципах буде існувати французьке суспільство, якщо паранджа та хіджаб залишаються однією із головних культурних меж між вільним спілкуванням людей. Тим не менше Національна асамблея Франції почала процедуру з прийняття законопроекту, що забороняє носити паранджу в усіх громадських місцях. "Радикальні практики, що ображають гідність і рівність між чоловіками й жінками, у тому числі носіння паранджі, суперечать цінностям Республіки", – сказано в резолюції Національної асамблеї Франції [7].

Французький філософ Андре Глюксманн стверджує, що не можна ходити по вулиці ані оголеним, ані повністю прихованим від людських поглядів. Він активно долучився до полеміки про носіння хіджаба в Іспанії та про можливу заборону носити паранджу на французьких вулицях. "На вулиці нема особистої свободи. Я розмовляв з дівчатами, які стверджували, що носять хіджаб в ім'я особистої свободи. Я згоден з ними, оскільки у мене теж нема права ходити оголеним. Мене просто затримає поліція. На вулиці нема особистої свободи, і так було завжди", – заявляє він [11].

У Бельгії обговорювався законопроект про повну заборону носити паранджу в громадських місцях [14]. Він передбачає покарання у вигляді штрафу або взяття під варту терміном від одного до семи днів для людей, що з'являються у громадських місцях у одязі, який закриває обличчя таким чином, що їх неможливо ідентифікувати. Очевидно, що спрямований він перш за все проти жінок, що носять паранджу. У разі затвердження закону вони не зможуть ходити по магазинах, з'являтися у громадських місцях, навіть просто гуляти в парку або по вулиці з повністю покритим обличчям [14]. Бельгійські парламентарії стверджують, що прагнули захистити базові цінності, перш за все, рівність між чоловіком і жінкою. На думку крайніх правих фламандців, які приписують собі авторство проекту, це "перший крок у боротьбі з ісламізацією Європи" [14].

Прихильникам заборонити хіджаб і паранджу захисниця прав жінок, єгиптянка Лейла Ахмед наводить свої аргументи на захист хіджаба. Вона стверджує, що на Заході існує викривлене уявлення про хіджаб, який символізує немовби культурну відсталість й утискання прав мусульманок в арабському світі. На її переконання, "Захід" повинен зрозуміти, що зростання популярності хіджаба серед освічених мусульманок відображає зростання їх прихильності до ісламу як невід'ємної частини їхньої самобутності. Проблему піднімають лише для того, щоб підтримати ксенофобські висловлювання панівної еліти та її законодавчі зусилля створити напруження там, де його не було [12].

Витісняти релігійний одяг з ужитку французи почали ще в 50-х р. XX ст. в Алжирі, але в підсумку отримали те, що ісламська хустка перетворилася на символ антиколоніальної боротьби. Тоді жіночий національний одяг став означати ідейну згуртованість і єдність у боротьбі з французьким колоніалізмом. На думку жінок-мусульманок арабського світу, носіння хіджаба може означати найрізніші прояви: готовність до спротиву, ознаки ідейної єдності, стратегію активної боротьби, а також означати покірність або символізувати політичний іслам. З цього приводу іранська феміністка Валентина Могхадам сказала: "Добровільно носити хіджаб не обов'язково означає бути членом або підтримувати якийсь політичний ісламський рух. Швидше якимось парадоксальним чином це означає не сприймати батьківську або патріархальну владу серед бунтарських за духом молодих жінок. Це може бути особливим випадком для дівчат із нетрадиційних родин. Одягнувши хіджаб, вони розраховують на значну особисту незалежність й на більш вагомий зовнішній вигляд, особливо у змішаних навчальних закладах" [12].

Між тим, суперечки у французькому суспільстві навколо мусульманського одягу й узагалі демонстрації релігійної символіки виходять далеко за межі питання про хіджаб, паранджу, натільні хрести або шапочки-кіпи. На нашу думку, ідеться про фундаментальні засади суспільного устрою, а саме про те, як в одному суспільстві мирно співіснувати людям, різним за поглядами, філософією, релігією, культурою, і як такому суспільству розвиватися. Проблема полягає у відсутності загальної самоідентифікації французів та реальній загрозі втратити культурний досвід, надбання західної цивілізації. Тому панівна французька еліта звернула увагу на суто французький принцип лаїцизму (laicite) – принципового відокремлення Церкви від держави [2, 188]. У сьогоднішній Франції з її зростаючим мусульманським населенням політики й громадські діячі різних політичних напрямів бачать його як важливий інструмент збереження національної єдності, один із найважливіших елементів національ-

ної ідентичності. Саме у відсутності зовнішніх ознак релігійної приналежності, а не в їх демонстрації, убачають гарантію рівноправності. Але можна припустити, що заборона на ісламський одяг призведе лише до того, що жінки-мусульманки вимушені будуть сидіти вдома, тобто зовсім вилучатися з соціальної комунікації. Відтак, заборонні заходи хоч і мають формальний характер, але можуть призвести до інтернаціоналізації одягу, а що стосується змін моделей поводження мусульманок, то це питання залишається поки що відкритим. Цей підхід французів різко відрізняється від країн англосаксонської культури, де політичну коректність і багатокультурність тлумачать як заохочення різноманітностей [4].

Є суттєва різниця між континентальним підходом і англо-американським щодо носіння релігійного одягу. Вона стосується прийнятої у Великій Британії і США ідеї "мультикультурного" підходу до співіснування різноманітних релігійних і етнічних груп у суспільстві, коли демонстрація своєї особливості не тільки не викликає негативної реакції, але й заохочується. Водночас, у 2006 р. член кабінету від Лейбористської партії Великобританії Джек Стро публічно виступив проти того, щоб жінки-мусульманки носили головні убори, які закривають обличчя. Він заявив, що вважає чадру символом розділення у сучасному британському суспільстві. Він звернувся до мусульманок, які носять чадру, з проханням знімати її під час спілкування "обличчя до обличчя" з іншими людьми [14]. У США носіння багатьма мусульманками хіджаба не викликає занепокоєння співвітчизників – перш за все тому, що ця країна є відкритою для людей різного походження, вірувань і культур [10].

У США поки що не існує ніяких обмежень носити хіджаб у навчальних закладах, на роботі або в інших публічних місцях. Може, тому мусульманки США також вважають своїм обов'язком усміхатися або іншим чином демонструвати знаки доброзичливості й стосовно до немусульман, щоб інші не відчували себе незручно, коли бачать хіджаб [10]. На прикладі США можна побачити, що в цій країні намагаються розв'язати питання спілкування між членами суспільства у громадських місцях, де носіння хіджаба не обмежує жінку в спілкуванні з іншими, тим більше з представниками іншої статті. В американській культурі всі громадяни повинні виявляти доброзичливість, відкритість і свободу у спілкуванні, а будь-які інші форми засуджуються. Тому навіть люди з традиційними поглядами під тиском суспільної моралі вимушені долати релігійні або національні стереотипи й долучатися до загальної комунікації.

Релігійний одяг у традиційних суспільствах не витиснений з повсякденного вжитку в урочисто-обрядову сферу, а широко використовується в побуті та суспільній діяльності. Особливо це стосується жіночого одягу в ісламі. Тривалий час європейська культурна політика не передбачала втручання держави й тим більше суспільства в приватну сферу життя емігрантів, а саме – носіїв іншої культури, що і створило соціокультурну напруженість. На думку автора, однією з головних причин негативного ставлення європейського політикуму та суспільства саме до ісламського жіночого одягу стало те, що релігійний одяг зобов'язує людину до певної моделі поведінки. Згідно з ісламським віровченням, жінка повинна відсторонюватися від довколишніх, передусім, чоловіків, тим самим демонструючи відсутність прагнення відкритого та вільного спілкування з іншими. Але закрите обличчя створює почуття не тільки відмови від спілкування, але й недовіри і тривоги, що, своєю чергою, унеможливлює нормальне функціонування суспільства. Саме це є прихованою причиною заборони жінкам-мусульманкам носити хіджаб і тим більше паранджу.

Сучасний європейській підхід до розв'язання проблеми полягає у формуванні нової національної ідентичності на принципах секуляризму. Через юридичну заборону традиційний одяг мусульманок повинен практично зникнути з повсякденного вжитку, залишившись уживаним компонентом святково-обрядової культури. Міжкультурна комунікація повинна здійснюватися без релігійних і національних особливостей, але на ґрунті секуляризованих цінностей, що, своєю чергою, повинно привести до інтернаціоналізації одягу.

Сьогодні на вулицях великих українських міст можна спостерігати носіння жінками хіджаба, а іноді й чадри. Цей культурний феномен має стати подальшим об'єктом і предметом дослідження ставлення українського суспільства до виявів релігійно-культурної ідентичності окремих його членів.

Література:

1. Аль Маудуди Аллама Абу Аль-Аля. Основы Ислама / Аллама Абу Аль-Аля Аль Маудуди. – Симферополь : Эра, 2002. – 80 с.

2. Аничкин Александр. Франция сбросила паранджу [Электронный ресурс] / Аничкин Александр. – Режим доступа : http://www.ansar.ru/society/2009/11/30/231

3. Віллем Жан-Поль. Європа та релігії. Ставки XXI-го століття / Жан-Поль Віллем. – К. : Дух і літера, 2006. – 331 с.

4. Кокшаров Александр. Чадра раздора [Электронный ресурс] / Кокшаров Александр. – Режим доступа : http://www.expert.ru/articles/2006/10/10/chadra/

5. Лотман Ю. М. Беседы о русской культуре: Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века) / Ю. М. Лотман. – СПб. : Искусство – СПБ, 1994. – 578 с.

6. Максуд Р. Ислам / Рукайя Максуд ; пер. с англ. В. Новикова. – М. : Фаир-Пресс, 2001. – 304 с.

7. Мартинотти Джампьеро. Паранджа противоречит ценностям Франции [Электронный ресурс] / Мартинотти Джампьеро. – Режим доступа : http://inopressa.ru/article/12May2010/repubblica/france1.html

8. Попхадзе Георгий. Бельгия может стать первой европейской страной, запретившей паранджу [Электронный ресурс] / Попхадзе Георгий. – Режим доступа: http://rfi.fr\acturu\articles\123\article_5897.

9. Саркози выступил против ношения паранджи во Франции [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://www.bbc.co.uk/ russian/international/2009/06/090622_sarkozy_burka.shtml

10. Толерантность к религиозной одежде в США – признак многообразия и терпимости [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://usinfo.state.gov/russian/home/topics/society_culture_and_values.html

11. Corroto Paula. André Glucksmann ataca el uso del burka [Электронный ресурс] / Corroto Paula. – Режим доступа : http://www.publico.es/culturas/307222/ andre-glucksmann-ataca-el-uso-del-burka

12. Cuesta Antonio. El velo islámico y el velo occidental [Электронный ресурс] / Cuesta Antonio. – Режим доступа : http://www.rebelion.org/noticia.php?id=100311&titular=el-veloisl%E1mico-y-el-velo-occidental

13. Gabizon Cécilia. Loi sur la burqa avis defavorable du conseil d'etat [Электронный ресурс] / Gabizon Cécilia. – Режим доступа : http://www.lefigaro.fr/ politique/2010/05/13/01002 20100513ARTFIG00585-loi-sur-la-burqa-avis-defavorable-du-conseil-d-etat.php

14. Mevel Jean-Jacques. Les deputes belges interdisent le port du voile integral [Электронный ресурс] / Mevel Jean-Jacques, Gallen Claire. – Режим доступа : http//www.lefigaro.fr/actualite-france/2010/04/29/0101620100429 ARTFIG00645-les-deputes-belges-interdisent-lt port-du-voile-integral-php.

УДК 7.01:7.35.(410):361.7-(477)

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

БЛАГОДІЙНІСТЬ ЯК ОСНОВА КУЛЬТУРОТВОРЧОСТІ БРАТСТВ У ПОСТРЕНЕСАНСНОМУ ПРОСТОРІ УКРАЇНИ

У стаття проаналізовано благодійність українських братств постренесансного часу як основу їх культуротворчої діяльності щодо зміцнення національної свідомості, солідарності, розвитку культури й освіти православного населення України.

Ключові слова: *благодійність, братства, корпоративізм, культуротворчість.*

The article analyses charity of Ukrainian brotherhoods of post-Renaissance time as a basis of their cultural creative activity on strengthening of national consciousness, solidarity, development of culture and education of Orthodox population of Ukraine.

Keywords: *charity, brotherhoods, corporativism, cultural creativity.*

Українське суспільство сьогодні перебуває на переломному етапі переходу від суспільства традиційного типу до сучасно-європейського. Перехід здійснюється через кризу, яка має тотальний характер, що загрожує цілісності України. У цьому стані велика роль покладається на культуротворчий потенціал країни. В умовах економічної кризи й бюджетного дефіциту дуже актуально виступає благотворення. В галузі культури благодійна діяльність спрямована на забезпечення доступу всіх верств населення до культурних цінностей, охорону, збереження і примноження культурної та мистецької спадщини. Сучасні соціально-культурні реалії потребують необхідність наукового дослідження й відновлення традицій благодійництва в культурі України.

Благодійництво віддавна привертало увагу науковців: М. Бердяєва, В. Ключевського, М. Карамзіна, М. Грушевського, М. Костомарова та ін.. Вітчизняні дослідники аналізують феномен українського благодійництва. Ф. Ступак досліджує благодійну діяльність київських товариств Нового часу (XIX–XX ст.). А. Макаров в праці "Мала енциклопедія київської старовини" розглядає культурну традицію київського благодійництва й меценатства. Науковці: А. Макаров, М. Слабошпицький, В. Ковалинський, І. Кравченко

© Сугробова Ю. Ю., 2011

здійснили розгляд меценатів Києва по персоналіям. Велика увага приділяється вивченню меценатської діяльності родини Терещенків та Г. Галагана в Україні. Це дослідники О. Ткаченко, О. Доник, Т. Ткаченко. В сучасному науковому просторі з'являється багато праць, які присвячені визначним благодійникам України: Костянтину Острозькому – В. Ульяновський; Івану Мазепі – О. Оглоблін; Харитоненків – Т. Скибицька, Д. Григор'єва; Василю Симиренку – І. Кравченко. Вітчизняне благодійництво як феномен громадянського суспільства вивчають В. Ярх, Р. Аперсян, М. Дмитрієнко, О. Ясь. Вагоме дослідництво з питань благодійної діяльності братств мають праці Ф. Лебединцева й А. Луценка. Але наявність різнобічних наукових підходів, відсутність аналізу благодійності в контексті творчого процесу потребує спеціального дослідження теми: благодійність братств як основа культуротворчості в постренесансному просторі України.

Інтенсивна розробка гуманістичних ідей у переплетенні з реформаційними відбувається від XVI – до XVII ст. В цей період з'являються наукові й освітні, літературні, культурно-просвітницькі об'єднання, роль яких була подібна італійським академіям чи північноєвропейським ученим товариствам. Активно формується історична самосвідомость українського народу, розвивається ідеал гуманістичного патріотизму, і це становиться характерною ознакою того часу. Процес реформаційних змін в Україні стає виключно оригінальним, не схожим з культурними явищами в інших країнах.

Благотворному націєтворчому процесу України XVI–XVII ст. сприяли не тільки окремі видатні історичні діячі, а й братства – національно-релігійні та громадсько-культурні організації. Вони виникли у критичний для України час, коли гноблення рідної культури та православної віри досягло своєї вершини. Саме тоді на громадську арену вийшло міщанство – верства українського суспільства, яка в історії держави до того часу відігравала незначну роль. Вона й очолила справу порятунку православної віри, культури, оновлення церковного й духовного життя українців й місії благодійництва. Таким чином, братствами були створені зовсім нові форми культуротворчості з інноваційними на той час поглядами й діяльністю.

Зараз необхідно зупинитися на аналізі такого феномену як благодійність – добродійність – благотворення. Точна кваліфікація даних синонімічних понять має важливе значення не тільки для характеристики соціопроцесів в Україні, але й для їх філософсько-культурологічного аналізу.

Тлумачний словник української мови 2001 року пояснює, що благодійний – це той, який дає, приносить добро, користь; корисний. Благодійник – той, хто подає комусь допомогу, підтримку; добродійник, доброчинець, добродій, добротворець, благодар [6, 112–113]. Той самий сенс мають і поняття добродійність, благотворення.

Р. Г. Апресян досліджує феномен благодійності й стверджує, що це діяльність, за допомогою якої приватні ресурси добровільно розподіляються їх власниками з метою допомоги бідним (у широкому значенні слова) людям, для вирішення суспільних проблем, а також вдосконалення умов суспільного життя [1].

Однак, не тільки фінансові, матеріальні засоби, але й здібності та творчість людей можуть бути приватними ресурсами. Благодійність часто розуміють як подання милостині. У мотивах і ціннісних засадах благодійності й милостині багато спільного. Але як певного роду суспільна практика благодійність відрізняється від милостині. Милостиня становить собою індивідуальне й приватне діяння: в основному вона просто віддається бідним, навіть без прохання з їх сторони. Вона орієнтована на послаблення суворої нужди, яка не терпить зволікання. Благодійність же носить організований і за перевагою невиразний характер [1]. Навіть у випадках забезпечення реалізації індивідуальних заходів (проектів) йдеться про суспільно значущі цілі. Якщо вона здійснюється за планом, за спеціально розробленими програмами, то це апріорі творча діяльність.

У суспільній думці цей термін, як правило, розуміється як удосконалення й поставлено на потік роздавання матеріальних благ (у першу чергу грошей та устаткування, а також їжі й одягу). Однак, благодійність потрібно визначити і як передачу знань та умінь, і як діяльність, що створює нове. Таким чином, благотворення можна вважати інноваційним та креативним щодо суб'єкта діяльності. В останній час сформувалася стійка думка про благодійність не лише як про грошові й майнові пожертвування, але і як про суспільнокорисну й культуротворчу діяльність.

Благотворення, як ми зазначили вище, спрямоване на загальне благо. Такою є не лише та діяльність, у якій реалізуються суспільні інтереси, але й та, де виключно з особистих інтересів плануються і досягаються суспільно значущі результати, виходячи виключно з особистих інтересів. "Гордість і пиха побудували більше лікарень, ніж усі благодійники разом узяті" стверджує Б.Мандевіль у своїй праці "Байка про бджіл" [4, 236].

Відомий англійський економіст і філософ Дж. Мілль позначає раціональність, націленість на практичний результат, а також корисний характер благодійності. Вона обов'язково повинна бути ро-

зумною, безсумнівно, дбайливою і ніколи не марнотратною. Культурно – історичний час це підтвердив. Рокфеллер, Карнегі, Форд, Сорос, відомі підприємці й фінансисти, створили найбільш приватні благодійні фонди США. І фонди ці не випадково носять їх імена, бо вони зуміли застосувати свої талант і знання для досягнення успіху спочатку в економічній, а потім і в громадської діяльності. Але їх благодійна активність не була б такою ж успішною, як їх економічна і підприємницька діяльність, коли б вони тільки щедро ділилися своїм прибутком, а не розподіляли б засоби з використанням тих самих принципів раціональності, які виправдали себе в процесі їх придбання [5, 371]. Це свідчить про те, що благодійність повинна бути ще і прагматичною. Благодійність завжди натхненна високими ідеалами, в її основі перш за все лежить людяність. Але разом із тим це – справа, а до справи необхідно відноситися по-діловому, раціонально, прагнучи її ефективності і успішності.

Розглядаючи добродійність в Україні, потрібно відзначити, що витоки благодійної діяльності слід шукати в способі життя, в ментальності стародавніх слов'ян. Доброчесність і милосердя були характерні для них, зумовлені родючою землею, мирним родом занять, кліматом й природою. Християнська релігія, з її вченням про любов до ближнього та спасіння душі завдяки милостині, також сприяла розвитку в громаді благодійницьких тенденцій. Молода держава Київська Русь прийняла християнство як посушлива земля, що прагне дощу. Сама природа людини, її схильність до добра, прагнення до підтримки нужденного та обездоленого є джерелами благодійності в Україні.

Благодійні традиції, бажання допомагати завжди були надзвичайно міцними серед східних слов'ян. Великий князь Володимир у кінці X ст. побудував перший кам'яний храм Київської Русі (церкву Богородиці Десятинну) та десяту частину власних прибутків призначив на її утримання. Так він визначав свою духовну спадкоємність традиціям християнства. Слава України складається не тільки з її державної історії, християнських святинь, але ще й з благодіяльності її громадян.

В постренесансний час громадсько-культурні організації – братства і стали осередками, які підхопили національно-генетичні – благодійні тенденції слов'янських народів. Саме братства культивують і розвивають їх до культуротворчих процесів, в основі яких знаходиться суспільно-значуща мета – творіння добра.

Україна має свою культурно – історичну пам'ять щодо братських організацій. Місто Львів вважається головним осередком братського руху на українських землях. Двома найстарішими братствами в Україні були Львівське Успенське та Луцьке Хрестовоздвиженське. Гуртуванням у братствах львівські міщани удовольняли свої громадські прагнення. Львів заснував декілька братств, серед яких найстарішим вважається Успенське. Його діяльність спочатку зводилась до опіки над церквою: братчики купували в складчину свічки, ікони та інші церковні речи. На свято Успіння щороку робили великий бенкет. Вони допомагали біднішим своїм друзям або їх родинам, разом здійснювали урочисті поховання померлих, виховували в собі і своїх дітях риси солідарності і взаємної допомоги. Важливо те, що саме Успенське братство допомогло Івану Федорову спорудити друкарню.

Відвідати хворого, зарадити йому, повідомити братство про біду – це було найпершим обов'язком кожного братчика. В такий монолітності, згуртованості, взаємодопомозі і взаємодії також мало виховуватись почуття великої єдності, взаємної любові і поваги. Братства мали ще одну важливу культуротворчу місію: побудова шкіл, розшук і зберігання історичних літописів, документів, книг, створення народних книгозбірень, поширення освіти й залучення до нього українських дітей і трудящого люду.

Школа Львівського братства стала першою братською школою підвищеного типу в Україні. Пізніше такі міста, як Луцьк, Київ, Перемишль, Кремінці, Вінниця та ін. підхопили цю ідею і теж відкрили подібні школи. Важливе місце у процесі навчання завжди займала слов'янська мова, потім йшли грецька та латинська мови.

Статут Львівської школи "Порядок шкільний" – документ, в якому йдеться про організацію роботи братських шкіл, про їх демократичний устрій. Навчання було загальнодоступним; відношення вчителя до учня визначалося не за станом, а за успіхами у навчанні: під час занять учень займав місце на лаві залежно від своїх навчальних успіхів, а не за походженням; ректор і вчителі вибирались на загальних зборах братства. Навчалися діти різних станів і достатку, але на кошти братств мали право навчатися тільки сироти, діти вбогих батьків. Більш заможні родини вносили гроші в залежності від своїх можливостей. Письмова угода укладалась обов'язково між школою та батьками, де зазначались: форма оплати; те, чому школа повинна навчити дитину; обов'язки батьків із сприяння дітям у навчанні.

Найголовнішими завданнями вчителів братських шкіл було давати учням ґрунтовні знання й прищеплювати моральні й духовні якості. Їм пропонувалось проводити з учнями бесіди на різні виховні теми, а також навчати дітей юнацькій моралі: як вони повинні стояти в церкві перед богом, бути в домі перед рідними своїми та як завжди зберігати доброчесність.

В освітній діяльності братств основоположним принципом стала теза, що з науки "все добре приходить", а її занедбання викликає "неряд і все зло". Львівська братська школа називалася грекослов'янською, але навчання у ній зводилося, за тодішнім виразом, до "українських студій" – це визначало її національноосвітній характер. У Львівській братській школі, як ми вже відзначали, також вивчалася латинська мова, що давало учням змогу вільно читати стародавню літературу й знайомитися з досягненнями західноєвропейської науки. Таким чином, Львівська братська школа мала елементи вищої освіти. В ній викладали провідні на той час українські вчені й духовні наставники: Іов Борецький, Памва Беринда, Кирило Транквіліон Ставровецький та ін..

М. В. Кордон у своєї праці "Українська та зарубіжна культура" розглядає педагогічні принципи в братських школах, які ґрунтувалися на гуманістичних засадах. Проголошувалась цінність людської особистості незалежно від походження чи багатства. На почесних перших лавах у школі повинно було садити найкращих учнів, навіть коли вони були вбогі. Застосування тілесних покарань обмежувалось. У стінах братських шкіл виховувалася повага до людської гідності, і це сприяло формуванню громадсько активної людини, яка здатна відстоювати загальнонародні інтереси і почуття [3].

Той самий документ "Порядок шкільний" визначав і роль вчителя у системі народної освіти. Вчитель повинен був бути зразком високоморальної поведінки. Він мав бути скромним, побожним, не срамословним, не гнівливим, а благочестивим. Учнів вчитель мав виховувати так, щоб ні за одного учня не бути винним Богу Вседержителю та їх батькам. Всі учні для вчителя – і бідні, і багаті – повинні були бути рівними. Адже з часом Статут Львівської братської школи було покладено в основу діяльності всіх братських шкіл.

Київ як культурний центр України відновлюється на початку XVII ст. На Подолі, на кошти шляхтянки з Луцька Єлизавети Гулевичівни, яка переїхала до Києва, було засноване Київське Богоявленське братство, яке стало найбільш масовим з усіх українських братств. Воно об'єднало найкращих представників української шляхти, духівництва, купців, ремісників. Гулевичівна, національно свідома, освічена жінка, розробила програму і статут братства, пожертвувала для нього земельну ділянку – "пляц на Подолі" і кошти для побудови школи, церкви і готелю для бідних. Це робилося з "любові й прив'язаності до українського народу". Коли Гулевичівна переїхала до Луцька, вона стала брати участь у діяльності місцевого Хрестовоздвиженського братства. Таким чином, найвизначнішу роль у релігійно-культурному русі відігравали Львівське, Київське та Луцьке братства. Згодом саме вони очолили братський рух в Галичині, на Волині та в Подніпров'ї [3].

Київське братство заснувало Київську братську школу – і це було його найбільшою заслугою як культурного осередку. Школа мала велике значення для розвитку вітчизняної культури й духовної свідомості українців. Високоосвічені люди, українські гуманісти і просвітителі: Тарас Земка, Єлисей Хомович-Плетенецький, Іов Борецький, Захарія Копистенський та ін. стали її фундаторами. Вже наприкінці XVI – на початку XVII ст. братські школи працювали в багатьох містах України. Навчальні заклади, звісно, існували й до цього, але з появою братських шкіл підвищився рівень викладання й поглибився зв'язок освіти і виховання з національним життям.

Рух братств в Україні і реформація в Західній Європі, по суті, виконували однакову роль: церковні власті опинялися під контролем міської громадськості. Протидіючи католицькому релігійному гніту, відстоюючи національний розвиток, братства здійснювали благотворчі та благодійницькі функції: допомагали хворим, бідним, удовам, сиротам, викуповували бранців з татаро-турецької неволі, будували церкви, шпиталі, друкарні, оберігали й реставрували на свої кошти пам'ятники історії й культури.

Але треба додати, що братства в Україні стали тими організаціями, які сповідували ідеї корпоративізму в українському суспільстві. Лідери братського руху належали в основному до класу міщанства, яке визначалося суспільно-політичною активністю й зробило помітний внесок в національну українську культуротворчість. Братства стали прообразом корпоративістських організацій, представники яких об'єднали свої зусилля на благо української нації та її культури на основі благодійності.

Історичними витоками корпоративізму можна вважати середньовічні цехові об'єднання. Навіть в епоху середньовіччя корпоративізм визначався як тип соціальності, соціальний лад, що представляє органічну єдність держави й громадянського суспільства. Отже, корпоративізм є духовна концепція, за якою людина може і повинна своєю волею і своїм розумом творити свій власний світ.

Корпоративізм вимагає від людини активної позиції; для його підтримки необхідна людина, що зі всією енергією віддається дії, мужньо усвідомлює майбутні труднощі й готова їх долати. Людина, яка розуміє життя як боротьбу, пам'ятаючи, що гідне життя слід собі завоювати, перш за все створюючи з себе самого знаряддя (фізичне, моральне, інтелектуальне) для його влаштування. Це вірно і для окремої людини, і для нації, і для людства взагалі. Звідси виникає висока оцінка культури в усіх її формах і проявах: релігії, науці, мистецтві й найбільше за усе – у вихованні.

Однак, слід зазначити, що корпоративістська концепція держави вкрай антиіндивідуалістична, вона потребує від людини самовідданості. Корпоративізм визнає індивіда, оскільки він співпадає з державою, що намагається представляти універсальну свідомість і волю людини в його існуванні в історії.

В досліджуваний нами – постренесансний період треба говорити про міщанський корпоративізм як особливий феномен української культури. З одного боку, ідеї відродження української державності, її культури залишаються панівними (як власне і в класичному розумінні корпоративізму – все в державі й не має цінності поза державою).

З іншого ж боку, слід відзначити цікаву особливість міщанського корпоративізму – індивідуалістичні претензії та їх культуротворча реалізація. Державотворчі – культуротворчі ідеї здійснюються в Україні через свідомість і волю небагатьох індивідів, навіть одного, і, як ідеал, прагне здійснити в свідомості і волі всіх.

Відомі українські гуманісти, такі як Л. Зизаній, Ю. Рогатинець, К. Ставровецький – не тільки заснували братський рух, а й сприяли формуванню в Україні ренесансного індивідуалізму, характерним проявом якого було усвідомлення важливості власної індивідуальної творчості.

Оригінальною особистістю у плеяді діячів вченого гуртка Лаврської друкарні був відомий гуманіст України, церковний діяч, філософ, талановитий український письменник, перекладач – Лаврентій Іванович Зизаній-Тустановський. Він обстоював ідею "самовладдя людини" – згідно з нею людина є творцем своєї долі. Саме від волі і розуму людини залежить той шлях, який вона обирає у житті, а всі вчинки, проступки, вчинки – як добрі, так і погані – залежать від неї самої. Тому люди можуть бути добродійними самі по собі. Л. Зизаній, спираючись на античних авторів, обґрунтовував думку про те, що життя людини має бути сповнене активною творчою працею і добрими вчинками, надаючи суто світським мотивам перевагу над релігійними. Л. Зизаній наголошував на необхідності активно працювати на благо суспільства, керуючись при цьому глибоким переконанням, що це принесе користь людям, а не зі страху кари за бездіяльність у потойбічному світі. Служити добру на землі людина повинна завжди, бо й за короткий час можна зробити багато корисного і цінного для затвердження своєї людської суті. Розвиток й самовдосконалення людини Л. Зизаній пов'язував (у дусі ренесансного звеличування людини до божества) з розвитком індивідуальної самосвідомості, але через усвідомлення значення діяльності кожного окремого індивіда на користь всього суспільства [2].

Отже, спробуємо зробити висновки. Благодійність є засобом впливу на соціокультурну практику. Ця діяльність може бути виконана багатьма представниками людського роду, але культурно-історична пам'ять українського народу говорить лише про обраних – одиниць, які творять добро для інших. Сьогодні ми тільки в ідеалі можемо розглядати добродійність як базове поняття творчості. Але ми з гордістю можемо сказати, що благодійність була основою культуротворчості братств в постренесансному просторі України. Не випадково термін благотворення, благодійність складається з двох частин: творити (діяти) і благо.

Таким чином, благодійність стала не тільки законодавчою і виховною, але й ціннісною та культуротворчою в духовному житті України постренесансного часу. Православні організації – братства зреформували ідеї цехового корпоративізму в міщанський корпоративізм, ставши вогнищем нового суспільного життя. Вони творили українську державну ідеологію, зміцнювали національну свідомість й солідарність українського православного суспільства, здійснювали широку творчу діяльність. Благотворення назавжди залишилося базовим елементом культуротворчості братств постренесансного часу України.

Література:

1. Апресян Р. Г. Филантропия: милостыня или социальная инженерия? [Электронный ресурс] / Р.Г.Апресян // Общественные науки и современность. – 1998. – №5. – С. 51–60. – Режим доступа : http://www.ecsocman.edu.ru/data/886/915/1217/006Apresyan.pdf

2. Огородник І. В. Історія філософської думки в Україні [Електроний ресурс] / І. В. Огородник. – Режим доступа : http://pidruchniki.com.ua/00000000/ filosofiya/istoriya_filosofskoyi_dumki_v_ukrayini_-_ogorodnik_iv

3. Кордон М. В. Українська та зарубіжна культура : підручник. 3-тє видання / М. В. Кордон. – К. : Центр учбової літератури, 2010. – 584 с.

4. Мандевиль Б. Басня о пчелах / Б. Мандевиль. – М., 1974. – С. 236.

5. Милль Дж. С. Основы политической экономии / Дж. С. Милль – М., 1981. – Т.3. – С. 371.

6. Новий тлумачний словник української мови / В. Яременко, О. Сліпушко. – К. : Аконіт, 2001. – Т.1. – С. 112–113.

УДК 130.2:304.4

Кравченко Олександр Васильович,
кандидат історичних наук, доцент
Харківської державної академії культури

АППЕРЦЕПЦІЯ КУЛЬТУРИ ЯК АТРИБУТИВНОГО КОНЦЕПТУ КУЛЬТУРНОЇ ПОЛІТИКИ

У статті висвітлені методологічні проблеми культурологічного визначення змісту культурної політики, проаналізовані основні концепти, придатні для її теоретичного моделювання.

Ключові слова: *культура, культурологія, культурна політика, діяльність, культурна норма, цінність.*

The article highlights the methodological problems of cultural determination of the contents of cultural policy, the main concepts suitable for its theoretical modeling.

Keywords: *culture, cultural studies, cultural policy, activities, cultural norms, value.*

Словосполучення "культурна політика" моделює досить складний зміст, оскільки кожне з понять, що його утворюють, має широкий теоретичний діапазон і передбачає розмаїття суспільних форм їх втілення. Будь-які спроби узагальнити в одному визначенні увесь спектр ситуацій, у яких виправдане вживання поняття "культурна політика", неминуче будуть дискусійними за наслідками. Адже йдеться не про механічне поєднання двох цілком самодостатніх категорій, а про моделювання нового змісту, який, з одного боку, відповідає стану суспільної свідомості, а з іншого, зважаючи на специфічну природу гуманітарного знання, певним чином його формує. Метою цього дослідження є спроба виявити теоретичні підвалини концептуалізації культурної політики у вітчизняному науковому дискурсі останніх двадцяти років. Предметом аналізу є тести, в яких культурна політика заявлена у якості головної проблеми дослідження. Оскільки авторська позиція щодо характерних рис культурної політики України в різних контекстах вже була оприлюднена у попередніх публікаціях [5, 6, 7], у даному випадку предметом уваги будуть позиції сучасних українських науковців щодо самого феномену культури як засадничого концепту культурної політики.

Слід врахувати, що теоретичні дослідження культурної політики в Україні в цілому не настільки поширеними, аби мати підстави говорити про різнобічність підходів до визначення її суті. Одним з центрів її системного наукового осмислення і проектування з середини 90-х рр. XX ст. був і залишається Інститут культурної політики Українського центру культурних досліджень (м. Київ). Зокрема, у працях його нинішнього директора О. Гриценка та багатьох співробітників центру, наприклад, В. Солодовника, С. Садовенко, О. Різника, Н. Цимбалюк та ін. знайшло відображення концептуальне бачення державної культурної політики України у нових політичних реаліях. Не маючи на меті аналізувати наукову діяльність центру загалом або його структурних підрозділів, усе ж хотілося б звернути увагу на те, що саме ця установа впродовж багатьох років виконувала важливу роль інформаційно-аналітичного осередку формування офіційної позиції влади щодо культурних проблем. Принаймні, досить значна кількість підготовчих матеріалів для парламентських слухань з питань культури, проектів законодавчих актів та урядових постанов щодо розвитку галузі культури була підготовлена за участі провідних фахівців УЦКД. Однак це ніяк не виключає наявності власної наукової та громадянської позиції науковців, які в різні роки його представляли, але не асоціюються безпосередньо з цією установою, як, наприклад, М. Стріха або М. Рябчук.

Найповніший виклад теоретичних підвалин культурної політики з урахуванням сучасних західних здобутків в цій сфері здійснив свого часу О. Гриценко. Красномовною є сама назва його роботи – "Культура і влада", яка анонсує проблему, що виходить за межі авторського наміру посприяти заповненню вакууму сучасних досліджень в цій сфері. Попри те, що книга присвячена не стільки метафізичним проблемам культури та влади, скільки аналізу конкретних принципів та форм реалізації владою певних культурних проблем суспільства, вона відіграла роль найбільш системного викладу питань культурної політики в контексті сучасного бачення культури. Методологічна позиція О. Гриценка заявлена досить чітко: він звертається до наукового доробку антропології, у якому і визріла ідея культурології. Спираючись на праці Е. Валлерстайна, Р. Вільямса, Т. Іглтона та інших представників неомарксизму або близьких до їх позиції теоретиків, О. Гриценко розкриває сутність основних підходів до визначення та класифікації культури в контексті соціальних відносин. Автор акцентує

© Кравченко О. В., 2011

увагу на тих дефініціях, які, на його думку, вживаються найчастіше і визначають сутність "галузевого", "антропологічного" та "комунікаційного" її розуміння [2]. Врешті-решт О. Гриценко не став з'ясовувати, наскільки культурна політика виявляється проекцією культури. Навпаки, в дослідженні зроблено висновок, що мінливість змісту культури в існуючих визначеннях є неминучою і залежить від суспільної практики, зокрема від її інтелектуальної рефлексії. Тобто, поняття культура є "похідним від поняття культурної політики (як його розуміє певне суспільство, його ідеологія), а не навпаки, як мало б випливати з формальної логіки" [2, 15]. На наш погляд, це спостереження не є безспірним, оскільки виникає питання про "культурність" самої культурної політики. Водночас, можна погодись із тим, що поняття "культура" може бути наслідком конструювання його змісту у відповідності до суспільних практик, які використовують розповсюджені в певному середовищі уявлення про культуру або її еквіваленти. Отже, категорія "культура" не обов'язково виступає в якості наріжного каменю теорії культурної політики, а є, швидше, її метою. Відтак, культурна політика виглядає як цілеспрямована практика з формування культурного змісту. Тому здобутки класичних теорій культури, вочевидь, не можуть бути беззастережно задіяні у формулюванні сутності культурної політики. Але як тільки ми виводимо культуру з башти зі слонової кістки перевірених часом концепцій, вона опиняється в гирлі суспільних взаємодій та впливів і втрачає свою політичну нейтральність. Проте це ніяк не відміняє можливості пошуку культурологічної парадигми культурної політики.

Слід зазначити, що мотивоване нехтування аналізом теоретичних питань культури О. Гриценком у подальшому стало приводом обходити складні культурологічні проблеми культурної політики вітчизняними дослідниками. Замість цього у працях, які з'явилися впродовж останнього десятиліття, основна увага приділялася практичним питанням управління в сфері культури. В дослідженнях В. Бакальчук, О. Батіщевої, С. Дрожжиної, О. Задихайло, В. Карлової, А. Леонової, Н. Фесенко наголос зроблено саме на політико-адміністративних аспектах державного менеджменту в сфері культури. Не зупиняючись на аналізі робіт кожного з названих науковців, привернемо увагу лише на той тематичний спектр, який сформульований ними у якості адекватного контексту або змісту культурної політики в авторефератах дисертаційних досліджень. Так, наприклад, В. Бакальчук, дослідження якої присвячено етносоціальному вектору культурної політики України, виходячи з багатосуб'єктності культурної політики, вважає її дотичною до феномену суспільної влади, ідеології та політики. Автор солідаризується з думкою про те, що поняття "культурна політика" необхідно диференціювати від процесу здійснення політики засобами культури, хоча далі і не надто переймається цим розрізненням. Розглядаючи культурну політику як взаємодію суб'єктів культури в процесі реалізації власних її проектів, автор таким чином передбачає можливість проектування культури, а відтак і управління проектом, тобто культурою. Власне політичний проект культури та проект культурної політики у цьому випадку не виглядають настільки відмінними у своїй вторинності. Розглядаючи стратегічні пріоритети, культурну багатоманітність, культурну самобутність, вектор культурної політики у якості складових теорії культурної політики, В. Бакальчук явно ідеалізує роль держави та абсолютизує соціальну детермінованість культури, не наважуючись поставити питання про сутність саме культури у визначенні її специфіки [1]. Загалом, ідеї "державного управління культурою" або "державне регулювання культурним розвитком" виявляються найбільш популярними серед українських дослідників. Зокрема, С. Дрожжина пропонує розглядати політику як "процес надання умов та, в певній мірі, регулювання з боку суспільства, держави, інших суб'єктів культурного життя відносин, процесів, що складають, характеризують і реалізують культуру на сучасному етапі розвитку певної людської спільноти" [3]. В. Карлова, спираючись на праці радянських теоретиків культури доходить до парадоксального висновку про те, що "культура є особливою, окремою сферою суспільства, але специфіка цієї сфери полягає в тому, що вона існує й виявляється в інших суспільних сферах". Розшифровуючи поняття "сфера культури" та обґрунтовуючи правомірність її регулювання, вона вказує на такі її сутнісні функції, як "створення, збереження, поширення і засвоєння духовно-культурних цінностей, що становлять культурний здобуток людини і суспільства", при цьому розрізняючи її від творчих процесів, які "мають відбуватися вільно, за власними законами" [4]. У дослідженнях О. Батіщевої, О. Задихайло, А. Леонової, Н. Фесенко аналіз культури не становив окремої проблеми і це поняття сприймалося у тих його редакціях, які є сьогодні найбільш відповідними теорії державного управління. Загалом, українські науковці, анонсуючи розгляд фундаментальних складових культурної політики, частіш за все обмежуються нагадуванням змісту основних підходів до культури, але не прагнуть виявляти саме культурологічну її складову. Здебільшого ідеться про шляхи вирішення назрілих інституційних та функціональних проблем культурної сфери суспільства, точніше, про способи розв'язання культурної ситуації, що склалася у взаєминах суспільства та влади в процесі розбудови національного державного проекту. Тобто,

культура виявляється однією з проекцій суспільних проблем. Проте очевидною, на наш погляд, є концептуальна невизначеність сутності культурної політики в її культурологічному контексті.

Домінуюча в пострадянському дискурсі теоретична атрибуція поняття "культурна політика" в організаційно-управлінському та власне політологічному аспектах була стимульована ситуацією самовизначення колишніх республік СРСР після його розпаду, коли перед новоутвореними незалежними країнами постала проблема у конструюванні нової політичної парадигми їх існування. Серед чинників, які можна вважати визначальними у цьому процесі, є радянські адміністративні традиції управління сферою культури – з одного боку, а також невідворотність імплементації сучасних цивілізаційних стандартів сприйняття культури та культурної практики – з іншого. У цьому сенсі поворотним стало поширення у пострадянському експертному середовищі ідей Е. Еверіта, Ч. Лендрі, С. Манді, Ф. Матарассо та інших фахівців з культурної політики Європи [8].

Пошуку шляхів модернізації культурної (національно-культурної, етнокультурної, соціокультурної тощо) діяльності держави присвячено більшість досліджень на тему культурної політики, що впродовж останніх двох десятиліть з'явились в країнах СНД. Зокрема, можна згадати науковий доробок російських науковців: І. Абанкіної, О. Астаф'євої, Л. Вострякова, В. Жидкова, Е. Орлової, К. Разлогова, К. Соколова, Д. Спивака, О. Флієра та ін., якими запропоновано новий ракурс бачення культурних проблем Росії і заявлено широку гаму теоретичних проблем, що мали б сприяти їх вирішенню. Впродовж минулого двадцятиріччя російське академічне та експерте середовище стало генератором продуктивних підходів до усвідомлення значимості культури як політичного чинника, причому не в абстрактній, а в конкретній площині. Цьому сприяла не лише трансформація проблематики наукових досліджень декількох, здебільшого московських наукових центрів, а й реалізація більш глобального проекту, а саме: формування нової наукової галузі – "культурології". Розробка наукових стратегій культурної політики пов'язана у першу чергу з діяльністю фахівців декількох наукових центрів (які власне і асоціювалися з цим напрямом), зокрема: Російським інститутом культурології та його філіями, Московським державним університетом культури та мистецтв, Санкт-Петербурзьким державним університетом культури та мистецтв, Вищою школою економіки, Московським гуманітарним університетом. Крім того, впродовж двох минулих десятиліть сформувалася мережа недержавних аналітичних та консультативних центрів – свого роду "інтелектуальних фабрик" на кшталт Інституту культурної політики, для яких осмислення культурних процесів та напрацювання практичних рекомендацій щодо їх корегування стало однією з основних сфер діяльності. Узагальнюючи методологічну позицію російських фахівців щодо теоретичних основ культурної політики, можна зробити висновок, що вона сприймається переважно в контексті практичної або прикладної культурології. Власне культурна політика розглядається як сфера професійної компетенції культурологів і виступає в якості способу соціальної адаптації цього освітньо-наукового напряму. Ця проблема виявилась доволі затребуваною серед російських політиків і отримала неабияку підтримку з боку держави. Концепт культурної політики в контексті діяльності влади належить до числа найбільш дискусійних, що робить його предметом актуальної наукової рефлексії. У російському публічному дискурсі культурна політика виявляється значимою складовою політичної культури. При цьому спектр ідеологічних позицій є доволі широким: від прихильників консервативно-охоронної стратегії до послідовних теоретиків культурного плюралізму та лібералізму. В методологічному контексті цікавою є конкуренція декількох ідей, які реалізуються різними науковими школами і відображають спектр можливих тлумачень культурної політики, виходячи з певного розуміння культури.

Теоретична експлікація понять передбачає їх підпорядкування правилам спеціалізованої інтелектуальної процедури та призводить до неминучих проблем усвідомлення. Розбіжності у їх сприйнятті чимало залежать від рівня рефлексії та сфери актуалізації визначеного ними змісту. Категорії "культура" та "політика" функціонують як в офіційному дискурсі, так і в побуті; як в спеціалізованому науково-експертному середовищі, так і в практичному повсякденному вжитку. Обидві категорії мають широкий діапазон варіативності, оскільки спираються, з одного боку, на ментальні структури, які акумулюють у відповідних мовних нормах колективний досвід, а з іншого – на принципи наукової абстракції, з їх дисциплінарними обмеженнями і невідповідністю реальному прототипу. Зрештою, лише сприйняття понять у їх функціонуванні, з урахуванням не тільки розмаїття заданих ними змістів, а й конкретних ситуацій їх вживання, тобто те, що у сучасній науці називається дискурсом, дає можливість встановлення бодай тимчасової відповідності теорії та практики. Знаходячись у широкому соціальному обігу, поняття "культура" та "політика", як і будь-які інші категорії, втрачають свою визначеність і припускають множинність ситуацій, у яких вони виглядають доцільними, незалежно від ступеню прив'язки до референта. Відповідно, і та суспільно значима діяльність, яка фіксується формулою "культурна політика", передбачає досить широкий змістовний спектр. Отже, застосування

категорій "культура" та "політика" викликає необхідність враховувати як дослідницьку практику з її вимогами до аргументації та аналізу, так і більш широкий соціальний контекст, у якому цей теоретичний інструментарій використовується для досягнення певної мети або обґрунтування певної позиції окремими суб'єктами діяльності. Обидва поняття мають давню історію, яка не є предметом даного дослідження. Ми маємо обмежитися лише тими її аспектами, які дають можливість розкрити парадигму сучасної культурно-політичної практики, яка дедалі більше набуває суспільної ваги. Виходячи з цього, варто взяти до уваги деякі теоретичні обмеження, які визначають саме культурологічний аспект дослідження. Отже, йтиметься не про походження самих явищ культури та політики і не про їх детермінованість економічними або соціальними чинниками, а про той зміст, який дає можливість розкрити роль культурної політики у забезпеченні специфіки українського суспільства.

Логічний аналіз заявленого до аналізу поняття передбачає рух від теоретичного усвідомлення об'єкту у різних його варіаціях до суб'єктивної інтерпретації його функціонування у конкретному середовищі і створенні умов для формування на цій основі певних прогностичних моделей. Зважаючи на етимологію понять "культура" і "політика", їх розгляд у площині соціогуманітарних підходів, разом з категоріями "людина" та "суспільство", виглядає цілком органічним. У той же час, обидва поняття успішно реалізують свій пізнавальний потенціал у більш конкретному смисловому полі: як характеристики явищ, похідних від історичної, етнічної, соціальної, психологічної динаміки людини і суспільства. Наприклад, це стосується понять "влада", "держава", "народ", "нація" та ін. У даному словосполученні культура не є характеристикою політики. Йдеться про культуру або як об'єкт політичної діяльності, або як про її умову. Поняття "культурна політика", яке набуло популярності в останні декілька десятиліть, варто розглядати в контексті "культурного повороту", який пов'язаний з усвідомленням соціальної значимості культури. Йдеться про актуалізацію культурної ситуації у такому ж контексті, що й економічних або соціальних проблем, щодо яких поняття політика вживається вже звично. Загалом ідеться про зміни парадигми політичної практики, зокрема – в країнах Європи. У той же час, така політизація культури, на наш погляд, приховує небезпеку спрощення її реального змісту, так само як і культурологізація політики позбавляє її самостійного понятійного статусу. Враховуючи вищесказане, очевидним є певний методологічний простір для аналізу обох категорій та дослідження явищ, які вони визначають. Слід мати на увазі, що наукові методи у соціально-гуманітарних науках мають свої особливості, мотивовані специфікою об'єкту дослідження, який пов'язаний з вагомістю людського чинника, тобто множинністю суб'єктного чиннику.

Аналіз проблем культури у контексті культурної політики обумовлений складними та суперечливими процесами у житті суспільства. Йдеться про те, що динаміка та якість соціального відновлення досягли певної межі, яка потребує фундаментальних змін у ставленні до складників цього процесу. У теоретичному плані поняття культура дає можливість віддзеркалити специфіку суспільства у його історичній ретроспективі та встановити характерні риси його сучасного стану. Невипадково це слово є одним з найбільш вживаних у сучасних соціальних та гуманітарних науках, є популярним в офіційній лексиці та часто згадуваним на рівні повсякденності. Така його змістовна стереоскопічність складає найбільшу проблему у визначенні самого поняття. Культура сприймається у якості фундаментальної характеристики людства і може бути розглянута у межах будь-якої соціогуманітарної науки. Зокрема, з огляду на історію розвитку культурологічної думки, можна засвідчити поширеність визначень, що сформувалися у антропології, філософії, соціології, психології, політології, власне культурології та інших дисциплінах, у яких розкривається феномен соціальної життєдіяльності та індивідуального існування людини.

Безумовно, категорія "культури" належить до числа понять, яке претендує на універсальне визначення специфіки людського буття. Але зворотною стороною цього є те, що у сучасній культурології, так само, як і в антропології 50–60-х років XX ст. статус поняття "культура" залишається невизначеним. Водночас, замінити його іншим, більш конкретним, виявляється неможливим, оскільки у такому випадку втрачається певний позитивний підтекст, закладений у його етимології. Основна проблема теорії культури полягає в усвідомленні кореляції між поняттям та явищем, тобто усвідомленні того, наскільки це поняття можна співвіднести з дійсністю. У дослідницькому середовищі склалося декілька позицій щодо вирішення цього питання. Одні вважають, що поняття культури так само, як і поняття влада, етнос, нація, – є лише абстракцією, що існує в головах індивідів, і майже не піддається однозначному перенесенню в реальність конкретики. Інші, як, наприклад, засновник культурології Л. Уайт, дотримуються думки про предметно-речовий характер культури, розглядаючи її як клас предметів, явищ, що дає можливість визначати тип культури, тобто співвідносити її з конкретними соціальними явищами [9].

Кожна зі сторін відстоює свою правоту, виходячи з власних визначень культури, наводячи власну систему аргументів та дотримуючись певних методологічних застережень. Природно, що

культуру, наприклад, як форму організації людського досвіду, спосіб життя окремого народу важко зафіксувати лише в окремих формах, як, скажімо, якусь матеріальну річ. Культурні стереотипи існують у свідомості і реалізуються у людській діяльності. Аби зняти це протиріччя, варто звернути увагу на деякі обставини, досить істотні для культурології і для наук про людину загалом. Очевидно, що застосування поняття "існування" щодо культури потребує певних уточнень. Йдеться не тільки про матеріальне буття, але й про ідеальне, тобто реалізацію образу. Особливість культури як раз в тому і полягає, що деякі її елементи і феномени існують як ідеї, що розділяються усіма членами певної спільності. Культура в проекції на суспільні відносини передбачає наявність особливої суб'єктивної реальності. Тобто, культура має надзвичайно широкий змістовний діапазон, який передбачає можливість використання цього поняття як щодо мікросоціальних одиниць, так і щодо макросистем. Очевидно, що фундаментальну роль і у численних визначеннях культури, і у їх реальному функціонуванні відіграють особливості діяльності людини. Серед них у першу чергу маємо згадати про символічний її характер, який проявляється у певних стереотипах дій, типах поведінки людини або специфічних формах чи видах активності, які існують у межах суспільств. Діяльність людини опосередкована словами, образами, культурними навичками, які існують у міжособистісній сфері і створюють свого роду середовище, відмінне від природного. У діяльності людини важливими є роздуми, свідомі дії відповідно до мети, яка існує в ідеальній формі у вигляді плану, образа, наміри. Отже, культура дає можливість сфокусувати у межах одного дискурсу усе розмаїття проявів людського способу існування.

Не занурюючись у переказ сюжету переосмислення слова "культура" в європейській інтелектуальній історії, варто згадати, що основні його смислові аспекти сформувались приблизно у XIX ст. Йдеться про культуру як: а) характеристику індивідуального, перш за все, розумового розвитку; б) певний духовний рівень суспільства; в) сукупність видів та форм творчої діяльності; г) спосіб життя суспільства. Очевидно, що у будь якому варіанті культура виступає як антропологічна категорія. Власне ця взаємообумовленість категорій "культура" та "людина" концептуалізована в науковій літературі у декількох популярних методологічних підходах, зокрема: діяльнісному, аксіологічному та власне антропологічному. Отже, йдеться про категорію, яка буде змінювати зміст у залежності від теоретичної перспективи конкретної науки або її методології. Але у будь-якому випадку поняття "культура" асоціюється зі станом визначеності як наслідком певної активності. Дискусії точаться з приводу способів його досягнення та фіксації. Власне, у рефлексії фундаментальних проблем дослідження культури: принципів її існування та механізмів функціонування, осмислення міри її онтологічної самостійності та місця у процесі самовідтворення людини, продуктивності тих чи інших наукових підходів у її сутнісному усвідомленні тощо – і втілюється становлення культурології як самостійної науки.

Еволюція поняття "культура" демонструє надзвичайно складний шлях – від слова, яке мало суто прагматичний зміст і вживалось у межах технології господарчої діяльності; через метафору, яка визначала спрямованість на зміну або вдосконалення, до категорії, яка претендує на формалізацію якісного стану людського буття. Звичайно, йдеться лише про поширений, суспільно визнаний спектр ідей щодо культури. Упродовж останніх трьох століть – з середини XVII ст., відколи почала формуватись європейська практика філософського та наукового аналізу культури, і до сьогодні – можна визначити декілька концептів, які стали основою теоретичного моделювання цього явища. Зокрема, йдеться про ідею бога, природи, суспільства та людини. Якщо виходити з того, що сакральний підтекст культури є універсальним і не може бути зведеним лише до культової практики релігійної громади, то символізм як сутнісна характеристика культури також може бути визнаний неминучим ефектом культурної практики. Враховуючи те, що буквального або єдиного "правильного" викладу підходів до визначення фундаментальних властивостей культури немає, їх узагальнений зміст можна сформулювати наступним чином.

У першому підході культура тлумачиться як реалізація природних задатків, тобто, як одна з динамічних складових живої системи. Головними її діячами є елементарні спільноти людей, що борються за виживання. Отже, найбільш важливою функцією культури є адаптивна. Вона реалізується у речах (артефактах) та різноманітних формах життєдіяльності людини, зокрема у поведінці, що є адекватним втіленням суті культури. Ключовим для розуміння в цьому випадку є поняття "діяльність".

Наступний підхід означає розгляд культури у соціальному контексті – тобто, як реалізації суспільного потенціалу. Йдеться передусім про трудові стосунки та похідні від них різноманітні форми соціального досвіду. У якості основного суб'єкта культурної практики розглядається соціум у різноманітних його історичних варіаціях. До найбільш важливої функції культури відносять регулятивну або нормативну, яка втілюється у нормах, що забезпечують ефективну життєву діяльність або взаємодію між людьми.

Нарешті, третій підхід передбачає усвідомлення культури у якості реалізації сутності людини. Йдеться насамперед про ігрові форми діяльності, у яких людина реалізує своєї індивідуальні здібності. Головною функцією культури визнається людинотворча, а найбільш адекватним її втіленням є цінність.

Зрозуміло, що кожен з цих підходів має власну історію формування та функціонування. Не слід забувати і про національно-культурну, політичну, соціальну, професійну обумовленість існуючих теорій культури. Проте, максимально узагальнюючи теоретичну позицію у моделюванні культурологічного змісту культурної політики, ми маємо поєднати в єдиній теоретичній площині вищезазначені концепти. У такому разі можна мати на увазі процес формування певних ціннісних орієнтирів та відповідних норм соціальної взаємодії, які знаходять втілення в символічному порядку і стають основою ідентифікації.

Література:

1. Бакальчук В. О. Етносоціальний вектор культурної політики України. Стратегічні пріоритети : автореф. дис. на здобуття наук. ступ. канд. філос. наук : спец. 21.03.01 / Бакальчук Владислава Олегівна ; Національний інститут стратегічних досліджень. – К., 2007. – 18 с.

2. Гриценко О. Культура і влада. Теорія і практика культурної політики в сучасному світі / Олександр Гриценко. – К. : УЦКД, 2000. – 228 с.

3. Дрожжина С. В. Культурна політика як проблема сучасного соціокультурного процесу : автореф. дис. на здобуття наук. ступ. канд. філос. наук : спец. 09.00.03 / Дрожжина Світлана Володимирівна ; Донецький національний університет. – Донецьк, 2004. – 23 с.

4. Карлова В. В. Державна політика в сфері культури: сутність та особливості реалізації в сучасних умовах : автореф. дис. на здобуття наук. ступ. канд. наук з держ. управління : спец. 25.00.01 / Карлова Валентина Володимирівна ; Українська академія державного управління при Президентові України. – К., 2003. – 16 с.

5. Кравченко О. В. Культурна політика в Україні за часів незалежності. Дискурс публічної політики / О. В. Кравченко // Культура України : зб. наук. пр. / Харк. держ. акад. Культури ; відп. ред. В. М. Шейко. – Х. : ХДАК, 2010. – Вип. 29. – С. 47–57.

6. Кравченко О. В. Державна культурна політика в Україні: дискурс влади / О. В. Кравченко // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку : наук. зап. Рівненського держ. гуманітар. ун-ту. Зб. наук. праць : у 2-х т. – Рівне : РДГУ, 2010. – Вип. 15. – Т. 2. – С. 79–84.

7. Кравченко О. В. Культурологічна парадигма державної культурної політики України / О. В. Кравченко // Культура і Сучасність. – К. : Міленіум, 2010. – № 2. – С.111–116.

8. Культурная политика в Европе: выбор стратегии и ориентиры : сб.мат. / Сост. Е. И. Кузьмин, В. Ф. Фирсов. – М. : Либерея, 2002. – 240 с.

9. Уайт Л. Наука о культуре / Л. Уайт. // Избранное: Наука о культуре. – М.: РОССПЭН, 2004. – С. 440.

УДК 141.1

Гавеля Оксана Миколаївна,
кандидат педагогічних наук, доцент,
докторантка Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв

ОСОБЛИВОСТІ КУЛЬТУРНОЇ САМОІДЕНТИФІКАЦІЇ ОБДАРОВАНОЇ ОСОБИСТОСТІ

У статті досліджуються проблеми культурної самоідентифікації обдарованої особистості. Визначається, яким чином може відбуватися трансформація культурних цінностей обдарованої особистості в умовах сучасного суспільства.

Ключові слова: *культурна самоідентифікація, обдарована особистість, інтелект, інтуїція, підсвідомість, когнітивний, метакогнітивний та інтенціональний досвід.*

In the article the problem of cultural gets untied authentications of the gifted personality. It is determined how transformation of cultural values of the gifted personality can be in the conditions of modern society.

Keywords: *cultural authentication, gifted personality, intellect, intuition, subconsciousness, cognitive and experience of orientation of consciousness.*

© Гавеля О. М., 2011

Обдарована особистість має випереджаючі темпи інтелектуального розвитку, стійку спрямованість до творчості. Актуальність дослідження цієї категорії людей, виявлення її місця у створенні і збереженні культурних цінностей сучасного суспільства зумовлена необхідністю накопичення інтелектуальних ресурсів нашої країни. У цьому аспекті важливим є розв'язання проблем культурної самоідентифікації обдарованої особистості.

Обдаровані діти народжуються з особливою психодинамікою, випереджаючими темпами інтелектуального розвитку, видатними задатками, сталою спрямованістю до творчості, а тому містять у собі видатний потенціал людського розвитку. На думку автора статті, культурна самоідентифікація обдарованої особистості в сучасному суспільстві пов`язана з виявленням рівня її інтелектуального розвитку, здібностей, та набутого в процесі життєдіяльності культурного потенціалу. Всі ці якості забезпечують людині можливість ефективного управління процесами переробки інформації, визначають її критичне ставлення до культурних цінностей, вибірковість інтелектуальної та творчої діяльності.

Дослідженням питань обдарованості займалися такі вчені, як: Г.С. Виготський, Дж. Рензулі, Е. Торенс, Дж. Гілфорд, В. Бадрак, Г.С. Белимов, Е.Г. Гельфман, О.М. Гавеля, М.А. Холодная та інші [3, 6, 7, 8, 9, 13, 14, 15, 20].

У своїй праці "Психологія інтелекту: Парадокси дослідження" російська вчена М.О.Холодна на основі онтологічної теорії інтелекту визначає, що організація інтелекту, як особливої психічної реальності, описується з позицій трьох базових категорій: "ментальні структури", "ментальний простір", "ментальна репрезентація" [20]. Розкриємо значення означених вище категорій, що розкривають суть організації інтелекту.

Ментальні структури – це система психічних утворень, які в умовах пізнавального контакту суб'єкта з дійсністю забезпечують можливість надходження інформації про події, що відбуваються, та їхнє перетворення, управління процесами переробки інформації й вибірковість інтелектуальної діяльності. Саме слово "структура" (від лат. дієслова struere) означає "бути побудованим". Іншими словами, ментальні структури формуються, накопичуються, видозмінюються в досвіді людини, в ході її взаємодії із предметним світом, зі світом інших людей, зі світом людської культури в цілому. Ментальні структури – це також своєрідні психічні механізми, у яких в "згорнутому" вигляді представлені наявні інтелектуальні ресурси суб'єкта.

У зв`язку з вищезазначеним стає зрозуміло, що обдарована особистість має випереджаючі темпи психічного розвитку, розвинену систему психічних утворень, що дозволяють їй вибірково і активно взаємодіяти зі світом культури, здійснюючи на нього перетворюючий вплив.

Ментальний простір – це динамічна форма ментального досвіду, оскільки ментальний простір, по-перше, розгортається наявними ментальними структурами в умовах інтелектуальної діяльності, по-друге, має здатність до одноманітної зміни своєї топології, метрики й змісту (такі, як розгорнені границі, проникливість, динамічність, розмірність, ієрархічність) під впливом суб'єктивних і об'єктивних факторів (афективного стану людини, додаткової інформації й т. п.) і, по-третє, ментальний простір припускає різного роду уявні переміщення, коли характер "руху думки" залежить від міри його розгорнутості, структурованості й семантичній складності.

Обдарована особистість здатна здійснювати динамічну інтелектуальну орієнтацію в цінностях культури, глибоко проникати в їхню сутність, розбиратися в їх ієрархічній будові. Незважаючи на високий рівень складності, вона може осягати сенс всіх їхніх утворень, розгортаючи межі власної культурної діяльності, і таким чином збагачувати свій культурний потенціал.

На думку американського психолога Г.Фауконьєра, ментальні простори слід розглядати як галузі, що використовуються для проходження й об'єднання інформації. Усередині такого простору існують ментальні об'єкти, певним чином зв'язані між собою за допомогою "конектору" (деякого інтуїтивно очевидного відношення між елементами або персонажами даного простору) [2]).

Все це свідчить про те, що обдарована особистість взмозі шляхом активної мислиннєвої, та деякою мірою інтуїтивної діяльності, встановлювати зв'язки між елементами та персонажами культурного простору, узагальнювати існуючу, і отримувати на цій основі нову інформацію, розбудовувати систему нових стосунків та взаємодії між учасниками культурного процесу.

Інший вчений, Дж. Дисмор, вказує на те, що ментальні простори – це передумова "моделюючого міркування", суть якого полягає в конструюванні можливої, контрфактичної і навіть альтернативної реальності [16].

У цьому випадку стає зрозуміло, що на рівні високорозвинутого інтелекту обдарована особистість спроможна легко конструювати нові культурні світи, занурюватись у контрфактичну, альтернативну реальність. Про це свідчить багато фактів, коли, наприклад, описані у творах відомих фантастів події або матеріальні об`єкти з часом набували реального змісту та форми.

Ще одною важливою функцією ментальних просторів є їхня участь у створенні контексту. На думку американського психолога К.Оутлей, міркуючи й намагаючись розумно підійти до ситуації, люди осмислюють речі відповідно до їх контексту, із тим, що вони індивідуально привносять у ситуацію..." [4]. Іншими словами, контекст є природним середовищем думки.

Таким чином культурна самоідентифікація обдарованої особистості пов`язується з усвідомленням себе носієм певних неповторних, індивідуальних рис, що мають важливе значення у процесі надання нового і неповторного контексту сучасним культурним цінностям.

Ментальна репрезентація – це актуальний розумовий образ тої або іншої конкретної події, тобто суб'єктивне бачення, розуміння й інтерпретації того, що відбувається. Ментальні репрезентації є оперативною формою ментального досвіду, вони змінюються, але по мірі того, як змінюються ситуації й інтелектуальні зусилля суб'єкта, виступаючи спеціалізованою й деталізованою розумовою "картиною" конкретної ситуації. На думку голандських психологів С.Х.Рішара та Дж.С.Беррі ментальна репрезентація – це конструкція, що залежить від обставин і побудована в конкретних умовах для специфічних цілей [5].

Особливістю самоідентифікації обдарованої особистості виступає її здатність до успішної актуалізації традиційних культурних цінностей та їх сучасної інтерпретації. Шляхом складної критично-теоретичної діяльності обдарована особистість може спеціалізовано та деталізовано репрезентувати культурні цінності в умовах сучасної культурної практики.

Розуміння особливої ролі ментальних репрезентацій у розкритті механізмів інтелектуальних можливостей людини змусило деяких авторів повністю переглянути традиційний погляд на проблему інтелекту.

Найбільш глибокий аналіз механізмів побудови ментальних репрезентацій представлений у теорії Ж.П`яже. Суть його поглядів на інтелект полягає у твердженні, що інтелект із його логічними операціями – це найбільш досконала форма адаптації, що у своїх межах дозволяє відтворювати дійсність у всій її повноті, і звільнити дійсність від залежного підпорядкування ситуативним "тут і тепер". Іншими словами, якісний стрибок в інтелектуальному зростанні дитини пов'язаний із розвитком символічної функції (здатності діяти в режимі "як? якщо би…") і, як наслідок, з переходом до пізнавального відображення на рівні побудови ментальних репрезентацій (на основі формування операційних структур, що характеризують здатність маніпулювати в розумі окремими елементами наочних вражень, знань, наявних когнітивних схем). У свою чергу, чим більше досконалі репрезентаційні можливості інтелекту, тим більше інваріантними (об`єктивованими) є уявлення людини про світ [17].

Досить розвинені репрезентативні можливості інтелекту обдарованої особистості дозволяють їй легко адаптуватися в умовах сучасного суспільства, цілісно і символічно відтворювати дійсність, відображувати в культурі свої наочні враження і знання.

У теорії інтелекту Дж.Брунера в якості суб'єктивних засобів побудови ментальних репрезентацій виступають способи кодування інформації. Брунер вказує на те, що зростання інтелекту передбачає, по-перше, розвиток трьох способів репрезентації дійсності (через такі модальності досвіду, як дія, образ і слово) і, по-друге, інтеграцію різних форм суб'єктивного відображення того, що відбуває (у вигляді взаємопереводів різних модальностей досвіду, а також співвідношення актуального досвіду з минулим і майбутнім досвідом) [10]. Особливо цікаве зауваження Брунера про те, що саме від сформованості технік репрезентації залежить здатність до стримування безпосереднього задоволення актуальних потреб і, отже, можливість власної інтелектуальної (а не імпульсивного) поведінки.

На основі таких можливостей поведінка обдарованої особистості може відзначатися високою моральністю. Це досягається шляхом: – обмеження егоїстичних потреб, – вироблення високоінтелектуальної поведінки, – дотримання загальноетичних норм.

Дж.Браун і Е.Лангер впровадили поняття "усвідомленості", протиставляючи його традиційному поняттю "інтелект". Усвідомленість – це стан, у якому суб'єкт здатний будувати ментальні репрезентації специфічного типу, а саме: він є відкритим для сприйняття звичної інформації в новому світлі, чутливий до контексту, здатний створювати нові категорії, а також уявлення щодо множини можливих перспектив якої-небудь ситуації, відрізняється варіативністю способів мислення тощо [1].

Здатність обдарованої особистості до усвідомленості, варіативності у способах мислення, створення нових категорій, є важливим чинником збагачення людської культури, формування нових культурних цінностей.

У рамках аналізу ментальних структур можна виділити три рівні (або шари) ментального досвіду, кожний з яких має своє призначення:

– когнітивний досвід – це ментальні структури, які забезпечують зберігання, упорядкування й трансформацію наявної й відсутньої інформації, сприяючи тим самим відтворенню в психіці суб'єкта

пізнання стійких, закономірних аспектів його оточення. Їхнє основне призначення виявляється в оперативній переробці поточної інформації про актуальний вплив на різних рівнях пізнавального відображення;

– метакогнітивный досвід – це ментальні структури, що дозволяють здійснювати мимовільну й довільну регуляцію процесу переробки інформації, а також свідомо управляти роботою власного інтелекту. Основне призначення таких структур – контроль за станом індивідуальних інтелектуаль¬них ресурсів, а також ходом інтелектуальної діяльності;

– інтенціоналъний (емоційно-оцінний) досвід – це менталь¬ні структури, які лежать в основі індивідуальних інтелектуальных схильностей. Під самим словом інтенція (від лат. intentio – увага, прагнення) розуміється спрямованість свідомості на той чи інший предмет. Основне призначення таких ментальних структур полягає в тому, щоб визначати суб'єктивні критерії вибору конкретної предметної галузі, напрямку пошуку рішення, джерел інформації, засобів її подання тощо.

Обдарована особистість не обмежується в своєму мисленні певними штампами, або стереотипами, які дозволяють на психологічному рівні економіти людські інтелектуальні ресурси, спрощують процес прийняття рішення, й заощаджують час. Навпаки, завдячуючи особливій психодинаміці, що позначаються на прискорених темпах обробки інформації, обдарована особистість прагне заново упорядкувати, переомислити і трансформувати отримані дані. Таким чином, вона здатна досить обережно, помірковано, із урахуванням цілісності власного когнітивного, метакогнітивного та інтенціонального досвіду підходити до питання творення сучасних культурних цінностей, не втрачаючи при цьому їх людинотворчої функції.

У роботі М.О.Холодної "Когнітивні стилі: Щодо природи індивідуального розуму" визначається, що особливості організації когнітивного, метакогнітивного й інтенціональнго досвіду визначають властивості індивідуального інтелекту на рівні приватних інтелектуальних здатностей – конвергентних і дивергентних здібностей, навченості, пізнавальних стилів, а також інтегральних здатностей – компетентності, таланту й мудрості як прояву інтелектуальної обдарованості [19].

На думку автора статті, культурні цінності обдарованої особистості трансформуються за умов: – компетентного і критичного переомислення нею значного обсягу отриманої інформації; – змін деяких власних установок та поглядів; – впливу на цей процес власного когнітивного, метакогнітивного та інтенціонального досвіду; – збереження людинотворчої функції в системі сучасних культурних цінностей.

Як зазначають російські психологи Е.Г. Гельфман та М.О. Холодна у праці "Психодидактика шкільного підручника. Інтелектуальне виховання учнів", до оцінки індивідуального складу розуму варто підходити, одночасно беручи до уваги п'ять аспектів у роботі індивідуального інтелекту [15]: як людина переробляє отриману інформацію; чи може вона контролювати роботу власного інтелекту; чому саме так і саме на цю тему вона думає; як вона використовує свій інтелект у конкретних ситуаціях; в якому ступені в неї виявляються ознаки інтелектуальної обдарованості.

Поняття інтуїція означає здібність приходити до інтелектуального результату несвідомо, на основі появи суб`єктивного почуття "безумовної правильності" певного рішення ("Я не знаю чому, але впевнений в тому, що..."), інтуїтивний процес має згорнутий стрибкоподібний характер, із трудом піддається вербалізації. Нерідко відповідь на проблемне питання приходить у вигляді передчуття чи думки, що виникає в мозку людини в момент, коли вона на це менш за все очікувала. Альберт Ейнштейн одного разу із здивуванням вигукнув: "Ну чому саме всі найкращі ідеї осяюють мене, коли я миюсь у душі?". Стівен Спілберг наголошував на тому, що найбільш вдалі ідеї виникають у нього тоді, коли він їде на машині без певної мети.

Культуру можна розглядати як своєрідне перетворення традиції на "інстинкт", що формує в людини певну етичну рефлексію. Водночас Володимир Воінов вважає, що інтуїція – це спалах підсвідомості на стикові інстинкту та інтелекту [12, 42]. Саме інтуїція допомагає людині навчитися творчо мислити. Якість нашого життя залежить від якості думок та рівня нашого інтелекту. Старі ідеї можна випробовувати роками, і при цьому не зрушитися з місця. Водночас у підсвідомості людини міститься повно нових ідей, рішень та відповідей, які можуть сприяти культурному прогресу. Наукові теорії, якими б досконалими на перший погляд не були, мають властивість застарівати. Тріщини можуть з`являтися в найміцнішому фундаменті, якщо його час від часу не відновлювати. Традиція, перетворена на інстинкт, змушує людину більше довірятися стереотипам, ніж інтуїції. У відданості традиціям є свої безперечні переваги. Людині зручно діяти за звичкою, не усвідомлюючи чому такий спосіб діяння є для неї найкращим. Для того, щоб заново відкрити для себе світ культурних цінностей, необхідно перенести предмет власного інтересу на новий інтелектуальний рівень усвідомлення. В цьому випадку кожна творча особистість може відкрити для себе скарбницю власної підсвідомості,

й взяти з неї все найбільш нове, динамічне, оригінальне й повне життя. Від самої людини залежить, наскільки швидко вона усвідомить реальний вплив підсвідомості на власну поведінку та інтелектуальне життя. Лише тоді вона вже ніколи не будете відчувати нестачі в нових ідеях. Інтелект та підсвідомість мають співпрацювати в інформаційному пошуку та творчому здійсненні.

Розв'язання проблем культурної самоідентифікації обдарованої особистості в історії та теорії інтелекту, на думку автора статті, зводиться до наступних положень:

– психофізіологічні утворення обдарованої особистості визначаються складністю й високою організацією, що дозволяє їй вибірково, і активно взаємодіяти зі світом культури, здійснюючи на нього перетворюючий вплив;

– обдарована особистість має стійку спрямованість до творчості, розвинену інтуїцію, вона здатна нестандартно мислити;

– обдарована особистість шляхом активної мисленнєвої діяльності в змозі встановлювати зв'язки, розбудовувати систему нових стосунків між елементами та персонажами культурного простору, узагальнювати існуючу, і отримувати на цій основі нову інформацію;

– керуючись базовими цінностями, обдарована особистість прагне до розгортання їх меж, до визначення свого місця в світі та часі. Вона хоче проникнути в сутність речей на динамічному, семантичному та структурному рівні складності, й осягнути для себе справжнє значення сучасних культурних цінностей;

– контекст культурних цінностей обдарованої особистості збагачений досвідом її власної творчої діяльності й думки;

– вона успішно інтерпретує, репрезентує та актуалізує традиційні культурні цінності в умовах сучасної культурної практики;

– обдарована особистість спроможна конструювати нові культурні світи, і занурюватись в контрфактичну, альтернативну реальність;

– вона спроможна символічно, і більш цілісно відтворювати дійсність, здійснюючи проекцію на майбутнє;

– обдарована особистість прагне досягти моральності і високого духовного розвитку, шляхом обмеження власних егоїстичних потреб, вироблення високоінтелектуальної поведінки, дотримання загальноетичних норм, засвоєння духовного досвіду минулих поколінь, власного духовного зростання;

– обдарована особистість керується баченнями та передбаченнями, її інтелект та інтуїція активно співпрацюють, вони націлені на творче перетворення світу;

– індивідуальний інтелект обдарованої особистості виявляється через приватні та інтегральні здатності, проявом яких є висока компетентність, талант і мудрість;

– обдарована особистість здатна до усвідомленості, варіативності в способах мислення, створення нових категорій, що є важливим чинником збагачення людської культури, формування нових культурних цінностей;

– культурні цінності обдарованої особистості можуть трансформуватися за умов: компетентного і критичного переосмислення нею значного обсягу отриманої інформації; змін деяких власних установок та поглядів; – впливу на цей процес власного когнітивного, метакогнітивного та інтенціонального досвіду; збереження людинотворчої функції у системі сучасних культурних цінностей.

Література:

1. Brown G., Langer E. Mindfuness and intellsgence: A comparison / G. Brown, E. Lange // Educat. Psychologist, 1990. V. 25 (3-4). – P. 305-335.
2. Fauconnier G. Mental spaces: Aspects of meaning construction in natural language / G. Fauconnier. – Cambridge: Bradford Book, 1985.
3. Guilford J.R. The natire of human intelligence / J.R. Guilford. – N.Y., 1967.
4. Outley K. Perceptions and representations / K. Outley. – Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1978.
5. Picher S. H., Berri J. S. Investigating pupils images of mathematicians / S. H. Picher, J. S. Berri // Proceedings of the 25 th conference of the international group for the Psychology of Mathematics Edication. V. 4. – Utrecht University. The Netherlands, 2001. – P. 49-56.
6. Renzulli J.S., Hartman R.K. Scale for rating behavioral characteristics of superior students / J.S. Renzulli, R.K. Hartman // Exceptioned Children.1971.Vol.38. – P. 243–248.
7. Torrence E.P. Torrence test of creative thinking. Princeton / E.P. Torrence. – N.Y., 1966.
8. Бадрак В. Антология гениальности / Валентин Бадрак. – К.: Из-во "КВІЦ", 2004. – 476 с.
9. Белимов Г.С. Дети индиго в России. Вундеркинды третьего тысячеления / Геннадий Белимов. – М.: Вече, 2008. – 416 с.
10. Брунер Дж. Психология познания / Дж. Брунер. – М.: Прогресс, 1977.

11. Бурстин Д. Американцы: Демократический опыт / Дэниел Бурстин / Пер. с англ./ Под общ. ред. и с коммент. В.Т.Олейника. – М.: Изд. Группа "Прогресс" – "Литера", 1993. – 832с.

12. Воинов В. Государственный Эрмитаж под полной луной: Каталог / Вадим Воинов. – СПб., 2005. – 111 с.

13. Выготский Л.С. Психология искусства / Пред. А.Н.Монтьева, коммент. Л.С. Выготского. – М.: Искусство, 1986. – 572 с.

14. Гавеля О.М. Педагогічні умови художньо-творчого виховання обдарованої учнівської молоді у позанавчальний час: Монографія / Оксана Миколаївна Гавеля. – К.: ДАКККіМ, 2006. – 300 с.

15. Гельфман Э.Г., Холодная М.А. Психодидактика школьного учебника: Интеллектуальное воспитание учащихся. / Эмануила Григорьевна Гельфман, Марина Александровна Холодная. – СПб.: Питер, 2006. – 364 с.

16. Дисмор Дж. Ментальные пространства с функциональной точки зрения // Язык и интеллект / Дж. Дисмор / Под ред. В.И. Герасимова, В.П. Нерознака. – М.: Прогресс, 1996. – С. 385-411.

17. Пиаже Ж. Психология интеллекта / Жан Пиаже // Избр. психол. труды. – М.: Просвещение, 1969.

18. Холодная М.А. Интегральные структуры понятийного мышления / Марина Александровна Холодная. – Томск: Изд-во ТГУ, 1983.

19. Холодная М.А. Когнитивные стили: О природе индивидуального ума / Марина Александровна Холодная. – 2-е изд. перераб. и доп. – СПб.: Питер. 2004.

20. Холодная М.А. Психология интеллекта: Парадоксы исследования. / Марина Александровна Холодная. - 2-е изд. перераб. и доп. – СПб.: Питер, 2002.

УДК 730:82(470-571)

Журмій Наталія Миколаївна,
начальник відділу мистецтвознавчих досліджень
ПП "Миколаївський Центр археологічних,
архітектурних,історичних та мистецтвознавчих,
досліджень" здобувач Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв

МАРГІНАЛІЗАЦІЯ СОЦІОКУЛЬТУРНИХ ПРОЦЕСІВ В КОНТЕКСТІ ТРАНСФОРМАЦІЇ МІСЬКОЇ СКУЛЬПТУРИ (на прикладі пам'ятників персонажам творів І. Ільфа та Є. Петрова)

У статті розглядається та аналізується процес створення міської скульптури, присвяченої персонажам творів І. Ільфа і Є. Петрова, як маргінальне соціокультурне явище на території сучасної України. З'ясовуються причини популярності маргінальних образів у міській скульптурі. Аналізуються мистецтвознавча та суспільна оцінка зазначених пам'ятників та суспільних явищ, що з ними пов'язані.

Ключові слова: *маргіналізація суспільства, сучасна міська скульптура, маргінальні образи, пам'ятники персонажам, скульптурний популізм у міському просторі.*

The article is about the analysis of the creation process of city sculpture dedicated to Il'f and Petrov's personages like social and cultural event in modern Ukraine. The reasons of popularity these marginale negative personages , their social and cultural estimation are determined.

Keywords: *marginale of society, modern city sculpture, marginale character, monuments dedicated to personages, popularity of negative personages, cultural values invariance, Ukrainian folk religious cultur, sculpture populism in city space.*

Перехід до XXI століття демонструє ще не бачену за масштабами, глобальністю та фундаментальністю трансформацію світових історичних процесів та макроцивілізаційних утворень. Здається, що сталість соціальних систем втрачається назавжди. Йдеться про переворот у виробничих (якщо мати на увазі не тільки матеріальне, але й духовне виробництво) можливостях людства на зламі тисячоліть.

Прискорення трансформації соціальних структур, колізії між минулим та прийдешнім ведуть до проблематизації людського буття, глобального виразу його ненадійної та вразливої форми існування в різних видах культури, формуючи ідеологію перехідного маргінального культурного явища.

Тим самим на перший план сучасності висувається в глобальних масштабах проблема аналізу перехідних процесів, що проявляється в різних типах цивілізації і рангів культури.

Аналіз перехідної ситуації сучасного буття України з його швидкими змінами успіху та поразки, мобільності та спонтанності подій сьогодення втілюється в різних видах сучасної культури та мистецтва.

© Журмій Н. М., 2011

Метою нашої статті є дослідження цього феномену в міській скульптурі як художнього і соціокультурного явища.

Досягнення цієї мети потребує виконання таких завдань, як аналіз тенденцій сучасної міської скульптури як репрезентанта процесів маргіналізації суспільства, а також виявлення причин популярності серед українського соціуму негативних образів, що втілені у міській скульптурі останнього часу.

Окреслюючи ступінь дослідженості проблеми потрібно зазначити, що вона є зовсім не розробленою і являє собою пробіл у культурологічній науці, оскільки торкається відображення перехідного періоду соціокультурних процесів сучасного суспільства в українській міській скульптурі. У зв'язку з цим у роботі ми спираємось на відповідні журналістські дослідження у цій сфері (журналісти стали майже єдиним виразником суспільного ставлення до новоствореної скульптури), дисертаційне дослідження М. Протас "Тенденції розвитку сучасної української станкової скульптури 1970–1990-х років" та її монографію "Українська скульптура XX століття".

Отже розбудова нової української держави на порозі XXI століття в скульптурному мистецтві ознаменувалась сплеском маргінальних тенденцій, що проявились у монументальних скульптурних творах, присвячених літературним та кінематографічним персонажам. Першими з них стали образи авантюрних осіб, сповнених лукавства, прагнення наживи та всіляких інших людських слабкостей і пороків. У міській скульптурі кінця 90 – початку 2000-х років настала ера всенародної популярності героїв романів І. Ільфа та Є. Петрова "12 стільців" і "Золоте теля" – Остапа Бендера, Михайла Паніковського, Шури Балаганова, Елочки Щукіної (Людоєдки), отця Федора та інших. Для порівняння відмітимо, що така тема не могла з'явитись в радянській міській скульптурі, оскільки увічнення подібних образів суперечило б комуністичній ідеології, де кожен монументальний твір мав мобілізувати сили та резерви революції, закликати до боротьби, утверджувати ідеї комізму, не говорячи вже про зразки характерів для наслідування. Крім того, згадані романи довгий час були забороненими в СРСР. А в сучасних умовах проголошеної демократії, свободи слова та творчості, міська скульптура стала відображати справжні вподобання суспільства, його соціокультурні цінності та моделі поведінки і демонструвати ті ідеї та образи, які населення країни хоче бачити у просторовому оточенні свого життя. В них, паралельно з пошуком національної ідеї, героїв та власної ідентичності, відродженням українських традицій та культури (що було дуже актуально у 90-х роках XX століття), відобразились особливі симпатії до певних літературних та кіноперсонажів, що знайшли відгук в душах сучасних українців. І, як вже було зазначено, найпопулярнішими та чисельнішими з них на зламі століть та епох стали образи лукавих авантюристів, сповнених чарівності попри свою негативність. Вони стали одними з найбажаніших для увічнення в сучасній міській скульптурі України, їхня поява викликала пожвавлення у суспільстві, вони одразу були включені до туристичних маршрутів та здобули популярність.

Скульптури, присвячені романам "Золоте теля" та "12 стільців", мають цікаву географію. Історія їх встановлення відображає сюжетний зв'язок творів з містами України – Києвом, де шахраював персонаж Паніковський; Харковом, де відстав від поїзда отець Федір; Бердянськом, що був батьківщиною самозваних "дітей лейтенанта Шмідта", а також Одесою, Старобельськом, Жмеринкою що також згадуються у творах. До речі, поява низки цих персонажів у міській скульптурі співпадає з фінансово-економічною кризою країни наприкінці 90-х років XX століття, а ініціаторами створення пам'ятників були банківські установи та приватні підприємці.

Для того щоб з'ясувати причину популярності маргінальних образів в сучасній Україні розглянемо та проаналізуємо встановлені їм пам'ятники та їх суспільно-мистецьку оцінку.

Першим персонажем, пам'ятником якому було започатковано скульптурну тему ільфопетровських авантюристів в Україні, став Михайло Самуїлович Паніковський. Його бронзову фігуру встановлено у 1998 році у центрі міста Києва на розі вулиць Хрещатика та Прорізної, неподалік від того місця, де за романом заповзятливий сліпий обманював чесних громадян (скульптори В. Щур, В. Сівко, арх. В. Скульський). Скульптура є портретом актора Зиновія Гердта (1916 – 1996) в ролі Паніковського.

Мистецтвознавець С. Росляков, оцінюючи цей пам'ятник, зазначає: "Памятник Паниковскому является замечательным произведением искусства. С одной стороны – это высокохудожественная городская скульптура большой выразительной силы. С другой – это памятник великолепному актеру Зиновию Гердту" [11].

Пам'ятник дуже популярний серед киян та туристів, про що свідчать букети квітів біля його підніжжя у будь яку пору року та пакети з кефіром, які залишають відвідувачі, очевидно пам'ятаючи прохання Паніковського до Балаганова: "Шура, заплатіть за кефір, потім розрахуємося".

Соціальне значення пам'ятника підкреслює той факт, що сьогодні жодна екскурсія Києвом не обходиться без відвідування Паніковського, кожен турист бажає сфотографуватись поруч з ним. Крім

цього, у киян та туристів є прикмета: якщо торкнутись лівого черевика Паніковського, то всі фінансові справи та проблеми будуть незабаром успішно вирішені. Потерти скульптуру монеткою, покласти її під лівий черевик персонажа, прошепотіти бажання на вухо Паніковському – це далеко не всі ритуали, які були вигадані за десять років існування пам'ятника [8]. Відмітимо, що сьогодні майже всю міську скульптуру, а особливо пам'ятники персонажам, українці наділили чудодійними властивостями та перетворили на об'єкти паломництва, що, в свою чергу, поставило їх у масовій свідомості на один щабель з багатовіковими святинями. Таке явище є яскравим проявом маргінального, некритичного сприйняття дійсності сучасним суспільством.

Образ Остапа Бендера у міській скульптурі став чи не найпопулярнішим серед жителів України. Пам'ятники йому встановлено у Харкові, Одесі, Бердянську, Жмеринці, Старобельську, с. Комарів Вінницької області. Перший пам'ятник Остапу з'явився у 2001 році на вокзальній площі міста Жмеринки Вінницької області. Приводом для цього стала фраза персонажа з роману: "Последний настоящий город на земле – это Жмеринка". Бронзову скульптуру, автором якої став М. Крижанівський, встановлено на площі, перед входом до залізничного вокзалу [6]. Для пересічних жителів Жмеринки скульптура стала однією з найвизначніших окрас та пам'яток міста.

У квітні 2002 року, у центральному міському парку ім. П. П. Шмідта м. Бердянська Запорізької області, неподалік від пам'ятника прославленому лейтенанту, з'явилась скульптурна композиція "діти лейтенанта Шмідта". Ініціатором її створення став приватний підприємець Л. Уманський, власник кафе, яке знаходиться неподалік від композиції [7]. Приводом для увічнення саме цих персонажів в м. Бердянську став той факт, що за сюжетом роману персонажі називали себе дітьми лейтенанта Шмідта, який насправді був сином контр-адмірала, начальника Бердянського порту (П.П.Шмідта) та деякий час проживав в цьому місті після звільнення зі служби у 1889 р.

Курйоз цього пам'ятника полягає в тому, що його автор (бердянський художник Микола Мироненко) переплутав сюжети двох романів Ільфа і Петрова "Золоте теля" та "12 стільців": самозвані "діти лейтенанта Шмідта" – Бендер та Балаганов – сидять на вишуканих стільцях роботи майстра Гамбса. Як відомо, в романі "Золоте теля" про стільці Гамбса з гарнітуру тещі Вороб'янінова не йшлося, а в романі "12 стільців", де Великий комбінатор зайнявся їх пошуком, не було Шури Балаганова. Проте навряд чи хтось з туристів помічає цю плутанину, сідаючи на вільний стілець поруч з Остапом для фотографування.

У Харкові увічнення персонажів "Золотого теляти" та "12 стільців" почалося з встановлення бронзової скульптури "Отець Федір" на пероні першої платформи Південного залізничного вокзалу у серпні 2001 року. Фігура отця застигла у крокуючому русі з чайником в лівій руці та поштовим конвертом для дружини у правій – так відобразив скульптор Олександр Табатчиков епізод, коли священик відстав від потяга, набираючи в чайник воду. Прообразом скульптури став популярний актор Михайло Пуговкін, що зіграв роль отця Федора в одній з екранізацій роману. На постаменті пам'ятника цитата з листа отця Федора до дружини: "Харьков – город шумный, центр Украинской республики. После провинции кажется, будто за границу попал". Поруч з цією цитатою напис: "Первая столица – отцу Федору".

Процес встановлення пам'ятника спричинив конфлікт між ініціаторами та місцевою владою. Це було обумовлено виступами протесту проти пам'ятника з боку православних віруючих та громадської організації "Просвіта". Перші вважали увічнення образу отця Федора у пам'ятнику наругою над церквою, другі вважали, що краще встановити пам'ятник козацькому отаману Сірку, ніж персонажу-шахраю [2]. В результаті пошуку компромісу між сторонами, скульптура була встановлена на вокзалі. Забобонні подорожуючі з надією на везіння у дорозі труть носик бронзового чайника отця Федора, який від цього ритуалу вже затертий до блиску.

Цікавий символічний зв'язок вбачає журналістка І. Губаренко між двома створеними у 2001 році пам'ятниками – скульптурою отця Федора на південному вокзалі у м. Харкові і скульптурою Ісуса Христа, встановленою на подвір'ї Покровського монастиря. Вона вважає, що ці два образи "розділені кількома районами міста, проте, знаходяться на одній прямій, і це дуже символічно. Шлях від отця Федора до Ісуса Христа – це шлях, який проходить кожна людська душа й уся наша культура загалом. Не слід лише забувати, що цією дорогою можна рухатися і у зворотному напрямку..." [1].

В центрі міста Харкова, поблизу ресторану "Ріо", створено групу бронзових скульптур: Остап Бендер, Вороб'янінов та Елочка Щукіна (скульптори Е. Гурбанов та К. Мамедов). Ініціатором та замовником був приватний підприємець, власник ресторану Азер Ахвердиєв, який в одному з інтерв'ю зазначив, що встановлені персонажі виражають "стан малого та середнього бізнесу в нашій країні" [9].

Кіса Вороб'янінов стоїть біля вхідних дверей ресторану "Ріо". "Гігант мислі" простягає в руці капелюха, щоб йому подали "на пропитание", поруч з ним на підлозі стоїть дірявий портфель. Остап Бендер сидить біля входу до ресторану на лаві. Неподалік від нього, поблизу пішохідної доріжки, спираючись однією рукою на стілець, а у другій тримаючи чайне ситечко, стоїть Елочка Щукіна. За

спиною в Елочки висить табличка на якій написано: "Эллочка-людоедка (словарный запас 30 слов)". Образ Елочки Щукіної передано портретним зображенням актриси О. Шаніної, яка зіграла її в однойменній виставі М.Захарова.

Схоже, що хвиля популярності персонажів–шахраїв особливо захопила представників приватного бізнесу і зокрема – рестораторів, які заходились встановлювати їх поруч із своїми закладами. Біля села Комарів Вінницького району Вінницької області у 2005 році, поблизу власного кафе, на облаштованій для подорожніх зоні відпочинку узбіччя автомагістралі "Вінниця – Немирів" підприємець П. Сягайло встановив бронзову скульптуру Остапа Бендера, який стоїть, спершись спиною на ліхтарний стовп, поклавши руку на спинку стільця (скульптор Б. Козерацький). Слід зазначити, що його художнє вирішення (сюжет і постава) дуже подібне до скульптури Остапа Бендера в Санкт-Перербурзі (2000 р.) роботи відомого російського скульптора А. Чаркіна, у виконанні якого фігура Остапа стоїть біля входу до ресторану "Золотий Остап", поклавши руку на спинку розкішного стільця.

Стурбованість з приводу пріоритетів тематичного відбору при обранні персонажів для увічнення висловив журналіст В. Мельник, висвітлюючи спорудження цієї скульптури, та зауважив: "Пантеон персонажів Ільфа і Петрова, звісно, заслуговує на нашу мистецьку увагу, але хотілось би, щоб і відомі подільські літературні герої не залишалися обділеними. Чому б, наприклад, не потрапити в поле зору можливих замовників Євграфу Сідалковському – чільній дійовій особі сатиричного роману Олега Чорногуза "Аристократ із Вапнярки"? Або – ще оригінальніше – колоритному цапу Фабіяну із "Лебединої зграї" Василя Земляка?" [4].

На кошти підприємців, у міському парку Одеси, на території ресторану "У Печескаго" розташовано скульптурну групу Остап Бендер та Кіса Вороб'янінов. Фігури персонажів виготовлено з гіпсу та пофарбовано під бронзу художником Сергієм Толкєєвим у 2009 році. Розмір скульптур – у людський зріст – та легкий матеріал дозволяють переміщати їх на ніч під дах ресторану, запобігаючи таким чином спробам викрадення чи вандалізму.

Відомий в Україні "Сад мініатюрних скульптур", що розташований на подвір'ї Одеського літературного музею, у 1999 році поповнився пам'ятником персонажам з роману "Золоте теля" – екіпажу автомобіля "Антилопа гну" у складі Бендера, Балаганова, Паніковського та Козлевича (скульптор О. Токарєв).

Ідея увічнити Остапа Бендера в м. Старобельську Луганської області належить колективу Луганського національного університету ім. Т. Г. Шевченка. Причиною його створення стала версія, що дія в романі І. Ільфа і Є. Петрова "12 стільців" починається у теперішньому Старобельську, до якого у 1923 році в дійсності були командировані автори роману, тоді – кореспонденти газети "Гудок". Про появу Остапа Бендера в м. Старгороді в тексті роману йдеться: "В половине двенадцатого с северо-запада, со стороны деревни Чмаровки, в Старгород вошел молодой человек лет двадцати восьми. За ним бежал беспризорный. – Дядя! – весело кричал он. – Дай десять копеек!" [3, 43].

Скульптурну композицію, де безпритульний хлопчина просить у Остапа десять копійок, розташовано у дворі Старобельського факультету Луганського національного університету у жовтні 2008 року.

Неоднозначно можна зрозуміти вислів з приводу відкриття пам'ятника директора факультету М. Вихватенка: "Думаю, не ошибусь, если скажу, что эта композиция станет визиткой не только нашего учебного заведения, но и в целом города Старобельска, – это литературный шедевр. Я искренне верю, что старобельская земля вдохновит еще не одно поколение талантливых людей на создание бессмертных образов, великих творений. Позволю себе праздничный оптимизм и скажу, что среди них обязательно будут, непременно должны быть наши воспитанники! Уже завтра командовать парадом будут они, новое поколение!" [5]. Якщо брати до уваги, що йдеться про пам'ятник кмітливому шахраю, у якого безпритульна дитина просить гроші, то не зрозуміло, чому такий дует образів має стати "візиткою" університету і які цінності в контексті навчального закладу він собою презентуватиме?

Розглянуті в рамках даної теми скульптури українського простору – це далеко не повний перелік скульптурних об'єктів, що належать до тематики творчості І. Ільфа та Є. Петрова, оскільки в Україні є значна кількість пам'ятників предметам, що згадуються авторами романів (стільці, ключ від квартири "де гроші лежать", дороговкази з назвами міст тощо).

На питання, чому так вийшло, що такі негативні у своїй сутності образи викликають найбільшу симпатію в сучасному суспільстві, чому продовжують виходити великим тиражем романи І. Ільфа та Є. Петрова, чому знімаються чергові кінематографічні версії за їх мотивами, чому у людей є бажання увічнювати пам'ять про них в монументальній скульптурі намагаються сьогодні відповісти фахівці різних наукових сфер: літератори, філософи, психологи.

Вартою уваги є думка дослідника творчості І. Ільфа та Є. Петрова, доктора філології, одного з авторів коментаря до першого повного видання "Дванадцяти стільців" Давида Фельдмана, який так пояснює феномен привабливості "великого комбінатора" для сучасників: "…Обратите внимание: из

всех героев "Двенадцати стульев" Остап Бендер – самый обаятельный, самый умный, отважный, решительный, волевой, веселый. И – по-своему честный. Он ни у кого ничего не отбирает и каждому, кого он обманывает, обязательно что-то дает взамен. "Голубому воришке" Альхену – уверенность в том, что тот избежал конфликтов с пожарной инспекцией; вдове Грицацуевой – несколько часов семейного счастья... Нет, Остап их не обманывает – каждый обманывается сам. И вот получается, что самому умному, самому обаятельному, доброму, щедрому и отважному герою романа – тесно и скучно в СССР. Здесь он может быть только профессиональным жуликом. Вот и характеристика страны…" [12].

Цілком погоджуємось з дослідником сучасної скульптури, мистецтвознавцем Мариною Протас, яка причину появи та стрімкого поширення пам'ятників кіногероям і акторам в улюблених ролях пояснює потужною хвилею популізму в монументальній скульптурі, особливо наприкінці 90-х років [10, 196].

Трансформація міської скульптури наприкінці XX – початку XXI століття почалась з того, що на догоду масовому попиту скульптори та архітектори стали створювати зрозумілі, доступні для сприйняття образи широковідомих персонажів з так званим "негативним шармом", які одразу популяризувались, "обросли" прикметами та легендами, увійшли до переліку невід'ємних атрибутів туристичних маршрутів та принагідних фотографувань.

Взагалі всенародна популярність скульптурних персонажів, розміщених в міському просторі, пам'ятників артистам в ролях, захоплення образами злодійкуватих, ниць, нікчемних людей свідчить про маргінальність суспільства, що переживає трансформаційні процеси перехідного періоду. Адже віддається перевага саме тим образам, які уособлюють собою аморальність, безчесну гру шахраїв та дурноверхість і простакуватість їх жертв.

Таке явище у міській скульптурі можна пояснити втомою пострадянського суспільства від монументальної помпезності та недосяжності увічнених постатей радянських часів, які своєю постійною присутністю в жилому просторі підкреслювали меншовартість простої людини і не виправдали пропагованих ідей комунізму, самозреченого служіння яким вимагали від неї. Разом з цим, економічна та соціокультурна трансформація пострадянського буття 1990-х років змінила свідомість колишньої радянської людини. В ці часи стали у нагоді такі моральні якості, які допомагали матеріально збагатитись, зайняти престижне місце в соціальній ієрархії. Ідеали високодуховної, інтелігентної людини, що діє відповідно до гуманних принципів, були девальвовані тотальною боротьбою за елементарне виживання в нових умовах пострадянської економіки та загостреною проблемою задоволення вітальних потреб людини. Така ненадійна і вразлива форма існування утвердила в суспільстві культ матеріально-споживацьких цінностей та пріоритетів.



Харків. Елочка Щукіна (ск. К. Мамедов), 2006 р.



Старобельск. Остап Бендер та безпритульний хлопчик (ск. А. Боровий), 2008 р.



Жмеринка. О.Бендер (ск. М. Крижанівський), 2001 р.

Тож, коли з'явилась можливість наблизити скульптуру до глядача, ввести її в повсякденне життя городян, позбавивши постаменту, втіливши в ній образи простакуватих або злодійкувато-дурнуватих персонажів, на фоні яких можна відчути свою зверхність, почуватися більш розумним та привабливим, пересічний житель ніби отримав компенсацію за колишню недосяжність невиправданих ідеалів та власні комплекси меншовартості, а разом з цим – розраду своєму одноманітному буденному життю. Виникла ситуація, коли в оточенні подібних образів, закарбованих в міській скульптурі, городя-

нин почувається набагато комфортніше, ніж поряд з пам'ятниками видатним громадським діячам, письменникам, духовним ідеям чи подіям українського державотворення.

Якщо навіть врахувати ту обставину, що пам'ятники подібним персонажам крім усього іншого нагадують сучасникам про фінальну фабулу їхніх пригод, в якій невігластво, так само, як і злочин проти моралі, неминуче караються чи суспільством, чи провидінням, зрозумілою є стурбованість від масового захоплення маргінальною, популістською міською скульптурою, відведення для неї чільних місць в історичних ареалах міського простору, висловлена (щоправда, поодиноко) представниками журналістських кіл, мистецьких критиків та митців, які вбачають в цьому явищі загрозливу для соціуму тенденцію деградації морально-етичних ідеалів та духовних цінностей суспільства.

Література:

1. Губаренко І. Парадокси "нової" культури / Ірина Губаренко // Дзеркало тижня. – 2001. – 22–28 вересня. – № 37. – С. 4.

2. Зюзькина А. Смешной герой и серьезные критики / Зюзькина А. // Киевские ведомости. – 2001. – 7 авг. – 3 с.

3. Ильф И., Петров Е. Двенадцать стульев / И. Ильф, Е. Петров. – М. : Правда, 1987. – 324 с.

4. Мельник В. Мій кум – Остап Бендер… / Володимир Мельник // Україна молода. – 2006. – 19 січ. – С. 9.

5.Открыт памятник Остапу Бендеру [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://president.org.ua/news/news-212979.

6. Пархомчук Ю. Бендер замечен в Жмеринке / Ю.Пархомчук // Киевские ведомости. – 2001. – 23 окт. – С. 9.

7. Перхуров Ю. Детям лейтенанта Шмидта / Юрий Перхуров // Бердянск Деловой. – 2002. – № 22. – С 4.

8. Подлужна А. Улюблені бронзові персонажі / Алла Подлужна // Дзеркало тижня. – 2002. – № 35. – С.14.

9. Попов Д. Памятник Остапу Бендеру / Д.Попов // Харьковские вести. – 2005. – 13 авг.

10. Протас М. О. Українська скульптура XX століття / Марина Протас. – К. : Інтертехнологія, 2006. – 283 с.

11. Росляков С. Мєня знає увесь Київ / С. Росляков // Вечерний Николаев. – 1999. – 29 мая. – С. 2.

12. Щуплов А. Почему антисоветские романы стали советской классикой? / А. Щуплов // Независимая Газета. – 2001. – 30 июня. – С. 12.

УДК 004.928:338.48-1/-6

Килимистий Сергій Михайлович,
здобувач Київського національного
університету культури і мистецтв

СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ АНАЛІЗ АНІМАЦІЇ В ТУРИЗМІ

У статті розглядаються соціокультурні аспекти анімації в туризмі, її значення у процесі формування культурогенних середовищ. Визначаються функції та соціокультурний потенціал рекреаційної та туристичної анімації. Робиться висновок щодо необхідності впровадження анімаційних технологій у практику українського туризму.

Ключові слова: *соціокультурна анімація, анімація в туризмі, культурогенне середовище, соціокультурний потенціал.*

In the article there have been analyzed socio-cultural aspects of animation in tourism, its role in the process of cultural environment formation. There have been defined functions and socio-cultural potential of recreational and tourist animation. The conclusion has been made as for the necessity of animation technologies implementation into the practice of Ukrainian tourism.

Keywords: *socio-cultural animation, animation in tourism, cultural environment, socio-cultural potential.*

Під впливом політичних, соціально-економічних, культурних тенденцій сучасна сфера дозвілля зазнає значних змін. Досягнення та протиріччя цивілізації XXI ст., граничні фізичні, інтелектуальні та психічні навантаження на індивіда, що з'явились внаслідок інтенсифікації виробництва, ускладнення процесу оволодіння значним обсягом інформації, соціальної напруги та низки інших об'єктивних чинників, обумовили необхідність формування у кожної людини потреби і здатності раціонально використовувати свій вільний час, обирати ефективні форми дозвілля.

Науково-технічний прогрес, економіка, політика та ідеологія стають джерелом соціального розвитку лише за умови прояву та реалізації фізичних і духовних здібностей людини. Сучасне суспільство поки що не може створити умови для всебічного розвитку індивіда, що призводить до появи таких форм дозвіллєвої діяльності, які протирічать людській природі, взаєморозумінню, культурній

© Килимистий С. М., 2011

комунікації з навколишнім середовищем. Саме тому в процесі формування нових соціальних відносин підвищується роль анімаційної діяльності, здатної привнести у соціально-культурну сферу інноваційні ідеї, нові форми спілкування та інкультурації.

Нині в Україні все більшої ваги набуває анімація в галузі туризму. Це обумовлено необхідністю впровадження нових технологій у практику туристичної діяльності з метою підвищення атрактивності об'єктів і турів, а відтак і конкурентноздатності українського туризму. На жаль, анімаційні технології на сьогодні використовуються переважно з комерційною метою, ігноруючи їх соціокультурний потенціал. Аналіз показує, що більшість аніматорів дбають у першу чергу про зовнішню форму анімаційної діяльності, а вже потім – про її зміст і культурну насиченість.

Незважаючи на те, що анімація має багато видів і форм, в туризмі не створена цілісна система їх застосування, не визначені функції, принципи, а відтак і відсутній соціально-культурний аспект анімаційної діяльності, що впливає на рівень розуміння її значущості, на ефективність здійснення цілісного технологічного процесу в туризмі. Саме тому актуальності набуває проблема розвитку соціально-культурного аспекту анімаційної діяльності в туризмі України, яка витікає з суперечності між рівнем практичного застосування анімаційних технологій, що склався в туризмі на сьогодні, й соціокультурним потенціалом анімації, реалізація якого могла б сприяти створенню низки культурогенних середовищ у місцях концентрації туристичних потоків.

Різноманітні аспекти соціокультурної анімації досліджували науковці різних країн, починаючи з 60-х років XX ст. Базовими для подальших досліджень соціокультурної сутності анімації стали праці французьких науковців П. Бенара, А. Гурдона, М. Кайреса, Р. Лабурі, П. Ланграна, Ж. Левегля, М. Леві-Контре, Е. Лембо, П. Мулінье, М. Сімоно, М. Парізе, А. Тері та ін. У країнах Східної Європи соціокультурну проблематику анімаційної діяльності досліджували С. Байлик, І. Булигіна, Л. Горбенко, К. Данек, А. Дегтяренко, Є. Прієзжева, Л. Сайкіна, Л. Тарасов, З. Тепли, І. Шульга, Н. Ярошенко. Світовий досвід анімаційної діяльності вивчали Г. Вовк, Є. Мамбеков, І. Петрова, К. Чекалов, Є. Яценко. Соціокультурні аспекти анімації у процесі туристичної діяльності частково розглядали Т. Гальпєріна, Л. Куріло. Щоправда соціокультурного аналізу анімації в туризмі вищенаведені дослідники не здійснювали.

Отже, метою даної статті є здійснення соціокультурного аналізу анімації в туризмі.

Анімація в туризмі розподіляється на рекреаційну та туристичну. Якщо рекреаційна анімація спрямована на відновлення психофізичних і духовних функцій організму, то туристична – на підвищення атрактивності туристичних об'єктів і турів шляхом створення культурогенних середовищ у місцях концентрації туристичних потоків. Окрім того, туристична анімація сприяє залученню туристів до участі у культуротворчій, комунікативній, культурно-пізнавальній діяльності під час подорожі, що урізноманітнює її програму, підвищує емоційний тонус мандрівників, створює умови для досягнення ними рекреаційного ефекту.

Термін "анімація" існує ще з часів Стародавнього Риму (в перекладі з латини "anima" – душа, "animato" – збуджено, жваво, "animatio" – одухотвореність). Первісне значення цього терміну цілком відповідає сучасному змісту анімаційної діяльності. Ми лише зазначимо, що нині анімація набула рис активного, спрямованого на досягнення рекреаційного ефекту, відпочинку.

Термін "анімація" використовується в різних областях людської діяльності: в мультиплікації анімація одухотворяє, оживляє малюнки; в промисловості – активізує виробництво; в маркетингу – прискорює процес проходження товару від виробника до покупця (відеореклама – яскравий приклад такої анімації). В туризмі ж анімація пожвавлює, активізує, одухотворяє відпочинок туристів.

Анімація в туризмі є одним з найдинамічніших напрямків розвитку сучасної соціокультурної сфери, її особливою і цілком самодостатньою складовою. У кінці XX – на початку XXI ст. анімаційні технології застосовуються в організації дозвіллєвої діяльності не лише в Іспанії, Франції, Італії, Австрії, Швейцарії, Росії, країнах східного та південного Середземномор'я, але й в Україні.

Термін "анімація" активно використовується з початку XX ст. у Франції, що пов'язано з введенням у дію закону про створення різноманітних асоціацій, і трактується як діяльність, спрямована на те, щоб провокувати і підсилювати живий інтерес до культури та художньої творчості [3]. Проаналізувавши теоретичні ідеї та досвід організації соціокультурної діяльності аніматорів у Франції, Є. Мамбеков пропонує таке визначення: "Соціокультурна анімація є частиною культурної та виховної системи суспільства і може бути репрезентована у вигляді особливої моделі організації соціокультурної діяльності: як сукупність елементів (закладів, державних органів, організацій, аудиторій), що знаходяться у постійних відносинах, які характеризують цю модель; сукупність занять, видів діяльності, відносин, де головну роль грають аніматори..., які мають спеціальну підготовку та використовують, переважно, методи активної педагогіки" [5, 9–10].

Р. Лабурі зазначає, що феномен анімації має подвійне значення, будучи одночасно методом пристосування, соціальної терапії та ідеологією звільнення через участь [9]. Треба підкреслити, що

Р. Лабурі аналізує анімаційні процеси з позиції соціально-економічної, соціокультурної ситуації, що склалася у Франції на період 60–70-х років XX ст., коли у державі загострилися проблеми соціального і культурного оздоровлення суспільства, підняття рівня самосвідомості, участі в соціальному житті, в соціальній творчості. У цей час аніматори-практики вже могли використовувати результати досліджень визначних французьких вчених Ж. Дюмазедьє, Ж. Фридмана та ін., які у своїх роботах в цілому створили теоретичне підгрунтя для становлення соціокультурної анімації.

Якщо спробувати провести аналогію між Францією 60–70-х років XX ст. і Україною початку XXI ст., то можна відмітити багато схожих проблем у сфері соціокультурної діяльності в цілому, та анімації зокрема. Проаналізувавши праці французьких соціологів Ж.-Р. Емофа, П. Бенара, М. Сімоно, М. Парізе, ми виокремили низку характерних для тодішньої Франції та сучасної України проблем, які впливають на якість анімаційної діяльності. До них належать урбанізація соціального життя, технократизація, класове розшарування дозвіллєвої діяльності, комерціалізація дозвілля, низький рівень соціалізації дозвілля, недостатня диференціація дозвіллєвих пропозицій, засилля іноземного продукту в культурному середовищі країн. А в кінці 70-х рр. у Франції, як і сьогодні в Україні, на соціокультурні процеси суттєво впливала економічна криза.

У Франції при міністерстві молоді та спорту було створено робочу групу з розробки концепції анімації дозвілля, яка визначила основні цілі анімації. Анімація, на думку членів групи, повинна стати педагогікою розуміння й посередництва; стверджувати відносини рівності, що переборюють ієрархічну підлеглість; встановлювати взаємовідносини на основі більшої свободи і самостійності; забезпечувати індивідуальний вибір анімаційної діяльності; надавати можливість особистості самій брати участь у розвитку світу, до якого вона належить; не обмежуватись у майбутньому лише передаванням якої-небудь навички, а враховувати різноманітність ситуацій [5, 56].

У 1970 р. А. Тері акцентував увагу на трьох взаємопов’язаних процесах в анімації: "процес створення умов для розкриття особистості або групи; процес встановлення міжособистісних відносин і процес творчості як пошук проблем у світі, що оточує людину, та їх вирішення" [10, 36].

В 1972 р. вийшов перший номер журналу "Cahiers de l'Animation", у якому П. Бенар, видатний теоретик соціокультурної анімації, зазначав: "По відношенню до вимог, що ставить сучасне суспільство, анімація постане у найближчому майбутньому основним компенсаторним, регуляторним, каталізуючим феноменом, який пом’якшує культурні конфлікти, оновлює поведінку, погляди, сприяє пристосуванню і самостійності; анімація – це соціальна відповідь, яку система дає на специфічні проблеми, що виникають у процесі її ж еволюції" [8, 16].

Як бачимо, загальним для наведених тут дефініцій є визнання важливості соціально-культурних комунікацій та їх удосконалення засобами анімації. Разом з тим, автори, підкреслюючи роль особистості, групи, їх взаємовідносин, залишають без уваги базові соціально-економічні умови й структури. Анімація у цей період розуміється як метод інтеграції та участі, спрямований на удосконалення соціальних відносин за посередництва аніматора.

Мета анімації, що полягає в удосконаленні соціокультурних відносин, в гармонізації взаємовідносин між людьми поза межами політико-економічних сфер та інститутів, є актуальною і для сучасної України, населення якої занадто політизоване та орієнтоване на досягнення певного рівня економічної безпеки. Гуманістичні, гуманітарні, екологічні, естетичні цінності відходять на другий план, що створює небезпеку культурної, моральної деградації суспільства.

Серед функцій соціокультурної анімації, визначених П. Бенаром, важливою для розуміння анімації в туризмі є рекреаційна функція. Автор вважає, що індустріальне суспільство не терпить ані неорганізованості, ані "права на лінощі", навіть якщо це стосується вільного часу. За допомогою спеціальних соціокультурних закладів і спеціалізованого персоналу – аніматорів – воно бере на себе турботу про забезпечення розважально-ігрової діяльності індивіда. Відтак дозвілля надає можливості реального культурного розвитку особи через практичну діяльність, що відповідає культурним інтересам різноманітних соціумів [7].

Що стосується суто культурних функцій, то, на думку Є. Мамбекова, анімація постає як складний інструмент, що використовується для усіх типів культури і для будь-якої аудиторії як посередницька структура між культурною творчістю, розповсюдженням культури та аудиторією [5, 72].

Т. Дєдуріна відмічає, що широке розмаїття напрямів анімаційної діяльності (туристичної, готельної, музейної, санаторно-курортної, соціально-педагогічної, шкільної, театральної та ін.) закладів культури країни забезпечує гармонію навколишнього світу, що є соціально важливою функцією. Кожний напрям анімаційної діяльності діалектично поєднує загальне та особливе, де загальне проявляється в єдиній базовій методологічній основі, особливе – в специфіці технологічного процесу реалізації функцій в різноманітних напрямах анімаційної діяльності закладів культури [2].

В цілому погоджуючись з автором, зазначимо, що туристичний, готельний, санаторно-курортний, частково – музейний – напрями анімаційної діяльності є складовими анімації в туризмі, оскільки реципієнтами анімаційних послуг є туристи. Функціональне наповнення анімації в туризмі відповідає загальноанімаційному, за виключенням культуротворчої функції, яку Т. Дедуріна та деякі інші автори (Н. Гаранін, І. Булигіна, Т. Третякова, Н. Ярошенко) не ввели в перелік основних анімаційних функцій.

Дослідно-експериментальна робота, що проводилася нами в туристичних та рекреаційних закладах України, Туреччини та Єгипту впродовж більш ніж десяти років (1996–2007) доводить пріоритетність культуротворчої функції анімаційної діяльності в туризмі. Підтвердження цьому ми знаходимо в праці Л. Куріло, яка ставить творчість на найвищий мотиваційний щабель анімаційної діяльності [4, 24].

Впровадження анімаційних технологій в галузь туризму на сьогодні обумовлено практичною необхідністю в підвищенні рівня атрактивності туристичних об'єктів та конкурентноздатності культурно-пізнавальних, рекреаційних і розважальних турів з метою збільшення туристичних потоків.

У світовій практиці туристичного бізнесу та індустрії гостинності анімація виступає у різних якостях і формах. Найчастіше її розглядають як одну з туристичних послуг (О. Любіцева, Т. Сокол), інколи – як рекламу (А. Вороніна). В межах культурно-пізнавального туризму анімація трансформується в самодостатню туристичну подію (свято, карнавал, історичну реконструкцію). Сьогодні існує декілька популярних видів туризму, які отримали загальну назву анімаційних [6]. До них належать розважальний, гральний, фестивальний, пригодницький, гастрономічний та інші. Тут анімація виступає видоутворюючим, стрижневим елементом. Як бачимо, єдиної думки щодо ролі й сутності анімації в туризмі ще не існує.

У даній статті ми розглядаємо соціокультурні особливості анімаційної діяльності туристів. Вона має свою специфіку, яка базується на переміщенні туристів у просторі, обмеженості терміну туристичного дозвілля, особливостях туристичного інтересу та особистісних потреб туриста або групи туристів. На відміну від рекреаційної анімації, в межах якої аніматори мають можливість співпрацювати з рекреантами в умовах стаціонарного відпочинку впродовж декількох тижнів, туристична анімація передбачає зменшення терміну перебування туриста в центрах анімаційної діяльності, а відтак і менший об'єм комунікації з аніматорами.

Це призводить до необхідності планування програми анімаційного обслуговування туру, виходячи з принципів максимальної культурно-інформаційної насиченості, спрощення комунікації між туристами всередині групи і між туристами та аніматорами, тематичної єдності з місцевою культурою, широкої візуалізації заходів. У процесі мандрівки, коли турист потрапляє у нову, часто неочікувану культурну ситуацію, завдання аніматорів полягає у створенні позитивно-емоційного ряду вражень від спілкування всередині групи і поза її межами, на фоні якого краще сприймається інформація про культуру народу, його ментальні особливості, естетичні та етичні уподобання тощо.

Н. Гаранін, І. Булигіна визначають туристичну анімацію як різновид діяльності під час подорожі в межах туристичного підприємства, транспортного засобу або у місті перебування туристів, яка залучає їх до різноманітних заходів через участь у спеціально розроблених програмах дозвілля. Іншими словами, туристична анімація – це туристична послуга, при наданні якої турист залучається до активної дії [1, 22]. Дослідники виокремлюють такі функції туристичної анімації: адаптаційну, компенсаційну, стабілізуючу, оздоровчу, інформаційну, освітню, удосконалюючу та рекламну.

Ми погоджуємось з цим визначенням лише частково, оскільки практика анімаційної діяльності доводить його вірність відносно рекреаційної анімації. На відміну від рекреаційного туризму, де анімація виступає переважно як додаткова послуга, у культурно-пізнавальних і розважально-анімаційних турах роль анімації може варіюватись від послуги (наприклад, виступ фольклорних колективів під час (або після) вечері у готельному ресторані) до події, що визначає мету туру (свято, фестиваль, карнавал, історична реконструкція тощо). Тобто в межах деяких (подійового, розважального, грального) видів туризму анімація виступає головним мотиваційним чинником подорожі.

Окрім того, відсутність комунікативної та культуротворчої складової під час подорожі обмежує функціональне наповнення туристичної анімації. Такі її форми, як культурна подія, анімаційна екскурсія, етнозахід, захід в тематичному парку, спортивно-вболівальницька активізація, гра та ін. у першу чергу задовольняють комунікативні, культуротворчі та рекреаційні потреби туристів. До основних з визначених Н. Гараніним та І. Булигіною функцій туристичної анімації, на нашу думку, також слід віднести інформаційну, оскільки саме анімаційно-інформаційні заходи (ігрові екскурсії, історичні реконструкції, пізнавально-розважальні конкурси, турніри, олімпіади тощо) найефективніше репрезентують культуру того чи іншого народу, тієї чи іншої епохи.

Слід зазначити, що в залежності від теми туру та його маршруту пріоритетність соціокультурних функцій анімації може змінюватись: від культурно-розважальної до інформаційної, від рекреаційної до культуротворчої. Функціональність туристичної анімації, ступінь її культурної насиченості та комунікативності можна з'ясувати, проаналізувавши види і форми, що існують зараз у практиці анімаційної діяльності України й світу.

Виходячи з визначеної нами структури туристичної анімації виокремимо такі її види: транспортну, екскурсійну, подійову, садово-паркову, вулично-площову, історичну, етнічну, ігрову та спортивну. Кожному з видів відповідають по декілька форм анімаційної діяльності, які, втім, мають спільні риси: приналежність до соціокультурної діяльності, базування на елементах культури і мистецтва, комунікативну та інформаційну спрямованість. Ці риси притаманні й рекреаційній анімації з тією різницею, що в туристичній анімації акцент робиться на культурно-пізнавальному аспекті, а в рекреаційній – на відновлювальному.

Отже, виходячи з вищезазначеного, можна зробити наступні висновки:

Анімація – це спеціально організована соціокультурна діяльність у сфері вільного часу, спрямована на створення умов для задоволення комунікативних, культуротворчих, виховних, рекреаційних потреб індивіда і соціуму.

Важливою умовою функціонування соціокультурної анімації є використання технологій по створенню динамічних, здатних до корекції культурогенних середовищ, а також технологій залучення людей до різних видів культурної практики у межах цих середовищ.

Туристична анімація має потужний соціокультурний потенціал, реалізація якого в туризмі України є нагальним завданням сьогодення.

Література:

1. Гаранин Н. И. Менеджмент туристской и гостиничной анимации : учебное пособие / Н. Гаранин, И. Булыгина. – М. : Советский спорт, 2003. – 128 с.

2. Дедурина Т. В. Функциональный подход к развитию анимационной деятельности учреждений культуры: социально-культурный аспект : автореф. дис. на соискание научн. степ. канд. пед. Наук / Т. Дедурина. – М. : МГУКИ, 2009. – 25 с.

3. Драгичевич-Шешич М. Культура: менеджмент, анимация, маркетинг / Б. Стойкович, М. Драгичевич-Шешич. – Новосибирск : ТИГРА, 2000. – 227 с.

4. Курило Л. В. Теория и практика анимации: 4.1. Теоретические основы туристской анимации : учебное пособие / Л. В. Курило ; Росийская международная академия туризма. – М. : Советский спорт, 2006. – 295 с.

5. Мамбеков Є. Б. Организация досуга во Франции: Анимационная модель : дис. на соискание научн. степ. канд. пед. наук : спец. 13.00.05 / Е. Б. Мамбеков. – СПб., 1992. – 196 с.

6. Спеціалізований туризм: навч.-темат. план, програма, плани семінарських занять для студентів напрямку підготовки 0502 "Менеджмент" проф. Спрямувіння 6.050200 "Менеджмент організацій" (менеджмент туристичної індустрії) / С. М. Килимистий (уклад.) ; Федерація профспілок України ; Інститут туризму. – К., 2006. – 20 с.

7. Besnard P. Animattur socioculturel: une profession differante? / P. Besnard // ESF. – "Pratiques sociales". – 2-e ed. – P., 1985. – 148 p.

8. Besnard P. Elementa pour une theorie du susteme d'Animation / P. Besnard // Cahiers de I'Animation. – 1972. – № 1. – P. 15-26.

9. Labourie R. Introdaction aux Joumees d'Etudes sur I'Histoire de I'Education popuaire / R. Labourie. – Marly: INEP, 1978. – 215 p.

10. Thery H. Energence, nature, et fonctions de I' Animation / Rapport de la commission "Animation" du VI plen / H. Thery // Dokumentation fransaise. – 1970. – № 3411. – P. 137-186.

УДК 78.087.68(477) "XVIII – поч. XIX"

Мудрик Володимир Григорович,
аспірант Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв

ФЕНОМЕН УКРАЇНСЬКОЇ ХОРОВОЇ КУЛЬТУРИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XVIII – ПОЧАТКУ XIX СТОЛІТТЯ ЯК ПРОДУКТ СУСПІЛЬНОЇ ТВОРЧОСТІ НАРОДУ

Стаття присвячена традиції церковного та богослужбового співу в Україні другої половини XVIII – початку XIX століття. Автор аналізує феномен хорової культури як компонент народної творчості.

Ключові слова: *традиція, церковний спів, богослужбовий спів, хорова культура.*

Article is devoted to church tradition and liturgical singing in Ukraine in the second half of XVIII – early XIX century. The author examines the phenomenon of culture as a choral component of folk art.

Keywords: *tradition, chant, liturgical singing, choral culture.*

Українська хорова культура – це безцінний скарб національного значення. Духовна музика являється справжнім твором таланту українського народу. Вона є втіленням цілісності і, водночас, багатогранності внутрішнього світу наших предків.

Своєрідність української хорової культури минулих століть закріпилась внаслідок впливу суспільно-історичних умов. Соціальні пріоритети та характерні особливості формування всієї національної духовної культури знаходяться в тісному взаємозв'язку з доленосними етапами становлення держави та народно-визвольним рухом. Бурхлими суспільно-політичними подіями була насичена історична ретроспектива середини XVIII – початку XIX століть. Така складна багатогалузева система була тим чинником, на тлі якої сформувалися своєрідні вектори розвитку української церковно-співацької культури. Суспільний розвиток України, на відміну від Європи, мав інакшу генеалогію. Українські землі Наддніпрянщини перебували в означений період у складі Росії. Відносно пізні часові проміжки зародження капіталістичних відносин знаходяться в тісному причинно-наслідковому зв'язку зі стриманою урбанізацією, що в свою чергу стало міцним фактором впливу на духовне життя народу. До цього слід додати й ту суспільно-історичну обставину, що переважна більшість українців належала до селянської верстви населення. Впродовж тривалого часу існувало кріпацтво, яке було важким тягарем для селян та істотно стримувало прогресивні соціальні та культурні тенденції початку позаминулого століття. Найбільш характерним виразником специфічних особливостей психо-емоційного темпераменту й характеру селянства є народна творчість. Важко переоцінити вплив народного мистецтва на інші галузі музичної культури України, в тому числі й на її церковно-хорову складову.

Церковно-співацькі традиції в культурі трьох слов'янських народів України, Росії та Білорусі мають глибокі корені, котрі сягають Княжої доби – часу хрещення Русі святим рівноапостольним князем Володимиром. Епіцентром цих традицій є найстаріша архієрейська кафедра Київських митрополитів. Спочатку свого існування і впродовж тривалого часу її очолювали архієреї з Константинополя. Саме на Київських пагорбах виник найдревніший монастир Святої Русі, де викристалізувався протягом віків, сповнений величі й, водночас, молитовного духу, неповторний розспів Києво-Печерської Лаври. Щоразу тисячі паломників відкривали й продовжують відкривати для себе величний лаврський розспів, сформований на рубежі XVI століття на основі восьмигласної богослужбової системи. В лаврі утвердилась усна співацька традиція, яка мінімізувала використання нотних текстів безпосередньо під час богослужбового співу. Більше того, на відміну від приходського богослужбового чину, де майже всі стихири псалмодуються одним чтецем, традиція лаврського богослужіння передбачає чотириголосне виконання всіх без виключення стихир. Спів стихир з канонархом, котрий мав перед собою чи не єдиний екземпляр "літературного" тексту, також є втіленням усного хорового передання. Внаслідок цього до співаків лаврських криласів висувались, до певної міри, високі духовно-етичні та музично-виконавські вимоги. Для посилення звучання криласів в якості співаків приймались також миряни. Так, на одному з криласів співав студент духовної академії Гнат Орловський. Протоієрей Василь Зубковський – випускник богословського класу Київської духовної академії (далі – КДА) керував архієрейською капелою Переяславської єпархії. Збереглись відомості про дві його поїздки по єпархії 1804 та 1824 років з метою підбору співаків для хору. З ініціативи поміщика Д. Трощинського, палкого шанувальника сценічного мистецтва й хоро-

© Мудрик В. Г., 2011

вого співу, – священик Василь Степанович Зубковський познайомився з геніальним майстром слова М. Гоголем. Зустріч відбулась в маєтку Трощинських в селі Кибинці, що на Полтавщині, де існувала приватна хорова капела поміщицької родини.

Лаврських насельників запрошували до Петербурга в якості вчителів нотного співу та регентів. Вихованець Київської духовної семінарії, лаврський ієромонах Олексій, в миру Агафон (Антипович) поїхав до Петербурга "як учитель малих півчих."

В лаврі утвердився звичай, згідно з яким здібні співаки піднімалися на крилас навіть тоді, коли не несли криласного послуху. Також наприкінці XVIII століття в Печерській обителі двічі на тиждень проходили заняття з вивчення лаврського розспіву. Їх проводили уставщики та ієродиякони – носії і транслятори усного хорового передання. Щоб оволодіти розспівом Києво-Печерської лаври потрібно було протягом п'яти, шести років співати на криласі. Внаслідок тісних контактів монастирів з духовними школами, а також міграційних процесів в середовищі чернецтва та духовенства, особливого поширення впродовж всього XIX століття набув метод практичного навчання співу, котрий давав змогу не лише оволодіти навичками церковного співу, але й освоїти богослужбовий "Устав" та регентську справу. У монастирських та "шкільних" хорових колективах була поширена практика залучення до складу хористів малолітніх співаків, котрим доручалися партії дискантів, а найобдарованіші з них несли відповідальний канонарший послух.

1799 року при Києво-Печерській лаврі було відкрито клас нотного вокального та хорового співу і читання. Цією справою опікувався тоді лаврський ігумен Іриней, в миру Іван Якимович (Фальковський) – майбутній єпископ та ректор КДА, автор псалмів, гімнографічних богослужбових текстів, стихир та елегій, написаних різними мовами. Викладачем нотного класу було призначено академіста Йосипа Ликова. Згодом, на цій посаді також був регент студентського хору Георгій Баранович. Студентів академії час від часу викликали до Росії в якості регентів хорових капел. Відомо, що в 60-х роках XVIII століття Придворною співацькою капелою керував диригент, співак і, водночас, соліст Італійської опери Марко Полторацький, якого в 1745 році з України до Петербурга привіз граф Олексій Розумовський. Тоді більше половини хористів капели були українці. Пізніше в московському палаці гетьмана Кирила Розумовського з успіхом виступав український оркестр. Про рівень музичної освіти в Київській академії свідчить той факт, що її випускники направлялись для організації хорів за кордон. 1760 року гетьман Кирило Розумовський на виконання указу імператриці, для того щоб направити дванадцять студентів академії з Києва в Кенігсберг, звернувся до рекора академії митрополита Самуїла, в миру Симона Григоровича (Мислав'ського). В документах зазначалося: "…из обретающихся в Киевской академии студентов выбрать самых лучших певчих, числом четыре человека."[6].

Печерська Лавра до 1786 року була ставропігією Константинопольського патріархату.

При гетьманові Іванові Самойловичеві Правобережна Україна ввійшла до складу Російської імперії. Ці історичні факти вказують на те, що традиції богослужбового співу в своїй основі мають автохтонний український мелос, поєднаний з візантійською, а також російською церковною практикою звершення богослужінь співом. Такий синтез обумовлений суспільно-політичними обставинами та особливостями ментальності українців. За висловом професора І. Гарднера "Богослужбовий спів православної церкви є однією із форм богослужіння" [5, 59].

З часів прийняття християнства на Русі поняття "богослужіння" було синонімом слова "пеніє". В сценарних планах вертепних вистав XVIII – XIX століть значиться: "Пению время, молитве час! Господи Иисусе Христе Рожденний, спаси всіх нас!" [4]. Цей кант виконував хоровий ансамбль, прозпочинаючи Різдвяну частину вистави, а під час співу дійова особа лялька Паламар запалювала свічки, символізуючи прихід у світ Христа Спасителя, як "Світло Тихе, на Яке вказувала Віфлеємська зоря." Такий початок сценарію у вертепне дійство потрапив шляхом запозичення з монастирського вжитку, де чернець-будильник піднімав братію такими словами "Пению время, молитве час! Господи Иисусе Христе, Боже наш, помилуй нас!" Творцями й популяризаторами вертепних спектаклів були "спудеї" – вихованці духовних шкіл, котрі, як правило, існували при монастирях. В Типіконі – богослужбовому Уставі православної церкви – містяться систематичні вказівки на те, що богослужіння утотожнюється зі співом: "Подобает ведати: зане якоже предрекохом о пении, яко по преданию убо, не подобает имети во общем житии кроме общины пети псалмы особне, или ину службу" [9]. З огляду на ці тези слід зауважити, що у вивченні цього питання первинною є, безперечно, богослужбова складова, яка виражена словом. Зміст богослужбових текстів керує музично-співочою частиною. Це є одним із фундаментальних положень, котрим слід керуватися в дослідженні проблем хорових традицій духовних навчальних закладів минувшини й сучасності, а також у практичній регентсько-кліросній діяльності. При вивченні процесів розвитку музичного оформлення богослужіння, музична складова є похідною від змісту та смислового наповнення богослужбових текстів і вимог Типікону.

Фундаментом української хорової культури є традиція органічної єдності музично-поетичної творчості та виконавства.

Останнім часом спостерігається пожвавлення інтересу до релігійної ситуації як сучасності, так і минулого, збільшилась кількість досліджень проблем національної хорової культури України. Нагромаджено певний масив праць у галузі вокально-хорового співу. Це дає можливість сформувати яскраву палітру ґенезису цього культурно-мистецького явища доби українського бароко, прослідкувати специфічні особливості та виявити характерні закономірності його розвитку на тлі бурхливих суспільно-історичних подій другої половини XVIII – початку XIX століть.

Широкі хвилі просвітницького руху сприяли появі духовних навчальних закладів, котрі ґрунтувалися на тадиціях української народної культури, оскільки вчителями, викладачами та вихованцями, в переважній більшості, були українці – діти селян, козаків та парафіяльного духовенства. Члени кліру сільських храмів були максимально наближеними до соціальних умов життя селян. Їм також була близькою народна звичаєвість і, особливо, співацькі традиції, адже саме з числа парафіян складалися кліросні хори, які співали, практично, за кожною святковою чи буденною відправою в місцевому храмі. В архівах зберігається низка історичних документів, які підтверджують високий відсоток "музично грамотних" і обдарованих українців. Чимало з них командирувались до Московських і Петербурзьких хорових колективів в якості співаків, регентів та вчителів нотного співу. Впродовж тривалого часу духовні школи – на перший погляд не профільні для мистецької освіти, – залишались чи не єдиними освітніми закладами, де можна було здобути поряд із богословською також професійну музичну освіту. Вивчення цього питання ускладнюється також тим, що музиці, як вокально-хоровій, так і інструментальній, в духовних школах хоча й приділялась значна увага, проте збереглось обмаль даних та матеріалів означеного періоду.

Сьогодні важко перебільшити роль та значення Київської академії, колегіумів і семінарій в збереженні традицій мистецтва хорового співу. Впродовж всього XVIII та початку XIX століття в їх стінах виховувалися здібні співаки й професійні регенти, культивувалися кращі хорові традиції.

Хор Київської академії був одним з найкращих. Професор КДА В. Аскоченський називає його "перлиною між усіма хорами, яких здавна тут було багато" [2, 253–254]. Музичні заняття входили до навчального процесу, церковний нотний спів й гра на музичних інструментах наскрізь пронизували дозвіллєву діяльність вихованців. Також студенти академії та вихованці "архієрейських шкіл" (колегіумів) були співаками хорових колективів, яких кожен навчальний заклад мав декілька. Це вимагало від студентів певного рівня музичної підготовки, основи якої закладались ще у церковнопарафіяльних школах і розвивались під час навчання в семінаріях. Адже не можна було стати студентом духовної школи вищої ланки, не пройшовши курсу занять в навчальному закладі нижчого рангу. Ґрунтовне оволодіння вокально-хоровими вміннями та навичками здійснювалось в духовних школах на заняттях у відповідних класах та, що особливо важливо, – при хорових колективах. Тому, поряд з настановами регента, великого значення набувала практика навчання старшими, більш досвідченими співаками, молодших. "Творчість студентів-композиторів академії відповідала рівню західноєвропейської класичної музики" [7, 89].

З набуттям Києво-Могилянської академії статусу духовного навчального закладу відбулись істотні зміни в музично-співацькому житті. З одного боку, світські розваги та масові заходи як академічного, так і загальноміського рівня, в яких звучання хору відігравало важливу роль, залишили стіни духовної школи, а з іншого, – практична необхідність хорового звучання під час звершення щоденних богослужінь в "академічному" храмі зберегла існування колективу співаків. Це дало можливість уникнути перервання давніх співацьких традицій старої академії. Однак, в реформованій академії різко зменшилась кількість студентів. Професор Ф. Титов наводить такі дані: в 1750–1760 рр. в старій академії налічувалося понад 1000 осіб, в наступні два десятиліття кількість студентів коливалась в межах 700–900 чоловік. У 1801 році в Академії налічувалось 1177 студентів, найбільшу їх кількість зафіксовано в 1808 році. Через вісім років ця цифра скоротилась до 1152 осіб [10, 200, 295–298]. Обидва, вищий та нижчий, класи пореформленої академії згідно з штатним розписом налічували по 60 студентів. Відповідно, 120 студентів – це майже вдесятеро менше, ніж в останні роки дореформного періоду [1, 84].

Згідно з новими вимогами право вступу до КДА мали лише випускники семінарій. Такого роду зміни, в тому числі й кількісного порядку, звузили також діапазон музично обдарованих кандидатів у хор. Наслідком цього було зменшення кількісного складу хору. Проте, в період реформи в академії хорова справа не завмерла завдяки нагальній необхідності співу не лише за святковим, але й буденним богослужінням, як того вимагали нові правила й дидактична та практична частини навчальної програми духовної школи.

Незважаючи на те, що хор в 20-х роках XIX століття втратив колишні позиції, слід вести мову про збереження хорових традицій часів старої академії. Адже зберігався зв’язок з давніми традиціями

мистецтва хорового співу через студентів, котрі співали в капелі старої академії і закінчували навчання вже після проведеної реформи. Хоча відомий історик і регент академічного хору (з 1837 по 1839 рр.) Віктор Аскоченський зазначає, що в 1823 році академічний хор до деякої міри "втратив" провідних співаків, котрі закінчили навчання [1, 101]. Сьогодні видається доцільним вести мову про передачу цими досвідченими хористами співацької традиції наступному поколінню студентів. Ця теза ґрунтується на таких підставах: 1) пореформна академія відкрилась у 1819 році, а перший випуск відбувся у 1823 році, відповідно, чотири роки є серйозним терміном для трансляції досвіду минулих років навіть для такої складної справи, як вокально-хоровий співацький компонент; 2) внаслідок щоденних потреб богослужбового співу старші хористи тісніше співпрацювали з молодшими; 3) менша чисельність хору давала можливість пропорційно збільшити тривалість та якість вокально-хорових занять та репетицій, використовуючи індивідуальний підхід в роботі з "новачками."

Слід додати, що академічне "священоначаліє" також не стояло осторонь проблеми збереження давніх співацьких традицій. З благословіння владики-ректора КДА Мелетія (Леонтовича) (1784–1840 рр.), котрий був ректором Академії в період з 1824 по 1826 рік, пожвавилась діяльність академічного хору, відновились виступи на загальноміських заходах, що покращувало матеріальне становище хору шляхом залучення підтримки меценатів. "Тут створилася і діяла безперервна традиція (курсив наш, – В. М.), за якою смак та навички в співі переходили від одного покоління до другого, й нове покоління намагалося не втрачати того, що було гарного в їхніх попередників. Зв'язком при такій нагоді був курс молодший, що лишався в академії, перейшовши до старшого відділу, коли з'явилися нові студенти для створення нового молодшого курсу" [8, 91]. Таку "безперервну" хорову традицію П. Козицький називає "мудрістю співу… інтелігентного складу півчих" [8, 91], завдяки якій академічний хор завжди користувався неабиякою популярністю, а його звучання було високої художньої вартості [8, 91].

Для збереження й примноження слави хорового співу в стінах Київської духовної академії, "15 січня 1825 року архімандрит Мелетій (Леонтович) запропонував Академічному правлінню відібрати з нижчих Київських училищ шість учнів з хорошими голосами з числа сиріт, або – з бідних родин, зарахувати їх до складу академічного хору і поселити або в Академічних, або в монастирських корпусах" [3, 227]. Ці хлопчики, будучи вихованцями духовних училищ й одночасно хористами академічного колективу, перебували на академічному утриманні. З настанням мутаційного періоду вони поверталися до училищного гуртожитку зі збереженням їхнього статусу вихованців духовного училища. Після схвалення цього проекту Академічним правлінням його затвердив митрополит Київський Євгеній (Болховітінов). Таким чином, з протекції архімандрита Мелетія (Леонтовича) "було створено хор, котрий став продовжувачем старої академічної традиції" [3, 227]. Хлопчикам доручалися партії дискантів та альтів, а тенорову та басову групу хору складали академісти. Це значно розширювало художньо-виконавські можливості хору і його діапазон. З ускладненням репертуару регенту було дозволено відбирати й приймати до колективу десять і, навіть, дванадцять малолітніх хлопчиків-співаків. Неповторне звучання їх голосів було справжньою окрасою хору академії і продовженням однієї з його давніх співацьких традицій. Час від часу траплялися випадки, коли, завдяки гарному голосу, дитину прилаштовували на навчання до училища і таким шляхом зараховували до складу академічного хору. Для обдарованих і, здебільшого, знедолених хлопчиків спів у хорі був справжньою "путівкою в життя." Адже ці діти-співаки довгий час перебували під протекцією регента і, навіть, ректора Академії. Регент особисто або з допомогою студентів-академістів займався з дітьми розвитком у них вокально-хорових навичок та освоєнням нотної грамоти.

Згідно з історико-статистичними описами, на рубежі XVIII–XIX століть переважну більшість населення Наддніпрянщини становили українці. Загалом, українській нації властива схильність до музикування, навіть фізіологічні особливості гортані її представників мають видовжену форму, що сприяє гарній природі голосу. Такі особливості не могли не вплинути на рівень розвитку співацької культури в Україні й, особливо, на хоровий спів в духовних школах, вихованцями яких були, переважно, діти парафіяльного духовенства, а також міщан, селян та козаків. Звичайно, заняття співом, згідно з навчальною програмою духовних шкіл, становило важливу складову у підготовці до майбутнього служіння церкві як в священному сані, так і у криласному послуху з функціями уставщика й регента. Кращі учні ще в період навчання запрошувались в якості співаків до соборних, архієрейських і, навіть, митрополичих хорових капел. Для всіх без виключення вихованців академії, колегіумів та семінарій з набуттям вокально-хорових вмінь та навичок відкривалась можливість покращення свого матеріального становища. Під час канікул, котрі обов'язково збігалися з Пасхалією – часом святкуванням найбільших християнських свят Воскресіння та Різдва Христового, – вони мали можливість отримувати певну винагороду за спів кантів, духовних псальм, пісень календарного циклу, пов'язані з цим віншування, гру вертепних вистав та народних ігор, а також виголошення промов

і проповідей. Це явище отримало назву "миркування" через те, що починалися такі дійства виконанням триголосного канту "Мир дому сему…" Таких бурсаків називали миркачами. Внаслідок поширення цього явища, по всій території Наддніпрянської України створювались вокальні ансамблі, хори та "троїсті музики." Їх учасники були справжніми носіями давніх мистецьких традицій, сформованих як в стінах навчальних закладів, так і у віддалених регіонах і селах, де мешкала переважна більшість населення України. Необхідно зауважити, що назва "троїсті" походить не від кількісного складу музикантів, як це помилково вважається, а від трьох складових музичної "тканини", а саме: мелодії, гармонічного та ритмічного супроводу. Наприклад, для музичного супроводу вертепних вистав необхідно було мати в наявності добре підготовлених акторів, професійний вокально-хоровий ансамбль, котрий міг співати a capella (без супроводу), та вправних виконавців інструменталістів.

Таким чином, студенти і вихованці духовних шкіл являлися справжніми носіями традицій як домашнього народного, так і церковного та богослужбового співу. Завдяки їх регіональним зв'язкам кращі тенденції музичного побуту й богослужбового вжитку поширювались зі стін духовних шкіл далеко за межі Наддніпрянщини й засвоювались церковними півчими місцевих парафій. Діяв також і зворотній зв'язок: народні традиції акумулювались й викристалізовувались інтелектуальною елітою в освітніх центрах, куди після канікул поверталися вихованці та студенти. Загалом, студентство духовних шкіл було головною ланкою в продукуванні, поширенні, збереженні й відтворенні кращих хорових традицій української культури.

В сучасних умовах державотворення в Україні актуалізується дослідження феномену православного богослужбового співу – значущої складової в системі культурної самоідентичності нації.

Впродовж певних історичних етапів розвитку цей вид національної культурної спадщини зазнавав численних суспільно-політичних та релігійно-ідеологічних утисків.

В царині церковної богослужбової музики є дослідження таких науковців, як митрополит Євгеній (Болховітінов), П. Козицький, Н. Герасимова-Персидська, Л. Корній, П. Маценко, В. Іванов, Д. Болгарський та ін. Проте, слід зауважити, що далеко не всі аспекти феномену церковно-богослужбової музичної культури та її ролі у відродженні та духовному єднанні нації є вивченими.

В сучасних умовах нагальними є проблеми самоідентичності української нації, а також виховання у підростаючого покоління високих норм, правил та моральних імперативів співіснування в умовах глобалізаційних процесів у суспільстві. Вирішенню цих невідкладних завдань, які ставить перед українською спільнотою бурхливе сьогодення, сприяють, ретельно відфільтровані часом мистецькі традиції минувщини. У вирішенні поставлених завдань дієвим засобом являються українські духовні твори знаних, маловідомих та, в силу різних обставин, невідомих композиторів позаминулого століття, що утвердилися як класичні зразки хорової музики й стали цінним надбанням світового Православ'я.

Яскравість та значущість хорової спадщини Православної церкви обумовлює приналежність цього виду народної музичної творчості до скарбниці української національної культури.

Хоровий спів, як один з не багатьох видів колективної мистецької творчості володіє потужним об'єднавчим потенціалом, причому як всередині хорових колективів, так і в широкій слухацькій аудиторії. Адже головним засобом музичної виразності хорового співу є найбільш доступне для сприйняття слово. Як наголошувалось, тембральне й звуковисотне забарвлення, ладо-ритмічна організація звуків духовних піснеспівів максимально залежна від слова – смислового навантаження цього домінуючого компоненту.

Оскільки слово у хоровому мистецтві має великий об'єднавчий вплив на слухацьку аудиторію, тому що виголошується сформованим колективом виконавців, то питання культурологічно-богословського, історико-педагогічного й суспільно-історичного аналізу православної духовної спадщини потребують пильної уваги з боку регентів та церковнослужителів, а також ретельного вивчення з боку дослідників та богословів.

На сьогоднішньому етапі європейської інтеграції України особливої гостроти набула суспільно-значуща проблема формування й становлення самосвідомості, нації в культурно-релігійній системі координат.

Самопозиціонування українців як нації християнської зумовило небувалий розквіт Княжої держави; створення народним генієм художніх, архітектурних, літературних, музичних шедеврів доби українського бароко, які здобули світове визнання, було поштовхом до прогресивних суспільних рухів в різні історичні епохи.

Тому вивчення феномену хорового співу православних духовних шкіл має праксеологічне значення не лише для історії культури України, але і для особистості людини XXI століття, розуміння нею сучасних суспільно-релігійних, політико-правових та філософсько-культурологічних процесів національного та світового масштабу. Це сприятиме поверненню нації до древніх, духовних коренів

народу. Адже освіта, наука, культура – це ті складові діяльності суспільства, котрі є базисними, особливо, в непросту й відповідальну епоху державотворення.

Література:

1. Аскоченский В. История Киевской Духовной Академии, по преобразовании ее в 1819 году / Виктор Ипатьевич Аскоченский. – СПб., 1883.

2 Аскоченский В. Киев с древнейшим его училищем и академиею / Виктор Ипатьевич Аскоченский. – К., 1860.

3 Бурега В. В. Из истории хора Киевской Духовной Академии в XIX – начале XX века / В. В. Бурега // Труди Київської Духовної Академії. – К., 2010. – № 12. – С. 226–245.

4 Галаган П. Сокиринский вертеп / П. Галаган // Киевская старина. – К., 1882. – Т. 10. – С. 27.

5 Гарднер И. А. Богослужебное пение Русской Павославной Церкви. Сущность, система и история / И. А. Гарднер. – Джорданвиль, 1978. – Т.1. – Ч. 1. – 186 с.

6 ДІАУ Ф.127, оп. 1020, с. 3276. ар.1.

7 Історія міст і сіл Української РСР. Київ. – К., 1979. – 586 с.

8 Козицький П. О. Спів і музика в Київській академії за 300 років її існування / Пилип Омелянович Козицький. – К., 1971. – 191 с.

9 Типикон сіесть устав. – М.: Синодальная типографія, 1906. – Глава 37, лист 45 об.

10 Титов Ф., проф., прот. Императорская Киевская Духовная Академия в ее трехвековой жизни и деятельности (1615–1915 гг.): историческая записка / проф., прот. Федор Титов. – К., 2003.

М И С Т Е Ц Т В О З Н А В С Т В О

УДК 1.14.7.75.76(045)

Романенкова Юлія Вікторівна,
доктор мистецтвознавства, доцент,
професор кафедри мистецтвознавства
та експертної діяльності Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв

ФІЛОСОФСЬКО-ЕСТЕТИЧНА КОНЦЕПЦІЯ МАНЬЄРИЗМУ. ГЕНЕЗА СТИЛЮ

У статті ставиться проблема передумов виникнення маньєризму як стилю в мистецтві Європи, простежується генеза явища, аналізуються специфічні риси його італійського варіанту.

Ключові слова: *маньєризм, готичні ремінісценції, Ренесанс, "п'єдестальне мистецтво", наслідування.*

The article is dedicated to the problem of prerequisites of Mannerism as style in the art of Europe, the genesis of the phenomenon, specific features of its Italian variant have been analyzed.

Keywords: *Mannerism, Gothic reminiscences, Renaissance, "pedestal art", imitation.*

Згідно з найпоширенішою версією, маньєризм охоплює проміжок часу між Ренесансом і бароко, знаменуючи собою злам в ідеалах гармонії у класичному мистецтві, демонструє домінування емоцій та деяку штучність переживань. Інколи стиль обмежують умовними рамками: 1520 р. (смерть Рафаеля) та 1620 р. (коли естетика маньєризму вже цілком вичерпує себе).

Французькі дослідники зазначають, що маньєризмом можна називати мистецтво художників, які прагнули створити "ідеальний стиль", орієнтуючись на великі взірці [7, 315]. Це та манера, що протиставлялася натурі, природі, манера, якій були притаманні деяка "втомленість стилю", еклектизм [7, 315]. Щоб створити ідеальний твір, потрібен був малюнок Мікеланджело, колір Тіціана, пропорційні співвідношення в постатях та побудова композиції Рафаеля, чи малюнок Рафаеля, а кольори – А. да Корреджо [7, 315]. Оскільки такий ідеал (а це були б, як писав Дж. П. Ломаццо, найкращі в світі роботи) створити ніхто не був здатен, залишалося лише прагнення до нього. Нова фаза "маньєристичної думки" співпадала з утворенням Академій (у Флоренції – в 1546, 1562, 1564 рр.), з написанням трактатів Дж.-Б. Арменіні (1587 р.), Дж. П. Ломаццо (1590 р.), Ф. Цуккарі (1607 р.), у яких можна знайти теоретичне підґрунтя стилю.

Італія того часу була якнайкращим тлом для зростання кризового мистецтва доби зламу: реформаційний дух розпочав потрібні для краху дії, а Тридентський собор завершив їх – були обмежені свобода думки, змінилося ставлення до мистецтва [4], що немов підтвердило, що Савонарола був правий, коли закликав до знищення мистецьких творів як зайвих проявів розкоші. Тридентський собор став злим генієм для мистецтва, причому не тільки для іспанського, де його вплив був найвідчутнішим, а навіть для італійського, що, здавалося б, уже мало досвід вільного дихання.

Проте італійський маньєризм – поняття не цілісне, відмітні особливості проявів стилю залежали від географічного аспекту. На деформування ідеалів Ренесансу багато що впливало – від релігійних війн до протистоянь великих династій Європи. Маньєризм називають часом сумнівів і тривоги, коли штучна імпульсивність перемагає природні відчуття, а уява бере верх над реальністю. Техніку, манеру представників стилю завжди легко впізнати, хоча вони й мають різні корені. "Манера" завжди сприймається як інструмент для впізнання авторського стилю, а не просто як результат виразу емоцій автора. До того ж, дослідники розрізняють поняття "маньєризм" і "манірне мистецтво", останнє далеко не обов'язково має бути власне маньєристичним. Різницю вбачають передусім у мірі витонченості та передачі форм. Маньєризм, як і згодом буде романтизм, – це стан духу, світосприйняття творчої особистості, готовий виникнути щоразу тієї миті, коли художник перебуває в розладі з оточуючою дійсністю [1] та не вбачає шляхів для виходу з ситуації, що склалася, тобто, коли світ його уяви катастрофічно не співпадає з реальністю, що призводить до кризи світосприйняття. Поняття

© Романенкова Ю. В., 2011

кризовості в даному випадку не несе на собі відбитку занепалості, скоріше, це ознака інакомислення. Про це слід пам'ятати, коли зустрічається негативна поверхова оцінка маньєризму як культурного явища. Примхливість форм, меланхолійний академізм, вичурність пояснюються багато в чому втратою величі, яка зникає зі свідомості художників разом зі смертю творчих авторитетів Ренесансу, породжуючи зяючу лакуну у світоглядному шарі майстрів. Найзначнішими центрами маньєризму з часом стануть Болонья і Парма. Стиль замкнеться на собі самому, мистецтво буде тяжіти до світу ілюзій. Майстрам став притаманним трагізм, народжений передчуттям кінця цивілізації, хіліастичні настрої. Впродовж досить тривалого часу ескапізм буде характерною рисою світогляду художника.

Ще одне з численних протиріч стилю в тому, що багатьох художників не можна вважати маньєристами "чистої води". Наприклад, до маньєристів не можна цілком віднести Фра Бартоломео, хоча його мистецтво і засновується на історичних передумовах Леонардо, Мікеланджело та Рафаеля. Те ж можна сказати і про А. дель Сарто, хоча його живопис називають одним з визначальних факторів розвитку маньєризму. У нього знаходять усі три складових елементи живопису: рафаелівський (архітектурний), що встановлює зв'язок між образним простором картини та реальним простором глядача; мікеланджелівський (скульптурний), що подає образ у його пластичній або об'ємно-просторовій конкретності; леонардівський (власне живописний), пов'язаний зі світло-повітряним середовищем та колоритом. До поняття прекрасного художник йде шляхом розуму, тоді як, наприклад, А. да Корреджо прагне досягти його шляхом уяви чи емоційної напруги.

У Венеції маньєризм сягнув свого апогею у середині XVI сторіччя. Сюди стікаються численні майстри, що привозять сформовані в Римі, Тоскані та Емілії культурні традиції. Я. Сансовіно, Б. Амманаті, Ф. Сальвіаті, Дж. да Удіне, Дж. Вазарі, С. Серліо знайомлять Венецію з історичним досвідом маньєризму. Тобто стиль не був стоячою водою навіть усередині Італії, не кажучи вже про його пізніше поширення за її межі. Виникає синкретичний ідеал художника, до якого відтоді будуть прагнути всі майстри, і якому не судилося втілитися в життя: це живописець, який спромігся б накласти кольори Тіціана на рисунок Мікеланджело. Якщо маньєристичні шукання П. Бордоне, П. Веронезе, А. Ск'явоне називають лише половинчастими, то в середині XVI ст. спостерігається відхід від чисто формального уявлення про зв'язок між рисунком і кольором, більш високий рівень у розумінні мистецтва, його процесів і цілей.

Розвиток маньєризму на теренах Центральної Італії – це період упорядкування та розповсюдження нової культури, найхарактернішим представником якої став живописець, архітектор і теоретик Дж. Вазарі. У пізній, римський період маньєризму спостерігається все частіший відхід від традицій Мікеланджело, який називають поступовим згасанням ренесансового ідеалу. Бажання художника перетворити оточуючий його світ було продиктоване відчуттям незадоволення, розбрату в його мікрокосмі, розгубленістю та відчуттям безсилля перед новою ерою, що насувається. Звідси й розчарування, те, що називають "розщепленням свідомості" та "трагічною розгубленістю" [2, 16]. Але ж, за цим етапом іде дещо інший, характерний деякою стабілізацією, хоча водночас й посиленням значення церковних догматів, що згасло на деякий час. Саме в цей час, у 40–60 ті рр. XVI ст., поряд із Флоренцією та Римом починають відігравати все більш значну роль Феррара, Парма, Мантуя. Кризові явища спостерігалися як у мистецтві, у художній культурі в цілому, так і (передусім) у сфері природничих наук, відкриття в галузі яких і призвели до розщеплення свідомості, почали руйнувати церковну та світську ієрархію. "Дух сумнівів", як називають реформаційний рух, насувався з Півночі [4, 5], там ситуація складалася специфічніше власне через особливий вплив саме релігійного аспекту, але мистецтво Італії в першу чергу зазнало кризи. Маньєристичне мистецтво теж, як і ренесансове, мало на меті створення, вірніше, відтворення краси. Але уявлення про неї уже було зовсім іншим. Логічні, прості, раціональні, гармонійні уявлення Відродження вже не вписувались у модель мислення майстра доби маньєризму, він тяжів до "виразу краси настільки вичурно та перебільшено, що це вже скоріше не краса, а нереальне видіння" [4, 12]. Все, що лише заклав Ренесанс, було гіпертрофовано, а потім і відкинуто маньєристами. Вони проявляли підвищену цікавість не стільки до краси, скільки до потворного, що, мабуть, було однією з відмітних рис їх доктрини. Ренесанс з його ідеалами краси цього не знав, це стало можливим тільки для маньєристичного мистецтва, якому притаманне і тяжіння до анаморфоз, якими так уславився Дж. Арчімбольдо. Ідеали краси Ренесансу були побудовані на симетрії, спокої та урівноваженості. Маньєристичне уявлення про красу антагоністичне цьому. Пізнє "століття протиріч", тобто XVI ст., – це сторіччя діонісійської краси, як зазначає У. Еко, нічної краси, що приводить у сум'яття, бентежить, хвилює [6, 56]. Ще Фома Аквінат писав, що для створення краси потрібні симетрія та пропорційність, а зрілий Чінквеченто саме цього і не має, тому можна спостерігати в цей час тяжіння до того, що ми називаємо потворним, до антитези прекрасному. І все частіше спостерігається не спроба художника виправити природу та зобразити прекрасним те, що вона створила потворним, в чому пізніше І. Кант вбачатиме перевагу прекрасного мистецтва [6, 135], а навпаки – потворне буде гіпертро-

фуватися, ускладнюватися, тим самим урівноважуючи кватрочентистське "чисте", без доповнень, а тому неприродне прекрасне. Поки ще краса потворного не буде визнана, як зазначає У. Еко, це прозріння здійсниться тільки з приходом романтизму та посилиться у сучасних культуротворчих процесах, коли маньєризм пережив друге народження, – його постійно порівнювали з сюрреалізмом, в якому віднайшли багато паралелей із маньєристичною доктриною. У. Еко у своїй "Истории красоты" назвав маньєризм подоланням і поглибленням Ренесансу [6, 221], що дуже точно відображає його прагнення. Оскільки краса, згідно з уявленнями про ідеал доби Ренесансу, будувалася на принципах симетрії та пропорційності, вона могла сприяти тільки народженню типізованих образів, отже, для ренесансового мистецтва притаманні типізація ідеального, уніфікація красивого. Проте маньєризм був схильний до дисонансів, протиріч заради самих протиріч і приголомшливих парадоксів [4, 13], тому й ідеали в маньєристичній доктрині категорично відрізняються від зведених до "загального знаменника" ідеалів Відродження. Маньєризм тяжіє до потворного, а значить, уява маньєриста народжує контрастні, неврівноважені, асиметричні образи, як за внутрішнім станом, так часто і зовні. Тому вони індивідуальні, кожен прекрасний образ Ренесансу – це шаблон, уніфікована краса, а образ маньєристичної доби – унікальний, неповторно дивний. Хоча гуманістичні уявлення про людину сприяли становленню творчого індивідуалізму Ренесансу, але, все ж, порівняно з маньєристичною добою, Відродження ще було спроможне на таку міру індивідуалізації. Навіть те, що маньєристи створювали красивим (за їх шкалою уявлень про красу), було індивідуальним, несло на собі відбиток комплексу стилістичних рис доби: чи то "Мадонна з довгою шиєю" Парміджаніно (пр. 1524 р.), яка могла вийти тільки з-під пензля маньєриста, чи його ж "Автопортрет в опуклому дзеркалі" (1534 р.), що навмисно гіпертрофує усі риси. Власне, "Автопортрет у опуклому дзеркалі" – це візуалізований маніфест маньєризму: все, що бачить художник, перебільшується, гіпертрофується, підкреслюється, ефект сприйняття помножується на два, якщо не на три, поглиблюється, посилюється. Це автопортрет внутрішнього стану епохи, його "лаокоонічний твір". Відчай і порожнеча не могли ужитися з естетикою краси, все більше проявляється цікавість до відхилень від норми, до потворного і примхливого, оригінального, що притягувало своєю нестандартністю. Бачення художників теж стає часто незвичним, те, що у випадку І. Босха або М. Грюневальда сприймалося ще як поодинокий прояв, віднині стає більш звичним – адже саме маньєризм породив Дж. Арчімбольдо з його анаморфозами. Петербурзький мистецтвознавець О. Степанов у своїй праці "Искусство эпохи Возрождения. XVI в." [3] зазначає наступне: "оскільки сила духу, творча сила – явище безтілесне, то художня задача полягає в тому, щоб знайти для неї пластичну форму, а еквівалентом у жодному разі не може бути тіло потворне або знесилене, навпаки, енергійне, дієве тіло" [3, 53]. Думка настільки проста, що, здавалося б, постулат не підлягає обговоренню. Це фактично формулювання місця краси людського образу в мистецтві Чінквеченто, краси гармонійної, аполлонічної. Але, водночас, можна на багатьох прикладах і заперечити дане твердження. Дієвість, гармонійність, сила краси притаманна тільки образам, народженим фантазією майстрів початку XVI ст., але ніяк не його середини і другої половини. В цей час все відбувалося з точністю "до навпаки". Ідеал, створений Мікеланджело та Тіціаном доби розквіту, як раз підпадає під таку характеристику. Але навіть ті ж Буонарроті та Вечелліо їх Altersstil'ю – це абсолютно інші ціннісні орієнтири та інші уявлення про красу. Де у героїв Тіціана періоду Altersstil сильне та енергійне тіло? Пізній Тіціан – це маньєризм "чистої води", це агонія "Св. Себастьяна" та відчай "Кари Марсія" (1570-ті рр.). Де у пізнього Мікеланджело сила й енергія? Altersstil учителя Дж. Вазарі – це спустошення та млявість пізньої "П'єти". І те, й інше значно насиченіше емоційно, ці порожнеча та вихолощення відчуттів значно симптоматичніші за дзвінке завзяття монотонно-золотого Кватроченто, але, все ж, це інша краса, енергії і дієвості тут уже немає. Хіба не безсилі та внутрішньо порожні тіла на картинах А. Бронзіно, Россо, Ф. Пріматіччо, Дж. Романо, Дж. Вазарі, Я. Понтормо? Адже це й є зріле XVI ст. Тому, хоча кожен історик мистецтва має право на власну оцінку явища, оцінка маньєризму російським дослідником видається дещо упередженою і застарілою, її автор немов не прослідкував за історіографією стилю і забув про те, що ера тих, хто таврував маньєризм, уже в минулому. У зв'язку з серйозною переоцінкою цього явища в художній культурі Європи, підґрунтям для чого стали численні художні виставки, присвячені мистецтву маньєризму, вже не коректно заявляти про те, що "маньєризм як немов спільна для всіх [художників] мова існує тільки в головах істориків мистецтва" [3, 525] – занадто багато таких "фантазерів" довелося б нарахувати. Для самих маньєристів мистецтво як таке й існувало лише у фантазії, внутрішній рисунок та invenzione – яскравий приклад цьому. Поняття ідеї майстри зрілого маньєризму замінюють поняттям прекрасної манери. Але це не означає, що візуалізація цієї естетичної доктрини не має права на існування та виокремлення як самоцінне явище. Продовжувати ж його таврувати та ставити під сумнів його самоцінність як стилю з урахуванням нинішньої історіографії – досить однобічна позиція. По суті, маньєризм воскрес уже в XX ст., яке за своєю природою, так би мовити, "за структурою свого ДНК", дуже подібне до XVI ст.

Характер мистецтва цього періоду був історично запрограмований ще й великою кількістю втрат століття, власне, це взагалі сторіччя втрат, тому і художнє бачення має бути відмінним від ренесансового. Наприклад, 1551 р. став роком смерті нідерландця А. Ізенбранта та італійця Д. Беккафумі, німці А. Хіршфогель і Л. Кранах (Старший) та француз Ф. Рабле померли в 1553 р., 1564 р. приніс Європі відразу дві непоправні втрати – в Італії не стало Мікеланджело, а Швейцарія втратила Ж. Кальвіна. 1566 р. забрав на батьківщині маньєризму двох з його найяскравіших представників – Т. Цуккарі і Д. да Вольтерру, на землі "королівства Лілей" – Л. Лабе та Нострадамуса. У 1569 р. зі смертю П. Брейгеля (Старшого) змарніли Нідерланди, Франція втратила двох видатних політиків – Ф. де Коліньї та Л. де Конде, в 1570 р. італійська творча арена була позбавлена відразу Я. Сансовіно і Ф. Приматіччо, а в 1571 р. – Н. дель Аббате та Б. Челліні... 1572 р. уніс у французів Ф. Клуе, а в італійців – А. Бронзіно, 1574 р. поховав для Італії одного з апологетів маньєризму – Дж. Вазарі, в Нідерландах стало не вистачати Г. Еворта, в 1575 р. там же не стало Я. Массейса, у Франції – К. де Ліон. 1578 р. став останнім для француза П. Леско та італійця Дж. Кловіо, 1580 р. – для португальця Л. Камоенса та італійця А. Палладіо, 1585 р. заспокоїв бунтівний дух французького поета П. де Ронсара та італійського маньєриста Л. Камб'язо. О. ді Лассо, Дж. П. Ломаццо та Я. Бассано осиротили Італію, а М. Монтень – Францію у 1592 р. Наступного року Іспанія втратила Х. Ерреру, а Італія – навіженство Дж. Арчімбольдо... Л. Маренціо разом з А. Кароном залишили цей світ 1599 р., один в Італії, інший – у Франції... Таких рокових для культури дат можна привести немало. Ось Європа і занурилася в жалобу, одночасно впадаючи у гріх відчаю [4]. Звісно, будь-яке сторіччя пересипане втратами, але XVI ст. принесло занадто відчутні для культурної тканини удари, втрачене неможливо було відновити, да і люди цього сторіччя були значно чутливішими до цього, ніж творчі особистості фланкуючих Чінквеченто епох, і така гіперчутливість проявиться у них знову лише в XX ст., а до тих пір на якийсь час їх емоційна тканина огрубне.

Серед найхарактерніших рис первинного, тобто італійського, маньєризму, – схильність майстрів до вичурної орнаментики та витягнутих, видовжених постатей із демонстративно порушеними пропорціями, тяжіння до незвичних ракурсів, штучно ускладнених композицій, театральних, неприродних постав персонажів. Це зовнішня, зображувальна атрибутика маньєризму, частина його арсеналу перейде і в наступні сторіччя, коли на заміну прийде гіперманьєризм [9, 121]. Саме ці риси і ставлять у провину прихильникам maniera, звинувачуючи їх в уході від реальності, природності, віддаленні від гармонії природи. Але саме це і є інструменти, які дозволили маньєризму стати антитезою Ренесансу. Маньєристами буквально "по пунктах" заперечувалися та скидалися постулати розміреного Відродження: примхливість візерунків заміняє лаконічність орнаменту Ренесансу, видовженість гіпертрофованих до хворобливості постатей протиставляється могутній кремезності образів, створених "за лекалами" раннього та зрілого Мікеланджело, вивереності продуманих композицій Відродження протистоять найскладніші, не позбавлені позерства композиційні вузли Я. Понтормо або А. Аллорі, тобто зрілого XVI ст. Якщо Ренесанс пропонував у якості нового ідеалу кремезну, внутрішньо люту силу постаті Давида, то маньєризм протиставляв їй аристократичну блідість ефемерних образів Парміджаніно й А. дель Сарто. "Мадонна з довгою шиєю" пензля першого або "Жертвоприношення Авраама" (пр. 1527 р.) другого – кращі докази цього. Аристократичність – також атрибут маньєризму. Він куртуазний, відсторонений, гордовитий і рафінований за своєю природою, простакуватих, грубих, приземлених образів він не знав. Замість гучного тягаря мужикуватих образів Буонарроті він пропонує хворобливу крихкість персонажів Ф. Приматіччо і Я. Понтормо. Навіть фігурки немовляти Ісуса завжди витягнуті, худорляві, з крихітними долонями і ступнями замість масивних, реальних карапузів Леонардо.

Палітра маньєристичного живопису нерідко демонструє деяку холоднувату змертвілість цього мистецтва – це ірраціональність, своєрідне ставлення до світла й тіні, прозорість кольорів, що особливо відчутно у сценах "Зняття з хреста", наприклад, у Я. Понтормо (1523–1525 рр.).

Особливе художнє бачення, здатність трансформувати образ у власній свідомості та пропонувати глядачу те, що не має нічого спільного з тим, як сприймає той самий образ сам глядач, – талант, відмірений італійським маньєристам великою порцією. Один тільки Дж. Арчімбольдо невтомно доводив це кожною роботою. Да і Парміджаніно намагався пригорнути увагу незвичними ракурсами – чого вартий лише "Автопортрет в опуклому дзеркалі". Витонченість фантазії маньєристів виявляла відверту противагу ясному мисленню кватрочентистів. Майстри, як і раніше, зверталися до спадщини своїх великих попередників, причому частенько робили це настільки підлесливо, що можна говорити про запозичення, навіть не про цитати. Таке "споживче", злегка безпардонне ставлення до зразків теж стало однією з відмінних рис цього мистецтва – немов художники вважали, що їх преклоніння перед великими дає їм право варіювати вже знайдені рішення, перш ніж вони знайшли свої.

Спочатку в Італії в оновленому ренесансовим духом мистецтві царював релігійний жанр. Але вже з середини XVI ст. починають домінувати світські сюжети [4, 20], і мистецтво стає по праву світсь-

ким, придворним. Але є ще одна особливість маньєристичного італійського мистецтва, яка не зможе виявитися в північно-європейському маньєризмі, враховуючи силу релігійного аспекту, особливо в Іспанії або Німеччині. Це його гіпертрофована еротичність, дуже плідний ґрунт для якої створила популярність міфологічних сюжетів того часу. Жоден інший стиль, жодна інша епоха не породжували настільки "плотського" мистецтва. Безліч міфологічних персонажів італійських майстрів буквально дихають еротизмом, мотив як повної, так і напівприкритої наготи стає одним з найпоширеніших. Цього не змогли уникнути навіть біблійні сюжети – одним з найпопулярніших ще з періоду Ренесансу став сюжет "Лот із дочками". Венера і Купідон, Зевс і Даная, Зевс і Антіопа, Персей і Андромеда, вакханалії, алегорії були пройняті неприхованим, тому не святенницьким, але граційним і вишуканим, ваблячим еротизмом. Тому ж часто звертаються до історії Клеопатри, сюжету викрадення сабінянок. Такі спокусливі персонажі, чужі соромливості, але не позбавлені кокетування, інколи близькі до стану екстазу, виходили з-під пензля Тіціана ("Вакханалія", пр. 1518 р.; "Мешканці острова Андрос", пр. 1518–1519 рр.; "Вакх і Аріадна", 1522–1523 рр.; "Венера Урбінська", 1538 р.; "Даная", 1545–1546 рр.; "Венера і кавалер, що грає на органі", два варіанти пр. 1550 р.; "Венера й Адоніс", 1553 р.; "Венера з дзеркалом", 1555 р.; "Актеон, що підглядає за Діаною, яка купається", 1556–1559 рр.; "Діана та Каллісто", 1556–1559 рр.; "Венера і кавалер, що грає на лютні", 1560 р.; "Викрадення Європи", 1559–1562 рр.; "Німфа і пастух", 1570-і рр.); А. да Корреджо ("Юпітер і Антіопа", 1528 р.; "Венера, Меркурій і Амур", 1522 р.; "Даная", 1531–1532 рр.); А. Бронзіно; Россо; Я. Понтормо; Я. Тінторетто ("Даная", 1580 р.; "Вакх та Аріадна", 1578 р.) і П. Веронезе ("Венера і Марс, зв'язані Амуром", 1570-ті рр.; "Венера й Адоніс", 1580 р.; "Викрадення Європи", пр. 1580 р.; "Венера та Марс", остання третина XVI ст.). Нічого спільного з натхненністю і гармонією вишукана млосність цих образів не має, тому з'явитися раніше за маньєризм вони не могли. Майстри Іспанії, Німеччини, Нідерландів так само часто зверталися до аналогічних сюжетів, але їм внутрішній нерв наготи передавати не вдавалося, вони зберігали лише зовнішні контури, оскільки цей мотив був для них абсолютно незвичним. Тому їх оголені персонажі сприймалися по-дитячому наївно, тоді як витончені італійці мали великий досвід поводження з цим мотивом. Виняток становили лише французи, мабуть, найбільш сприйнятливі до плотського боку краси, що вміли передавати негаласливий шарм оголених постатей ("Діана з Ане" Ж. Гужона (сер. XVI ст.); "Eva prima Pandora" Ж. Кузена (пр. 1550 р.), але не настільки відвертий, як у італійських художників. По суті маньєризм, розпочавшись із туги за величчю, що пішла, у своїй зрілій фазі став помстою тій самій досконалості за її неповторність, маньєристичне мистецтво стало дуже мстивим, усвідомлено відкидаючи те, чого не могло досягти. Спокійний песимізм сумуючих, рефлексуючих учнів переріс в активну, усвідомлену агресію відкидання. У результаті знедоленим став сам Ренесанс у всій його потужності, учні зробили жест відторгнення спадщині вчителів [8]. Звільнившись від тиску авторитетів, в який перейшло сліпе шанування, мистецтво маньєризму стало нещадне до них, скидаючи з п'єдесталу, на який само ж і звело. Раби ідеалів епохи титанів дали собі свободу від преклоніння, вирішивши відмовити своєму мистецтву в статусі "п'єдестального". Це хворобливе, утомлене, а тому нервове, спустошене, але зовсім не порожнє мистецтво. А боротьба творця з самим собою, спочатку зі своїм безсиллям, потім – з підлесливим служінням ідеалам, з атмосферою втрат, – усе це не могло не привести до втоми. Вона підкосила вже Мікеланджело, чий Altersstil по праву називають "чистим" маньєризмом, а "Страшний суд" – квінтесенцією маньєристичних і релігійних переконань [8].

Література:

1. Алпатов М. Этюды по истории западноевропейского искусства / М. Алпатов. – М.-Л. : Искусство, 1939. – 314 с. : ил.
2. Виппер Б. Борьба течений в итальянском искусстве XVI века / Б. Виппер. – М. : Изд-во АН СССР, 1956. – 370 с.
3. Степанов А. Искусство эпохи Возрождения. Италия. XVI век / А. Степанов. – СПб. : Азбука-классика, 2007. – 640 с. : ил.
4. Харасти Такач М. Живопись маньеризма / М. Харасти Такач. – Будапешт : Корвина, 1975. – 34 с. : ил.
5. Эко У. Эволюция средневековой эстетики / У. Эко. – Спб. : Азбука-классика, 2004. – 287 с.
6. Эко У. История красоты / У. Эко. – М. : Слово / Slovo, 2005. – 440 с.
7. Chвstel A. The sack of Rome / A. Chвstel. – Princeton: Princeton university press, 1983. – XVII, 321 p.
8. From the Renaissance to the Baroque. A collection of Italian Drawings for the Museums of France : [Press release of the Exhibition, Musйe du Louvre]. – Paris : Musйe du Louvre, 2005. – 120 p.
9. L'Йcole de Fontainebleau. – Paris: Йditions des Musйes Nationaux, 1972. – 319 p.

УДК 78.03(477-25)"18-19"

Редя Валентина Яківна,
доктор мистецтвознавства, доцент,
професор кафедри теоретичної та прикладної
культурології Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв

ТЕАТРАЛЬНО-МУЗИЧНЕ ЖИТТЯ КИЄВА НА ПОРОЗІ XX СТОЛІТТЯ (за матеріалами місцевої преси)

Напередодні минулого століття Київ вважався одним з культурних центрів Російської імперії. Мистецьке життя міста було насиченим і різноманітним, про що свідчать численні "свідки епохи", в тому числі – газетна періодика того часу. Аналіз публікацій місцевої преси за декілька останніх місяців 1900 року дає можливість створити панораму театрально-музичного життя Києва напередодні нового XX століття.

Ключові слова: *мистецьке життя, культурна подія, оперний театр, концертний репертуар, гастролі, газетна публікація, музичний критик.*

At the very beginning of the last century, Kiev was considered one of the cultural centers of the Russian Empire. Artistic life of the city was saturated and diverse, which is shown by numerous "witnesses of the epoch", including newspapers and magazines of that period. Analysis of publications of local press for the last few months of the year 1900 gives the opportunity to make up a panorama of the theatrical-musical life of Kiev at the edge of the 20th century.

Keywords: *artistic life, cultural events, Opera theater, concert repertoire, tours, newspaper articles, music critic.*

Мистецьке життя Києва в канун XX ст. відзначене значним пожвавленням. Завдяки діяльності Київського відділення Російського Музичного Товариства (РМТ), відкритого 1863 року, вже накопичений чималий досвід організації концертних заходів. Велику популярність завойовує Російська опера, заснована тут 1967 року. Примітною рисою процесу демократизації музичної культури стає створення поряд з українськими музично-драматичними та театральними колективами різноманітних хорів. Самобутньою сторінкою концертного життя є кобзарське мистецтво, за яким поступово закріплюється нова функція – зв'язок із суспільним побутом через влаштування концертів у різних слухацьких аудиторіях; важливим елементом культурного життя є діяльність літературно-артистичних, культурно-просвітницьких та наукових товариств, завдання яких – сприяти розвитку української культури.

Мета даної публікації – відтворити особливості культурного життя Києва напередодні XX ст. (друга половина 1900 р.) у його театрально-музичній іпостасі, в історичних реаліях конкретних мистецьких подій, на основі публікацій київських газет відповідного періоду. Для більш докладного з'ясування змісту подій, характеристики творчих постатей учасників тогочасного мистецького життя були використані видання, що торкаються загальних питань історії Києва [3; 4], спеціальні музикознавчі дослідження [2; 5; 6; 7; 9], а також довідкова енциклопедична література [1; 4; 10]. Але в центрі уваги знаходились різножанрові публікації в газетах "Киевлянин"[1] і "Киевское слово"[2].

Серед мистецьких подій, на які громадськість Києва звертає особливу увагу, на першому місці стоять проблеми театрального життя. Міський театр, збудований ще 1856 року, згорів від випадкової пожежі у 1896 р., тому найважливішою проблемою напередодні нового століття стало будівництво міського оперного театру. Для ведення справ з будівництва та нагляду за роботою Думою була сформована комісія з авторитетних та відомих людей[3]. Крім наглядової функції, комісія взяла на себе пошуки нового антрепренера. З пропозицією очолити Київську оперу звернулися до І. Прянішнікова – відомого антрепренера російської опери, який з 1889 по 1892 рр. очолював у Києві перше в Російській імперії оперне товариство. Прянішніков відмовився, аргументуючи своє рішення наявністю хорошої педагогічної роботи[4], і тоді утримання трупи на шість років було передане приватному антрепренерові М. Бородаю.

Ще за відсутності приміщення (будівництво оперного театру завершилося влітку 1901 р.) театральна комісія зосередила увагу на складанні репертуару. "Киевское слово" повідомляє, що 21 грудня 1900 р. на комісії розглядалося питання про оперний репертуар на наступний рік. М. Бородай (він прислав телеграму) пропонував на перший сезон обидві опери Глінки, "Русалку" Даргомижського, "Князя Ігоря" Бородіна, "Бориса Годунова" Мусоргського, "Євгенія Онєгіна", "Пікову даму", "Мазепу" і "Опричника" Чайковського,

© Редя В. Я., 2011

"Демона" Рубінштейна, "Дубровського" Направніка, "Цареву наречену" та "Снігуроньку" Римського-Корсакова, "Фауста" й "Ромео і Джульєтту" Гуно, "Кармен" Бізе, "Тангейзера" Вагнера, "Травіату" Верді", "Гальку" Монюшка – усього 42 твори (!), серед яких, як бачимо, на першому плані кращі зразки російської опери. "Киевское слово" пише: "Театральна комісія постановила просити Бородая прислати додатковий список опер, що входять до складу 42 опер, про які він говорить у присланій ним телеграмі… Постановлено запросити на засідання театральної комісії… О. Виноградського, Є. Риба, Г. Ходоровського, В. Пухальського, В. Чечотта"[5] (найбільш авторитетні постаті в музичних колах Києва, – В. Р.).

Відсутність приміщення міського театру не завадила показу оперних спектаклів: у Києві гастролює Харківська російська опера під керівництвом О. Церетелі. Спектаклі відбувалися в театрі М. Соловцова на Миколаївській площі (тепер Національний академічний драматичний театр ім. І. Франка). Міцний творчий колектив, очолюваний видатним диригентом В. Суком[6], гастролював у Києві з вересня по листопад 1900 р. Декілька спектаклів пройшло під орудою молодого диригента Я. Фістулярі, про якого в рецензії на "Ріголетто" Верді зазначалося: "… диригував з похвальною для молодого капельмейстера впевненістю і належним нюансуванням"[7].

Репертуар Харківської трупи вражає різноманітністю. Справжнім його ядром була російська оперна класика, у виконанні якої особливо яскраво розкрився творчий потенціал колективу: "Життя за царя" Глінки, "Русалка" Даргомижського, "Євгеній Онєгін", "Пікова дама", "Мазепа" Чайковського, "Царева наречена" Римського-Корсакова, "Юдиф" Сєрова, "Демон" Рубінштейна. Із зарубіжних творів звучали "Гугеноти", "Пророк" Мейербера, "Кармен" Бізе, "Ріголетто", "Аїда", "Травіата", "Отелло" Верді, "Фауст" Гуно, "Галька" Монюшка, "Паяци" Леонкавалло, "Сільська честь" Масканьї, "Самсон і Даліла" Сен-Санса. Крім того, київські глядачі познайомилися з оперою В. Сука "Лісовий цар".

Кращі сили Харківської оперної трупи були представлені іменами відомих співаків, а також молодих артистів, які тільки починали свій оперний шлях. Найвищу оцінку отримує в рецензіях Олена Тер'ян-Карганова (Егіне Карганян). Вказується, що в опері "Аїда", яка відкривала сезон, "найкраще враження справила примадонна Тер'ян-Карганова, яка володіє у великих розмірах і темпераментом, і сценічним досвідом, і вокальним матеріалом"[8]. У виконанні співачкою партії Кармен підкреслюється її велика акторська майстерність: "Другий вихід пані Тер'ян-Карганової в партії Кармен ще посилив приємні враження, отримані від її Аїди, а місцями блискуча інтерпретація артистки доводила аудиторію до нестримного ентузіазму… Кармен Тер'ян-Карганової справжня французька трагічна актриса з благородною і вишуканою пластикою, з іскоркою і виразною декламацією: перед глядачами постає строго-художній і до найменших деталей продуманий сценічний образ, характер, а не традиційна розбитна циганка… З музичною стороною своєї партії пані Карганова справилася так само блискуче, як і з драматичною"[9].

Партії головних героїнь в операх "Євгеній Онєгін", "Пікова дама", "Мазепа", "Демон" виконувала Елеонора Мелодист. У партії Тетяни вона "підтримала свою хорошу репутацію…, але до художнього і привабливого образу героїні Пушкіна-Чайковського було далеко"[10]; після іншого спектаклю критик Тон називає Е. Мелодист "добросовісною Тетяною" і висловлює побажання "краще потурбуватися про грим, щоб і зовнішній вигляд героїні не розхолоджував враження від її теплої музики"[11]. В партії Марії ("Мазепа") "пані Мелодист була надто сентиментальною"[12], а її Тамарі ("Демон") "при всіх позитивних даних", не вистачало "колоратури, на яку у пані Мелодист є лише натяки"[13]. Найкраще Мелодист вдалася партія Лізи в "Піковій дамі", де вона "зірвала бурю аплодисментів"[14].

Позитивну характеристику отримує в рецензіях С. Гепнер – "представниця колоратурного амплуа в трупі князя Церетелі". Вона виконує партію Джильди, в якій "з честю і навіть інколи не без деякого brio справляється зі своїм важким завданням". Відмічаючи окремі помилки, автор вказує на сценічну обдарованість співачки, її великі потенційні можливості: "Маленькі катастрофи – намічена нотка стакато не прозвучала, коротка й невпевнена трель, боязливість при атаці нот третьої октави – все це ознаки, які вказують на сценічну молодість артистки, а відповідно, дають надію на можливість вдосконалення. В голосі Гепнер є достатньо енергії, у співі її є ритм (його навіть дуже багато) і темперамент, є майже точна інтонація, незважаючи на труднощі партії Джильди…"[15].

Серед мецо-сопрано найбільше схвальних відгуків отримує в пресі Гортензія Сюннерберг. Її відзначають як прекрасну виконавицю партій Графіні у "Піковій дамі", Амнеріс в "Аїді"[16]. В "Самсоні і Далілі" Сен-Санса "виручав величезний сценічний досвід артистки, який місцями явно переходив в апломб… одного разу артистка в розпалі пояснень із Самсоном навіть зробила йому досить конкретне зауваження: "Дайте руку""[17].

В цілому вказується на слабкість групи мецо-сопрано: "Крім такої заслуженої артистки, як пані Сюннерберг, в трупі немає Амнеріс. Пані Карпова співає лише няню, Мадалену і т.п., у великих партіях ми її ніколи не бачили", – пише "Киевлянин" і далі дає зовсім безнадійний висновок: "Опера без мецо-сопрано і контральто те ж, що і книга з вирваною серединою..."[18].

Дебютантами для киян стали тенори: В. Севастьянов у партії Ленського ("Євгеній Онєгін") та Є. Шувалов у ролі Паяца ("Паяци"). Критик Тон вбачав у В. Севастьянова всі дані, щоб стати відмінним артистом: "Надії він подає великі, але не в значенні віртуоза, а в значенні талановитого оперного артиста, якому за темперамент і щирість прощаються недоліки техніки"[19]. Є. Шувалов "витримав виснажливу боротьбу з величезним хвилюванням"; в нього відмічена наявність "досить розвиненого в музичному плані голосу з дещо тьмяним медіумом, але яскравим верхнім регістром. Деякі моменти доводять, що коли цей співак спокійний, він може співати добре і музикально, а головне з так званою інтелігентністю, якою оперна сцена не так вже й рясна"[20].

У публікаціях критика Тона наголошується на особливо професійній баритоновій групі: "…щодо баритонів – трупа взагалі чудово забезпечена: пан Каміонський, який брав участь в обох операх ("Паяци", "Сільська честь", – В.Р.) з традиційним успіхом у вокальному значенні; пан Максаков і тепер пан Боначич. З тенорами слабше, за біржевим висловлюванням"[21].

Бас М. Чистяков (у майбутньому артист Маріїнського і Великого театрів, з 1923 р. професор Київської консерваторії) виступив у партіях Амонасро, Мазепи, Графа. В його особі "трупа володіє хорошою артистичною школою", тому "його несміливість (у партії Амонасро, – В.Р.) абсолютно зайва"[22]. Бас Миколи Тарасова – "дуже широкий і сильний, але детонуючий". Партію Спарафучіле ("Ріголетто") він "вперто намагався уповільнити вдвічі, і пану Суку довелось відновлювати рівновагу енергійними ударами палички"[23]. Імена інших учасників харківської трупи або зовсім не зустрічаються у рецензіях, або згадуються лише побіжно; здебільшого це виконавці другорядних ролей.

Значною музичною подією були гастролі знаменитого французького баритона Жюля Девойода та відомої італійської співачки Альми Фострем, які виступали у спектаклях Харківської російської опери. "Артистка показала тонку колоратуру, – писали про А. Фострем, – такі незвичайні модуляції голосу, що більшого не можна було б і вимагати"[24]. Ж. Девойод, "незважаючи на похилий вік (59 років, – В.Р.), зберіг свій вокальний матеріал майже недоторканим…"[25].

Однією з проблем діяльності оперного театру, що дискутувалися на сторінках преси у той час, була проблема двомовності інтерпретації. Як свідчить критик Тон, це приводило до певних хиб у взаємодії артистів, до відчуженості, неорганічності сценічного співвідношення гастролерів-іноземців з трупою театру, що заважало сприйняттю художньої цілісності твору: "Ізольованість гастролера пояснюється різномовністю, оскільки репліки, очевидно, доводиться робити по пам'яті, а не в ході діалогу"[26].

Вихована багаторічною діяльністю оперного театру, знайомі з високопрофесійним виконанням видатних співаків, київські слухачі відзначались вимогливим відношенням до художнього рівня спектаклів. Це проявилося в значному інтересі саме до оперного мистецтва, у майже завжди заповненому залі оперного театру, відкрито-емоційній реакції на якість виконання. "Невідомо чому київська оперна публіка набула в світі виконавців репутацію строгої і сердитої, свого роду казкової баби-яги, яка з апетитом з'їдає дебютантів. Але очевидно інше: хвилюється не лише новачок Севастьянов, але хвилюється і майже падає від нервового тремтіння зовсім не новачок Шувалов", – писав "Киевлянин"[27].

Крім опери, в Києві працює російський драматичний театр Соловцова, організований 1891 року. В 1900 році театр відкрив сезон 1 грудня, після закінчення гастролей Харківської опери.

У драматичному театрі Бергоньє восени гастролювали різні трупи. З 19 вересня по 8 листопада – московська опереткова трупа Деденцова, "бойовими п'єсами" якої, за свідоцтвом преси, були "Гейша" Джонса та "Іграшка" Одрана[28]. З 9 по 15 листопада в театрі Бергоньє виступала італійська драматична трупа з відомою артисткою Тіною ді Лоренцо.

Культурною подією особливого значення стали виступи в Києві української музично-драматичної трупи М. Кропивницького, що відбувалися з 15 листопада і до кінця зимового сезону в приміщенні театру Бергоньє. "Трупа має кращі сили малоросійської сцени – Заньковецьку, Кропивницького, Саксаганського, Садовського, Карпенка-Карого, Загорського…"[29]. Перший спектакль трупи пройшов "з великим шумом при переповненому молоддю театрі, при безкінечних викликах і більш симпатичними, ніж цінними подарунками", – відзначала преса. "Одна з кращих драм малоросійського репертуару "Доки сонце зійде, роси очі виїсть", що довгий час була під забороною…, розіграна зразково"[30]. Усі виступи проходили в переповненій залі: "Публіка відноситься до малоросійської трупи з великим інтересом, театр завжди наповнюється"[31]; "театр був повний"[32]; "малоросійську трупу в Києві варто дивитися"[33] – такі відгуки читаємо в пресі. Велика підтримка киянами спектаклів трупи М. Кропивницького була викликана, насамперед, складністю політичної ситуації цього періоду, а також високим професійним рівнем театру.

Репертуар трупи складали оригінальні українські п'єси – різнопланові драми, комедії, водевілі, народні оперети. Це п'єси Кропивницького ("Дай серцю волю – заведе в неволю", "Доки сонце встане, роса очі виїсть", "Олеся"), Карпенка-Карого ("Безталанна", "Наймичка", "Сто тисяч", "Мартин

Боруля"), Старицького ("Богдан Хмельницький", "Зимовий вечір", "Ой не ходи Грицю"), Квітки-Основ'яненка ("Сватання на Гончарівці"), Шевченка ("Назар Стодоля") та ін. Саме театр корифеїв був основним осередком виконання музичних творів українських композиторів. За період гастролей двічі ставиться "Запорожець за Дунаєм" Гулака-Артемовського, чотири рази "Вечорниці" Ніщинського, по одному разу "Наталка Полтавка" і "Чорноморці" Лисенка. "Блискуче пройшла "Наталка Полтавка", – коментує преса. – У її виконанні брали участь Кропивницький, Карпенко-Карий, Садовський, Ліницька, грою яких можна лише захоплюватися"[34]. Про гру Заньковецької відзначено, що вона завжди була "предметом гучних овацій"[35].

Паралельно на сторінках преси продовжувалася полеміка щодо походження українців. Відсутність належних умов для розвитку української мови ототожнювалася з її нездатністю, на думку деяких вчених, обслуговувати "високі потреби суспільства". Культурницькі домагання народу і відстоювання права на існування української літературної мови здобувають назву "південноруського сепаратизму": "Наблюдаемое в новейшее время стремление создать для малорусского народа особый "украинско-русский" литературный язык не оправдывается ни логическими основаниями, ни практическими соображениями. Малорусская литература, если может иметь какое-либо значение в культурной жизни русского народа, то лишь в своей естественной роли под-литературы русского языка", – писав професор Т. Флоринський[36]. До цієї ж думки схилялося в цей період багато вчених: І. Срезневський, О. Соболевський, О. Шахматов та інші. "Киевлянин" інформував своїх читачів 7 вересня, що в книгарнях з'явилася книга Т. Флоринського "Малорусский язык и "украинско-русский" литературный сепаратизм", що вийшла друком 1900 р. в Петербурзі. Саме в таких умовах відбуваються спектаклі українського театру корифеїв, який поки що не має постійного місцеперебування і приміщення[37].

Діяли в Києві й театри розважального типу, кафе-шантани, де щодня відбувалися виступи італійських, французьких, російських артистів, влаштовувалися танці. Так, у кафе-шантані "Шато-де-Флер" виступала неаполітанська капела під керівництвом Лонго, російська капела Мінкевича, балет Бінковського, французькі співачки Абдала, Півуань, Делорен та ін., оркестр під орудою Г. Штеймана. В театрі-концерті "Олімп" відбулися дебюти віденського балету Бернардо, німецьких співачок Ельзи Грай, Марі Сурель та ін. Також діяв загально доступний театр у Контрактовому домі на Подолі, де відбувались спектаклі Московської трупи російських драматичних артистів під керівництвом С. Катарського (жовтень – листопад).

Важливу роль в музичному житті міста відігравало "Літературно-артистичне товариство", засноване 1895 року. Товариство мало три відділи – літературний, музичний і художній; влаштовувало літературні бесіди, читання, літературно-музичні вечори, творчі конкурси, художні виставки, концерти, відзначало ювілеї видатних діячів культури. У роботі Товариства брали участь відомі митці: Леся Українка, М. Лисенко, С. Блуменфельд, М. Старицька, М. Тутковський та ін. На концерти запрошувалися артисти з трупи Харківської опери, що гастролювала в Києві: "Перший сезонний вечір пройшов дуже успішно завдяки участі оперних артистів із трупи князя Церетелі: Тер'ян-Карганової, Каміонського, Боначича, Севастьянова, Шувалова. Крім оперних артистів, брали участь піаністка пані Лесчевич і віолончеліст фон Мулерт"[38]. Відбулися й тематичні ювілейні вечори, організовані Товариством: 31 жовтня – пам'яті О.К. Толстого (виступав хор під керівництвом М. Тутковського), 5 листопада – вечір до 150-річчя з дня смерті Й. С. Баха.

Великий внесок у розвиток професійного музичного виконавства вносила діяльність Київського відділу РМТ. За листопад-грудень 1900 р. відбулось чотири симфонічні зібрання під керівництвом видатного диригента О. Виноградського, три вечори камерної музики, чотири учнівські вечори, вечір романсів та пісень іноземних композиторів. Почали втілюватися нові репертуарні принципи (тематичне групування). Перше симфонічне зібрання (8 листопада) було присвячене творчості російських композиторів: виконувались Симфонія соль-мінор Каліннікова, "Франческа да Ріміні" Чайковського, "Меланхолія" для струнного оркестру Направніка[39]. У другому симфонічному зібранні (28 листопада) звучали твори чеських композиторів: Симфонія "З Нового Світу" Дворжака, ідилія "Вечір" Фібіха, увертюра до опери "Продана наречена" Сметани. Програма третього симфонічного зібрання (3 грудня) складалася з творів місцевих композиторів: Г. Бобинського, В. Пухальського, Є. Риба, М. Тутковського, Ф. Мулерта, В. Чечотта, Б. Яновського. Концерт став видатною подією в музичному житті Києва, оскільки це була одна з перших спроб познайомити громадськість з творами українських композиторів-сучасників. У четвертому симфонічному концерті виконувались твори німецьких композиторів: Сюїта Баха, Largo Генделя, увертюра до опери "Лоенгрін" Вагнера.

Цікавими були вечори камерної музики. Репертуар камерних ансамблів урізноманітнювався новими для аудиторії творами або такими, що звучали порівняно рідко. Серед них – фортепіанне тріо Брамса H-dur, квартети Моцарта, Бетховена, Мендельсона, Глазунова, Направніка, а також молодого

петербурзького автора Соколова (виконавський склад квартету: Колаковський – перша скрипка, Шутман – друга скрипка, Риб – альт, Мулерт – віолончель). До програм вводилася й вокальна камерна музика – романси Аренського, Гречанінова, Бородіна, Чайковського, Кюї, Шумана, Шуберта, Мендельсона. Серед виконавців – вокалісти Норіна, Єрмоленко, Фрід-Гуревич, піаністи Штос-Петрова, Румшійський, Ходоровський та ін. Відбулися в цей період сольні концерти Ф. Мулерта (віолончель), співаків Медвєдєва, Поліщука, Большакова; з гастролерів на сторінках газет згадуються співачки Бакмапсон та Мравіна (обидві з Петербургу), відомий польський піаніст, педагог, композитор І. Гофман, французький піаніст, професор Паризької консерваторії Р. Пюньйо.

Традицією РМТ було влаштування виступів учнів музичного училища перед широкою аудиторією. Учнівські вечори проводилися також силами учнів музичної школи М. Тутковського, музично-драматичних шкіл М. Лесневич-Носової та С. Блюменфельда. Газети дають певне уявлення про картину музичної освіти в Києві: з кінця серпня їх сторінки рясніють оголошеннями про набір на навчання, подаються розміри оплати за кожен клас. Найважливішим навчальним закладом є музичне училище Київського відділу РМТ, директором якого був з 1883 р. блискучий піаніст, талановитий педагог, композитор В. Пухальський[40]. Оголошується набір учнів і в приватні навчальні заклади; приватні уроки дають вокалісти М. Зотова (артистка Імператорської опери), М. Лещинська, К. Прохорова-Мауреллі, віолончеліст І. Шебелін, піаніст Ю. Сендзиковський та багато студентів.

Спів і музика викладались і в духовних навчальних закладах. Про високий професійний рівень хору Київської духовної академії свідчить факт виконання Концерту А. Веделя: після святкової Літургії в день пам'яті Івана Богослова "академічним хором була прекрасно виконана велична духовна симфонія Веделя "Услыши, Господи, глас мой""[41].

Отже, як свідчать проаналізовані матеріали, театрально-музичне життя Києва напередодні XX ст. було цікавим, різноманітним і в жанрових, і у виконавських вимірах. Спостерігається підвищений інтерес до оперного мистецтва, насиченим є життя драматичних театрів. Незважаючи на політичні перешкоди, продовжується активний етап формування професійного національного театру – завдяки діяльності музично-драматичних труп М. Кропивницького, М. Садовського. Велике значення у концертному житті має симфонічна музика, яка систематично звучить у концертах РМТ. Широко репрезентована камерно-інструментальна та камерно-вокальна творчість вітчизняних і зарубіжних авторів, знайомляться кияни і з творами місцевих композиторів. Високим виконавським рівнем відзначається діяльність музикантів різних спеціальностей: високий рівень демонструють оперні співаки (більшість з яких продовжить пізніше роботу у театрах Петербургу і Москви), особливого значення набуває гастрольна діяльність представників світового оперного та фортепіанного мистецтва.

Отже, у нове XX століття Київ увійшов із досить високим рівнем театрально-музичної культури, із здобутками, що дали можливість досягнути подальшого прогресу в мистецькому житті, освіті, культурі в цілому.

Примітки:

[1] "Киевлянин. Литературная и политическая газета Юго-Западного края" – щоденна газета; виходила у 1864-1919 рр. Редактор – професор Київського університету Д. Піхно. В період з серпня по грудень 1900 р. музичним рецензентом виступав критик Тон – відомий піаніст та композитор В. Пухальський [1, с. 135].

[2] Щоденна газета, редактор М. Муромцев. Музично-театральна тематика відображена в публікаціях, підписаних М., Л., А. П., Ель-Ес, Ст., N. N. Зустрічаються також матеріали без підписів.

[3] Одним з членів будівельної комісії був архітектор, академік Володимир Ніколаєв. У Києві В. Ніколаєв брав участь у спорудженні Купецького зібрання (нині Національна філармонія України), театру О. Бергоньє (нині Національний академічний театр російської драми ім. Лесі Українки), Миколаївського собору Покровського монастиря та ін.

[4] Цілком припустимо, що зіграло свою роль і несправедливе усунення його з місця головного антрепренера оперної трупи весною 1892 р.

[5] Киевское слово, 23 грудня 1900 р.

[6] В майбутньому – корифей славної плеяди диригентів Великого театру. М. Римський-Корсаков відізвався про В. Сука після постановки "Царевої нареченої" в сезоні 1899/1900 рр. як про прекрасного музиканта.

[7] Киевлянин, № 252, 11 вересня 1900 р.

[8] Киевлянин, № 246, 5 вересня 1900 р.

[9] Киевлянин, № 251, 10 вересня 1900 р.

[10] Киевлянин, № 247, 6 вересня 1900 р.

[11] Киевлянин, № 284, 13 жовтня 1900 р.

[12] Киевлянин, № 292, 21 жовтня 1900 р.

[13] Киевлянин, № 255, 14 вересня 1900 р.

[14] Киевлянин, № 278, 7 жовтня 1900 р.
[15] Киевлянин, № 252, 11 вересня 1900 р.
[16] Киевлянин, № 246, 5 вересня 1900 р.
[17] Киевлянин, № 268, 27 вересня 1900 р.
[18] Киевлянин, № 251, 17 вересня 1900 р.
[19] Киевлянин, № 247, 6 вересня 1900 р.
[20] Киевлянин, № 258, 17 вересня 1900 р.
[21] Там само.
[22] Киевлянин, № 246, 5 вересня 1900 р.
[23] Киевлянин, № 255, 14 вересня 1900 р.
[24] Киевское слово, № 4619, 15 листопада 1900 р.
[25] Киевлянин, № 297, 26 жовтня 1900 р.
[26] Там само.
[27] Киевлянин, № 258, 17 вересня 1900 р.
[28] Див.: Киевское слово, № 4606, 12 листопада 1900 р.
[29] Киевское слово, № 4621, 17 листопада 1900 р.
[30] Там само.
[31] Киевское слово, 25 листопада 1900 р.
[32] Киевское слово, 13 грудня 1900 р.
[33] Киевское слово, 29 грудня 1900 р.
[34] Киевское слово, 27 листопада 1900 р.
[35] Киевское слово, 27 грудня 1900 р.
[36] Киевлянин, № 293, 22 жовтня 1900 р.
[37] Лише у 1907 році, після успішних гастролей трупи Садовського в Києві, театр взяв в оренду Троїцький народний будинок (тепер Театр оперети) і заснував перший український стаціонарний театр, який за 1907–1915 рр. поставив тринадцять опер українських і зарубіжних композиторів.
[38] Киевлянин, № 260, 19 вересня 1900 р.
[39] Відомо, що симфонія Калінніков вперше прозвучала саме в Києві під орудою О. Виноградського 8.02.1897 р., після чого завоювала велику популярність і в Росії, і за її межами.
[40] "Киевлянин" за 31.08.1900 подає повний викладацький склад училища: В. Пухальський, Г. Ходоровський, Г. Бобинський, О. Штос-Петрова (фортепіано), М. Алексєєва-Юневич (спів), О. Колаковський (скрипка), Ф. Мулерт (віолончель), Ф. Ваччек (контрабас), В. Чечотт, Є. Риб (музично-теоретичні дисципліни), О. Хіміченко (флейта), О. Лещенко (гобой), В. Пурнох (кларнет), С. Дуда (фагот), Р. Бісмарк (валторна), Т. Клименко (труба), А. Машек (тромбон).
[41] Киевлянин, № 268, 27 вересня 1900 р.

Література:

1. Бернандт Г. Б. Кто писал о музыке : биобиблиографический словарь в 4 т. – Т. 3 / Г. Б. Бернандт, И. М. Ямпольский. – М. : Советский композитор, 1979. – 206 с.

2. Зинькевич Е. Концерт и парк на крутояре. Киев музыкальный XIX – начала XX ст. Очерки / Е. Зинькевич. – К. : Дух і літера, 2003. – 316 с.

3. История Киева. В 4 т. – Т. 2: От Переяславской рады (1654) до Октябрьской революции (1917) / Ред. коллегия: Ю. Кондуфор, И. Артеменко, В. Згурский и др. – К. : Наукова думка, 1986. – 462 с.

4. Київ: енциклопедичний довідник / Ред. А. В. Кудрицького. – К. : Головна редакція Укр. Рад. Енциклопедії, 1981. – 760 с.

5. Кузьмін М. Забуті сторінки музичного життя Києва / М. Кузьмін. – К. : Музична Україна, 1972. – 249 с.

6. Майбурова К.В. Прем'єри опер Чайковського на київській сцені / К. В. Майбурова // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : наук. журнал / Гол. ред. В. І. Рожок. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського. – 2009. – № 4 (5). – С. 14–23.

7. Миклашевский И. Очерк деятельности Киевского отделения императорского Русского музыкального общества (1863–1913) / И. Миклашевский. – К. : Лит.-тип. "С.В. Кульженко", 1913. – 240 с.

8. Митці України : енциклопедичний довідник / Упоряд.: М. Г. Лабінський, В. С. Мурза; Ред.: А. В. Кудрицький. – К. : Українська енциклопедія, 1992. – 848 с.

9. Палтаджян Ш. Г. Из истории дирижирования в Украине во второй половине XIX – начале XX столетия (на примере деятельности А. Н. Виноградского и И. И. Слатина) / Ш. Г. Палтаджян // Вісник ХДАДМ. – 2008. – № 12. – С. 109–117.

10. Театри Києва. – Режим доступу : http://relax.ua/art/sights/theatres/lang/ua

11. Газети "Киевлянин", "Киевское слово" за серпень-грудень 1900 р.

УДК [378.6:778,5](477)(092)

Безручко Олександр Вікторович,
кандидат мистецтвознавства, професор КиМУ,
завідувач кафедри кіно-, телемистецтва,
директор Інституту телебачення, кіно і театру
Київського міжнародного університету

ТРИ КІНОРЕЖИСЕРСЬКІ МАЙСТЕРНІ ПРОФЕСОРА Ю. Г. ІЛЛЄНКА

Стаття присвячена дослідженню педагогічної діяльності видатного українського кінорежисера, оператора, педагога Юрія Герасимовича Іллєнка (09.05.1936, Черкаси – 15.06.2010, с. Прохорівка Черкаської обл.). Реконструйовано процес становлення Ю. Г. Іллєнка як педагога і митця; визначено фактори, що вплинули на формування його педагогічних і творчих поглядів, наведено список студентів першої операторської, першої кінорежисерсько-сценарної і двох кінорежисерських майстерень.

Ключові слова: *Ю. Г. Іллєнко, становлення мистецької освіти в Україні, Київський державний інститут театрального мистецтва, кінорежисер, кінофакультет.*

The article is devoted to research of pedagogical activity of the prominent Ukrainian film director, director of photography, teacher Yuri G. Illenko (09.05.1936, Cherkassy – 15.06.2010, v. Prokhorivka of Cherkassy reg.). The author reconstructs the process of Yuri G. Illenko's formation as a pedagogue and an artist. The researcher has defined the factors that had influenced formation of Illenko's pedagogical and creative views, the list of students of the first operator's, the first film director-screen player's and two film director's workshops.

Keywords: *Yu. G. Illenko, formation of the art education in Ukraine, Kyiv State Institute Theatrical Arts, film director, cinema faculty.*

Творчість кінорежисера, кінооператора, сценариста, актора, продюсера і кінопедагога Юрія Герасимовича Іллєнка (09.05.1936, Черкаси – 15.06.2010, с. Прохорівка Черкаської обл.) ретельно аналізувалася і досліджувалася українськими і закордонними науковцями, журналістами, мистецтвознавцями, серед яких насамперед хочеться назвати Л. Брюховецьку, Г. Погребняк, О. Мусієнко, В. Слободян, С. Тримбача, В. Скуратівського та ін.

Проте педагогічна діяльність цього видатного митця залишалася поза увагою, тому науковим завданням цієї статті стає дослідження педагогічної діяльності Ю. Іллєнка. Для досягнення поставленої мети було опрацьовано фонди Національної кіностудії художніх фільмів імені О. П. Довженка, де все життя пропрацював Ю. Іллєнко; Київського національного університету театру, кіно і телебачення (КНУТКТ) ім. І. К. Карпенко-Карого, на кінофакультеті якого митець виховав курс операторів і три майстерні режисерів художнього фільму; архіву Всеросійського державного університету кінематографії ім. С. А. Герасимова, де навчався Ю. Іллєнко; матеріали періодичної преси та фахових видань з кіномистецтва; свідчення людей, які знали митця, і власні спогади, оскільки автор був студентом другої режисерської майстерні Ю. Іллєнка, навчався під його керівництвом в асистентурі-стажуванні, викладав в третій режисерській майстерні, працював другим режисером на картині "Молитва за гетьмана Мазепу".

У 70-х роках XX сторіччя Ю. Іллєнко на кінофакультеті Київського державного інституту театрального мистецтва (нині Інститут екранних мистецтв Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого (ІЕМ КНУТКТ)) виховав курс кінооператорів, в 90-х роках XX – перших роках XIX сторіччя – три майстерні режисерів художнього фільму. Головним у його творчості й кінопедагогіці було експериментування в мистецтві, пошуки і оспівування краси.

У часи "брежнєвського застою" забороняли будь-які напрямки в мистецтві, окрім соціалістичного реалізму. Тому більшість режисерів, які сповідували поетичний кінематограф, були вимушені знімати фільми "зрозумілі для усіх". Ті ж, хто не хотів творити за політичними лекалами, були вимушені спиватися від безробіття, безгрошів'я та нереалізованості.

Неможливість повноцінно реалізуватися в кінематографі Ю. Іллєнко компенсував кінопедагогічною діяльністю: спочатку як викладач з погодинною оплатою, а у 1970–1971 навчальному році як художній керівник курсу кінооператорів.

Потім майже двадцять років Іллєнко не займався вихованням молодих митців у стінах вищих навчальних закладів мистецького спрямування, зате допомагав їм на знімальному майданчику в умовах реального кіновиробництва опановувати секрети екранних мистецтв.

© Безручко О. В., 2011

30 травня 1990 року вчена рада Київського державного інституту театрального мистецтва ім. І. К. Карпенка-Карого підтримала рішення факультету кіномистецтва про розділ кафедри режисури кіно і телебачення на дві кафедри: кафедру режисури кіно і драматургії та кафедру режисури телебачення.

1 жовтня 1990 року стати завідувачем новоствореної кафедри режисури кіно і драматургії запропонували Ю. Іллєнку, який влітку набрав першу експериментальну режисерсько-сценарну майстерню.

До цієї майстерні (1990–1995 рр.) входили:

1. Бенкендорф Ганна.
2. Єрьоменко Леонід.
3. Каптан Микола.
4. Кувівчак Галина.
5. Коваленко Микола.
6. Кролевський Євген.
7. Орленко Сергій.
8. Фокіна Олена.

В українській кіно- і театральній педагогіці існували режисерсько-акторські майстерні. Наприклад, у В. Довбищенка або В. Івченка, а от режисерсько-сценарної майстерні ще ніхто не набирав.

10 вересня 1991 року, тобто коли перша майстерня перейшла на другий курс, Ю. Іллєнко був призначений Головою Державного фонду української кінематографії при Кабінеті Міністрів України. На цій посаді він намагався провести Закон про кіно (створений на основі французького), що суттєво захищав національний кінематограф. На основі українського проекту російські кінематографісти зробили власний Закон про кіно, який нині працює досить ефективно. 1 лютого 1993 року Іллєнка було звільнено з посади голови "Укрдержкінофонду"; Закон про кіно не прийнято й досі. Через відсутність спеціальних законів, які захищали б національний кінематограф, український кінематограф досі в занепаді.

Олександр Довженко вважав, що навчати тонкощам професії режисера кіно потрібно саме під час створення фільму: "Я вважаю також, що ваша постійна присутність на зйомках у професорів, що вас навчають, дала б у тисячу разів більше, ніж найблискучі доповіді. Ви знали б не тільки, що говорить режисер, але і те, як він працює. А коли ви знаєте, як він працює, то набагато повніше сприймаєте те, що він говорить" [1, 24–25].

Тому провідні кінорежисери-педагоги завжди намагалися задіяти студентів у своїх фільмах. Режисери-лаборанти Довженка працювали на фільмі вчителя "Щорс", вся майстерня І. Савченка працювала на "Третьому ударі" та "Тарасі Шевченко"; В. Денисенко разом з учнями своєї режисерсько-акторської майстерні зняв фільм "Совість".

Не був виключенням і Ю. Іллєнко. Проте студентам його першої режисерсько-сценарної майстерні не пощастило: під час їхнього навчання майстер так і не запустився з жодним фільмом, хоча і намагався це зробити із фільмом "Агасфер, або друге пришестя Христа".

28 червня 1994 року Іллєнко став доцентом кафедри кінорежисури і кінодраматургії. У 1994 році, коли перша режисерсько-сценарна майстерня була на п'ятому курсі і студенти готувалися до дипломних робіт, режисер набрав другу майстерню, в якій Олег Приходько викладав сценарну майстерність.

Серед педагогів, які навчали студентів цієї майстерні були найкращі українські фахівці: Людмила Єфименко викладала "акторську майстерність", Богдан Вержбицький – "операторську майстерність", Роман Адамович – "художник в кіно", Ганна Чміль – "психологію творчості" та інші.

Друга режисерська майстерня (1994–1999 рр):

1. Альошечкін Сергій.
2. Безручко Олександр.
3. Козир Ігор.
4. Трофимов Антон (відрахований на другому курсі).
5. Пасікова Алла.
6. Фомін Георгій.
7. Шахваростов Сергій.

Молодих режисерів професор Ю. Іллєнко виховував не лише в аудиторіях кінофакультету Київського державного інституту театрального мистецтва ім. І. К. Карпенка-Карого, але й на території музейного комплексу Києво-Печерської Лаври, де в той час знаходився кінофакультет. Потрібно відзначити, що навіть заняття в аудиторії, вікна якої виходили на тоді ще не відновлений Успенський собор, мали зовсім інше емоційне забарвлення, аніж в промисловій зоні на вул. Щорса, куди був перенесений кінофакультет у 1999 році. Мелодійний передзвін лаврських дзвонів, хресні ходи, старі

дерева, під якими інколи проводили лекції викладачі – все це створювало неповторну атмосферу творчості, в якій студенти налаштовувалися на мистецьке сприйняття дійсності.

Така парадигма базується на спадщині провідних вітчизняних кінорежисерів-педагогів, які насамперед намагалися створити творчу спеціальну атмосферу в місцях передачі режисерського досвіду "з рук в руки".

Цікавим був урок кінорежисури на кухні квартири Ю. Іллєнка. П'ятеро студентів спочатку здивувались, коли вчитель запросив їх сісти за дубовий стіл і почав готувати плов. Кожен крок в приготуванні їжі супроводжувався аналогіями з кіновиробництвом. Через нестандартність лекції вона добре запам'яталась молодим режисерам, одним з яких був автор статті. Поєднання позитивних емоцій від створюваної майстром атмосфери з вербальним текстом привело до кращого засвоювання матеріалу з курсу кінорежисури, який майстер виклав в книзі "Парадигма кіно".

Першим завданням на першому семестрі було зняти відеороботу "Розставання". Кожен із студентів написав і зняв роботу за власними асоціаціями. Другою роботою був короткометражний відеофільм за мотивами вірша Михайла Лермонтова "Сон".

Сергій Альошечкін з братами Олександром і В'ячеславом зняли на шістнадцятиміліметрову кіноплівку, всі інші студенти на відеоплівку. Олександр Безручко обрав місцем зйомки музей Великої Вітчизняної війни біля пам'ятнику Матері-Батьківщини. Були написані відповідні листи від керівництва інституту, погоджені час і місце, проте коли знімальна група прийшла на місце зйомки, сторожу не сподобався актор (Альошечкін) у гримі і він почав ганятися за групою з молотком. Режисеру довелося рятувати життя актора й інститутську камеру від знищення.

Після цього потрібно було терміново шукати інше місце зйомки. Біля Київського училища культури на валу було обрано новий знімальний майданчик. Оператор-першокурсник Вадим Ревун (нині відомий оператор каналу "Інтер") у старшокурсників дістав кінематографічний дим, яким молоді кінематографісти задиміли половину училища. Студенти кінофакультету, які вранці йшли на заняття в Лавру, заходили подивитися, думаючи, що це пожежа.

Першим завданням з акторської майстерності були невеликі уривки, які дала викладач з акторської майстерності Л. Єфименко.

Другим завданням було поставити уривки з творів Вільяма Шекспіра. Завдання ускладнювалося тим, що ставили їх не українською або російською, а староанглійською.

Наступний семестр студенти готували уривки творів Ф. Достоєвського. Безручко поставив уривок "Ідіота", в якому зіграв разом з С. Альошечкіним.

Після театральної прем'єри на сцені студентського театру, Іллєнко запропонував зняти телевізійну версію цих уривків.

Курсовими роботами з режисури були короткометражні відеофільми "Гаманець"; першою короткометражною роботою на плівці стала "Помилка", в якій основні ролі зіграли студент майстерні Георгій Фомін (роль "Кілера") і діти Іллєнка – Пилип (роль "Фотографа"), який вже мав великий акторський досвід у фільмах батька "Легенда про княгиню Ольгу", "Солом'яні дзвони", "Лебедине озеро. Зона" та Андрій (роль сина фотографа), для якого це був перший досвід на знімальному майданчику.

Фірма "Кодак" надала грант найкращим студентам – невелику кількість кольорової плівки з подальшим проявленням. Таким чином студенти Олександр Безручко і Вадим Ревун отримали можливість попрацювати з кольоровою плівкою. Для роботи було обрано уривок із роману "Айвенго".

У 1996 році Іллєнко до шестидесятиріччя від дня народження отримав Почесну відзнаку Президента України, 26 березня 1996 року було подано документи на звання "Професор кафедри кінорежисури і кінодраматургії" і 27 червня 1996 року Іллєнку було присвоєно вчене звання професора по кафедрі кінорежисури і кінодраматургії як "Народному артисту".

У 1997 році Іллєнко намагався зробити цікавий педагогічний експеримент, аби студенти його другої режисерської майстерні розробили режисерський сценарій за твором М. Гоголя "Страшна помста". Учні повинні були написати режисерський сценарій по одному з фрагментів твору, які потім повинні були поставити. Іллєнко як керівник майстерні мав би проконтролювати, аби усі різні фрагменти були зняті в єдиній стилістиці.

Ця ідея не нова – у двадцятих роках Лесь Курбас давав можливість режисерам-лаборантам "Березоля" ставити фрагменти однієї вистави. У середині тридцятих років Олександр Довженко хотів повторити педагогічний експеримент Курбаса в кінематографі, надавши можливість знімати фільм за твором М. Гоголя "Тарас Бульба". Режисери-лаборанти писали режисерські сценарії, проте арешти керівників українського кінематографу і директора Київської кінофабрики П. Нечеси, які підтримували педагогічний експеримент митця, звели нанівець ці плани. Невдовзі були заарештовані і більша половина режисерів-лаборантів.

В другій половині дев'яностих Іллєнко вирішив повторити Довженків задум, хоча, скоріш за все, як і більшість кінематографістів, навіть гадки не мав про спроби своїх відомих попередників. На жаль, не вдалося завершити цей експеримент і в другій іллєнківській майстерні. Причини не були такими трагічним, як у попередників – лише банальна відсутність фінансування. У той час ніхто не хотів вкладати гроші у фільми видатних майстрів екрану, а, тим більш, ризикувати з дебютантами.

Іллєнко мав бажання знімати разом з учнями фільм за власним сценарієм "Агасфер", тільки вже в цьому випадку єдиним режисером-постановником був би він сам, а студенти – помічниками і асистентами режисерів. Для цього домовився з інвесторами, аби найсучаснішу відеомонтажну розмістити в 25 аудиторії кінофакультету, яка належала його майстерні. На вікна потрібно було поставити грати, підключити сигналізацію. Студенти його майстерні мали унікальну можливість вивчити найновішу монтажну апаратуру та програми монтажу.

На їх очах Іллєнко творив би кіно, учні могли б побачити, як майстер знімає і монтує фільм, що було б найкращим варіантом для передачі досвіду "з рук в руки". Згадаємо слова С. Ейзенштейна: "Двадцять хвилин спостереження за роботою режисера-постановника відкриває більше по методу його роботи, ніж багато філософських праць про його особу і принципи творчості" [2].

Учні прочитали сценарій, з радістю готувалися до зйомок, але і цей педагогічний проект Іллєнка не мав свого продовження. Бюрократи не дозволили цього зробити, не допомогло навіть те, що після закінчення фільму апаратура безкоштовно була б передана кінофакультету. Це було б чудово, адже в ті роки нової техніки не було, а стара поступово виходила з ладу, морально старішала.

10 січня 1997 року Іллєнко став дійсним членом (академіком) Академії мистецтв України, багато виступав на телебаченні, в пресі з питань кіномистецтва.

Екранною роботою на четвертому курсі мала бути переддипломна робота на кіноплівці. Це була величезна проблема в другій половині дев'яностих років, оскільки плівки, грошей на гонорари акторам, декорації, костюми не було. Самі студенти повинні були знайти гроші, домовитися з акторами про безкоштовну гру тощо. Іллєнко допомагав своїм учням чим міг: давав на студентські зйомки свою відео і кінокамеру, смокінг, в якому отримував приз ФІПРЕССІ на Канському міжнародному кінофестивалі тощо.

Кінофакультет видавав плівку, у якої вже давно закінчився термін придатності. Так, майже весь матеріал переддипломної роботи Безручка був у браку. Актори, які знімалися безкоштовно, відмовилися другий раз зніматися. Керівництво навчальної кіностудії кольорової плівки більше не дало, довелося погоджуватися на прострочену чорно-білу плівку. Студенту-режисеру довелося повністю змінювати акторів і знову ризикувати, оскільки ніхто не знав, чи не підведе плівка й цього разу. На жаль, частина плівки й цього разу виявилася в браку, частину кадрів не можна було брати для монтажу, оскільки стара кінокамера "Конвас" наробила подряпин. З таким технічним браком важко було розраховувати на нормальне завершення переддиплому. Фільм вийшов не таким, як його задумував режисер-початківець, хоча і був показаний на багатьох кінофестивалях.

Для дипломного фільму було підготовлено літературний сценарій, режисерський сценарій, розкадровки, почалися переговори з акторами, проте зйомки так і не відбулися через найбільш прозаїчне – відсутність грошей. Історичне кіно дуже дороге, а держава на той час повністю відсторонилася від фінансування студентських дебютних фільмів. Кожен виживав як міг. Учням Іллєнка довелося захищатися переддипломними фільмами, довгі роки шукати гроші на дипломні проекти.

У цей час Іллєнко активно працював над книгою "Парадигма кіно", в основу якої лягли лекції з кінорежисури, прочитані в першій і другій режисерських майстернях.

Влітку 1999 року, коли студенти другої майстерні перейшли на останній курс, Іллєнко набрав третю майстерню режисерів художнього фільму, в яку увійшло шість студентів за державним замовленням:

1. Бондарчук Роман.
2. Несторенко Андрій.
3. Суржик Катерина.
4. Теплінський Олексій.
5. Щербина Олександр.
6. Корж Інна.

Крім того, два студента потрапили на умовах платного навчання:

7. Матвійків Ростислав.
8. Бичкова Діана.

Специфіка української школи кінорежисури полягає у довірливих стосунках між майстром і учнем. А тому те, про що не можна було казати в офіційних кінозакладах, розповідалося українськи-

ми кінорежисерами-педагогами в неформальній обстановці власної квартири. У наш час, коли немає офіційної цензури, уроки режисури в оселі майстра залишилися як данина традиціям.

Багаторічний завідувач кафедрою кінорежисури і кінодраматургії Ю. Іллєнко у власній оселі не тільки розбирав студентські сценарії, переглядав перші фільми учнів, але й провадив уроки режисури. Це було схоже на уроки кінорежисерської майстерності на знімальному майданчику, яким на певний час ставала квартира Ю. Іллєнка.

Майже всі студенти другої майстерні працювали асистентами на картині "Ave, Maria!" (1999), режисером-постановником якої була їхній викладач "акторської майстерності" Людмила Єфименко, а Іллєнко – оператором-постановником. Проте цей фільм, на жаль, став фатальним для третьої майстерні.

Французи вважають, що головний повар, який навчає молодих помічників свого фаху, не повинен сам робити тістечка, він повинен лише навчати своїх помічників готувати ці кондитерські вироби. Мотивують вони цей постулат тим, що коли у шеф-повара не вийде якесь тістечко, вони не зможуть йому вірити.

Після показу фільму "Ave, Maria!" щось розладилося в майстерні. Так, ще на першому курсі, у квітні 2000 року була відрахована Діана Бичкова, у вересні 2000 року Олексій Теплінський. Наприкінці другого курсу, у липні 2001 року, залишили майстерню відразу троє студентів: Олександр Щербина, Андрій Несторенко і Ростислав Матвійків.

Останньою залишила майстерню Корж Інна, яка пройшла чудову школу на фільмі "Молитва за гетьмана Мазепу", де вона доволі професійно справлялася з роллю асистента режисера. Чудова людина, яка писала гарні вірші, вміла працювати в команді, а зняти власну курсову роботу не спромоглася, а тому на початку четвертого курсу, у вересні 2002 року, була відрахована.

До фінішної прямої із цієї найбільшої майстерні дійшла найменша кількість людей – Катерина Суржик і Роман Бондарчук.

1 грудня 1999 року Юрій Іллєнко став деканом факультету кіно і телебачення Київського державного інституту телебачення, кіно і театру ім. І. К. Карпенка-Карого, проте пробув на цій посаді менше ніж півроку: 3 квітня 2000 року наказом по Міністерству культури і мистецтв його було звільнено, оскільки майстер розпочав роботу над першим національним проектом під патронатом Президента України "Мазепа". Підставою стала заява Іллєнка, в якій він зазначав, що обсяги роботи над проектом не дозволять йому повноцінно виконувати ще й таку складну роботу, як деканство на факультеті. Через місяць Іллєнка було зараховано до кадрового резерву з пропонуванням на посаду ректора Київського ДІТМ.

Проте Іллєнко залишився завідувачем кафедри кінорежисури і кінодраматургії та керівником режисерської майстерні. Робота над фільмом не перешкоджала педагогічній роботі. Навіть у вищезгаданій заяві Іллєнко зазначав, що всі студенти його майстерні будуть проходити практику під час роботи над фільмом під робочою назвою "Мазепа".

Важливими уроками для студентів другої і третьої, на жаль, останньої, майстерні була практика на кінокартині "Молитва за гетьмана Мазепу" (2002), надзвичайно красивій стрічці, в якій поєднувалися намальовані картини і декорації художника С. Якутовича з феєричними костюмами В. Фурика та, безперечно, надзвичайно красивими кадрами самого Юрія Іллєнка, який працював оператором, режисером, сценаристом і актором. Олександр Безручко працював другим режисером і актором, Георгій Фомін – асистентом режисера і актором, Сергій Альошечкін – актором, Ігор Козир та Інна Корж – асистентами режисера.

Після завершення роботи над фільмом і не досить теплого прийому на Берлінському кінофестивалі Юрій Іллєнко звільнився з посади завідуючого кафедрою кінорежисури та кінодраматургії, проте продовжував навчати третю майстерню.

У планах Ю. Іллєнка було продовжувати знімати і займатися педагогічною діяльністю. Його мрією було зняти "Агасфера" і набрати четверту режисерську майстерню. Автору статті було запропоновано стати другим педагогом, проте в силу різних обставин ці плани так і не були реалізовані.

Іллєнко вірив в кожного з учнів, відібраних серед багатьох бажаючих. Найбільший конкурс на кінофакультеті був саме в його майстерню. Він зумів розгледіти в кожному із абітурієнтів щось таке, що, можливо, вони і самі не знали про себе. Юрій Іллєнко навчав не лише відповідно до розкладу, двері його квартири завжди були відкриті для учнів. Вони були немовби члени його родини – їх завжди кормили, вислуховували, допомагали усім. У ще досить наївних студентських фільмах грали іллєнківські сини Пилип та Андрій і навіть дружина – народна артистка України Людмила Пилипівна Єфименко. Вчитель давав книги із своєї бібліотеки, касети із відеотеки, кіно і відеокамери, смокінг, в якому він отримував премію ФІПРЕССІ в Каннах, важко уявити, що він міг в чомусь відмовити. Багатьом Іллєнко допоміг потрапити в штат кіностудії, дав рекомендацію в Національну спілку кінематографістів України.

Вчитель продовжується в своїх учнях, а їх, талановитих, працьовитих, заповзятих багато. Саме в цьому невмирущість мистецьких традицій видатного митця екрану, кінопедагога, Народного артиста України, Лауреата державної премії імені Шевченка, академіка Національної академії мистецтв України, Почесного Доктора Міжнародної Кадрової Академії, професора кафедри кінорежисури і кінодраматургії КНУТКТ Юрія Герасимовича Іллєнка.

Поставлене на початку статті наукове завдання виконано – ретельно досліджено педагогічний метод, спадщину видатного українського кінорежисера, оператора, сценариста, продюсера, кінопедагога Ю. Іллєнка в першій операторській і першій режисерсько-сценарній майстернях. Тим не менш, потрібно відзначити, що перспективи наукових розвідок у цій галузі залишаються досить великими, оскільки живі його учні, які можуть розповісти багато цікавого щодо методів навчання професора Іллєнка.

Література:

1. Довженко А. П. Беседа с молодыми режиссерами-слушателями режиссерской академии ВГИК / А. П. Довженко // Из истории кино: Материалы и документы. – М. : АН СССР, 1959. – Вып. 2. – С. 260.

2. Эйзенштейн С. М. Догнать и перегнать / С. М. Эйзенштейн // Искусство кино. – 2001. – № 12. – С. 141.

УДК 008(09)(477.82)

Ігнатова Лариса Петрівна,
кандидат мистецтвознавства,
докторант Київського національного
університету культури і мистецтв

ФЕНОМЕН ВОЛИНСЬКОГО АМАТОРСТВА ЯК ЗАГАЛЬНОМИСТЕЦЬКОГО ЯВИЩА

У статті розглядається феномен аматорства як провідного явища культурного простору України на прикладі музичного мистецтва Волині кінця XX – початку XXI століття.

Ключові слова: *аматорство, Волинь, музичне мистецтво, музичне виконавство, композиторська творчість*

The article considers the phenomenon of amateur as the leading events in the cultural space of the example of Ukraine Volyn musical art of the late XX – early XXI century.

Keywords: *amateur, Volyn, music, music performance, composer's work*

У складному й багатосторонньому процесі відродження української державності в кінці минулого століття одне з визначальних місць належить розбудові загальнонаціональної культури, відновленню її призабутих сторінок і духовних цінностей. Одночасно ці завдання є потужним фактором інтеграції української спільноти у світовий культурний простір, визначаючи її внесок у скарбницю духовних надбань людства. Аматорському мистецтву з його іманентно масовим характером надається у цих процесах пріоритетне значення.

Аматорство як одна із форм художнього осягнення дійсності завжди активно побутувало в Україні. Залучення широких верств населення до спільної творчості – один із дієвих чинників піднятя національної самосвідомості, патріотичного духу та самовдосконалення. Україна в цьому випадку – унікальна країна. Адже, практично не маючи своєї державності, вона зуміла аматорський рух підняти до такого рівня, що забезпечила появу професійного мистецтва у різних його проявах. Іншими словами, одна вітка аматорського самовияву плавно перейшла у професійну рефлексію, друга, як народна художня творчість, існує і нині. Правда, сьогодні, коли Україна все ще перебуває в стані трансформаційного періоду, вона теж переживає відповідні потрясіння. В першу чергу така ситуація стосується клубної справи як головного осередку організації зазначеної галузі культури. Натомість, в 90-х роках XX століття провокувалася протиклубна дискусія. Як наслідок, спостерігається спад аматорської творчості в Україні та Волині зокрема. За словами В. Денисюка [1], кількість клубних установ у Волинській області з 1985 (роки перебудови) до 2000 року зменшилась майже вдвоє (з 1024 до 665). Такий стан пояснюється тим, що припинили діяльність клубні заклади у колишніх бригадних селах, а також скрутним фінансовим забезпеченням галузі. Немало культосвітніх працівників змуше-

© Ігнатова Л, П., 2011

ні були шукати інше місце праці, дехто взагалі змінив професію, а дехто виїхав за межі країни. На культосвітній ниві залишились найстійкіші і найвідданіші цій справі спеціалісти. Проте ситуація починає дещо покращуватись в кінці 90-х рр. Держава повертає із забуття Всеукраїнські огляди народної творчості, які, в першу чергу, стимулюють розвиток аматорського мистецтва, привертають увагу до проблем і досягнень галузі та збільшують, відповідно, її фінансування. Відповідно, робота стає більш плідною, систематичною та послідовною.

Актуальність статті зумовлена ще й тим, що досі не існує спеціальних робіт, де б узагальнювалася історія розвитку саме музичного аматорського мистецтва на терені волинської культури, зокрема кінця ХХ – початку ХХІ ст., хоча є праці, що містять цінні дані про розвиток окремих жанрів аматорства Волині [1].

Дослідження аматорського мистецтва як цілісного явища вимагало вивчення праць з історії окремих видів мистецтв, у яких тією чи іншою мірою розглядалися ці питання. Висвітлення музичних форм даного явища обумовило потребу звернення до праць з історії музики таких авторів, як Л. Мороз [2], О. Ільченко [3], Т. Грицак [4], Т. Сідлецька [5], Т. Булат [6] та ін., хоча названі дослідники розглядають аматорське мистецтво не як самостійне явище, а як частку загального музичного процесу, що зіграла певну роль у становленні української професійної музики. Водночас, ці автори узагальнили цінний фактологічний матеріал з історії музичного життя країни.

Також слід відмітити, що в 90-х роках минулого століття була створена лабораторія художнього аматорства при Українському центрі культурних досліджень. Загальна тема наукових досліджень – "Художнє аматорство України у ХХІ ст.: проблеми розвитку та їх відображення в методичній роботі з аматорськими колективами" (науковий керівник Г. Григор'єв). Основна мета даної теми – відстеження та узагальнення процесів, що відбуваються в царині аматорського мистецтва сучасної України, вироблення практичних рекомендацій щодо вдосконалення механізмів державної підтримки національного художнього аматорства і розробка методичних посібників для керівників аматорських колективів. Найбільш цінним джерелом для нашої роботи стала наукова праця Л. Долгих "Аматорське мистецтво як історико-культурне явище" [7], в якій дослідниця виклала досить ґрунтовний концептуальний підхід до зазначеної теми, і ми розділяємо більшість її поглядів. Водночас, ми вважаємо дискусійною позицію, що аматорство належить до народної художньої творчості. За словами Л. Долгих, "реальний сенс і значення аматорського мистецтва визначаються конкретними цілями та установками тієї соціокультурної практики, в системі якої воно функціонує. І як таке, воно містить в собі зародок універсальних відносин між людиною і культурою". Як правило, звичайно, так. Але щоб зробити якісний скачок, потрібно стати винятком. Тому, наприклад, з'являється аматорський симфонічний оркестр (м. Ковель), який розриває традиційність аматорства і вказує на його потенційну силу, яка, в свій час, привела до появи професійної музичної школи. Наступна позиція Л. Долгих полягає в тому, що "аматорське мистецтво розвивалося паралельно з професійним, з одного боку, і фольклором – з іншого. Воно належить до народної художньої творчості, де, як і у фольклорі, суб'єктом художньої діяльності є не професіонал, а людина, що творить безкорисливо, тобто у вільний час і не отримує за це матеріальних винагород". На нашу думку, якщо розглядати аматорське мистецтво в часовій ретроспективі, воно розвивалося паралельно з фольклором, але як новий, вищий рівень творчості окремого автора, тобто, аматорство не є народною творчістю, це окремий вид авторського самовияву, хоча і не професійного. Аматорське мистецтво, в першу чергу, – це авторська художня творчість, індивідуальна рефлексія художника-творця. Тому в поступальній процесуальності мистецького хронотопосу аматорство займає окрему самостійну нішу. Саме воно виступає тією ланкою, що забезпечує плавний перехід від колективного (народного) до індивідуального (професіонального) творчого вияву, а також генетичну єдність всього художнього простору. Саме з цієї точки зору розглядається аматорське музичне мистецтво Волині кінця ХХ – початку ХХІ століття.

Джерелознавчу основу нашої статті щодо волинської музичної культури складають праці Л. Ігнатової [8], П. Шиманського [9], О. Коменди [10], О. Кушнірук [11], архівні матеріали краєзнавчого відділу Волинської обласної державної універсальної наукової бібліотеки імені Олени Пчілки, поточні архіви управління культури Волинської облдержадміністрації, періодична преса, літературно-художні журнали, статистичні збірники, праці місцевих краєзнавців, дослідницькі роботи (рукописи) студентів Інституту мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки та Волинського державного училища культури і мистецтв, стенограми аудіозаписів інтерв'ю з діячами музичної культури Волині та їх приватні архіви.

Досліджуючи аматорське мистецтво Волині кінця ХХ – початку ХХІ ст., ми намагалися створити цілісну картину даного явища, систематизувати і узагальнити фактичні дані, дати їм оцінку, виявити особливості і провідні тенденції розвитку у досліджуваний період.

Музичне аматорство Волині представлене в двох напрямках: виконавська та композиторська творчість. Охарактеризуємо більш конкретно кожну із них. Сьогодні найбільш авторитетними залишаються мистецькі колективи Луцького народного Дому "Просвіта". Деякі з них з'явилися лише в останні роки, але більшість – ще у 80-х роках ХХ ст. Нині в "Просвіті" є вісім колективів, які мають високе і почесне звання "народний". В цих колективах закріпився стабільний склад учасників. Близько 60 музикантів постійно задіяні у народному самодіяльному духовому оркестрі (кер. А. Вихованець), 25 учасників – у народному самодіяльному ансамблі танцю "Волинянка" (кер. В. Чернов), 13 – в народному самодіяльному оркестрі народної музики "Волинянка" (кер. О. Мізюк), понад 30 – в народному самодіяльному ансамблі бального танцю "Юність" (кер. О. Янчук). Майже півсотні дітей беруть участь у зразковому дитячому хореографічному ансамблі "Волиняночка" (кер. О. Козачук). По тридцять хористів збирають у свої колективи хори "Посвіт" (кер. Р. Кушнірук), "Подвиг" (кер. О. Джига). За останні десять років створено нові гурти, зокрема, дитячий хореографічний ансамбль "Волиняночка" та хореографічно-молодіжний ансамбль "Серпанки". Як бачимо, форми аматорського музикування залишаються традиційними. Це, переважно, хорові й танцювальні колективи, вокальні та інструментальні ансамблі. Нові тенденції найбільш масово і продуктивно проявились у виконавській діяльності названих колективів, зокрема на творчому звіті аматорських колективів усіх районів області, присвяченому 60-річчю визволення України від німецько-фашистських загарбників.

Характерною ознакою всіх програм стало звернення до:

– вітчизняної духовної спадщини: М. Вербицький, "Хваліте Господа" (академічна хорова капела Народного дому "Просвіта" м. Ковеля, керівник П. Панюс); Д. Бортнянський, "Достойно є" (народна аматорська хорова капела Ратнівського районного будинку культури, керівник В. Семенюк); М. Леонтович, Кант Почаївської Божої Матері "Ой зійшла зоря" (академічна хорова капела працівників освіти Маневицького району, керівник Л. Синютіна); А. Ведель "Слыши Дщи и виждь" (хор "Благовіст" Свято-Хресно-Воздвиженського храму селища Колки, керівник І. Гончарук);

– українського, переважно волинського фольклору: весільний обряд "Розплітання коси" (народні фольклорні колективи Старозагорівського та Дорогиничівського будинків культури, керівник Є. Шажко); фольклорна композиція "Ой зів'ю вінки та на всі святки" (фольклорні колективи сіл Комарово, Тельчі, Троянівка Городоцького держлісгоспу смт. Маневичі, керівники О. Мосюк, Л. Житинська, В. Шуляк, Д. Солобчук, Н. Мережа); "Прибужанська полька" (танцювальна група ансамблю пісні і танцю "Прибужжя", керівник Л. Васага); українська народна пісня, записана в с. Поромів від Кралько Тетяни, – "Ой, сама я"; весільний обряд "Випікання короваю" (фольклорні колективи "Калина" Заставненського будинку культури, керівник О. Федорчук; "Родина" Жашковичівського будинку культури, керівник Є. Богун; "Горлиця" Іваничівського РД "Просвіта", керівник Г. Дорощук); "Самарійське весілля" (фольклорний гурт Самарійського сільського будинку культури, керівник М. Петручик); "Велимецька полька" (троїсті музики Велимченського сільського клубу, керівник І. Лепгич); поліський народний танець "Черченський крутак" (народний аматорський ансамбль народного танцю "Веселка" Камінь-Каширського районного БК, керівник С. Шуляк); волинська народна пісня "Ой що то за той місячейко" (народний аматорський ансамбль народної пісні "Родовід", керівник Л. Довгу); пісня, записана з голосу А. Голентюк, – "Україно мила"; фольклорна композиція "Зобралися всі до купи" (фольклорний ансамбль "Передзвін" Палацу учнівської молоді м. Ковеля, керівник С. Нестерук) та інші [11].

Поповнюють свої репертуари самодіяльні колективи повстанськими піснями, а саме: "Ой, чути-чути, гримлять гармати" (сімейний ансамбль Дорощуків, с. Стрільче Горохівського району), "Ой у лісі на полянці" (чоловічий вокальний квартет Камінь-Каширського районного БК, керівник Н. Сафонюк), "Спіть, хлопці, спіть" (родинний ансамбль Шереметьєвих Маневицького району), "Ніч минає, сонце сходить" (чоловічий вокальний дует Окорського сільського клубу Маневицького р-ну).

Переважну частку програмного репертуару складають твори волинських композиторів-лігівців, зокрема: "Козаки, гей, козаки" – муз. О. Стадника, сл. П. Власика (народний аматорський ансамбль пісні і танцю "Барвінок" Ківецівського РБК, керівник О. Бовканюк); М. Безушкевич, "В стилі диско" (зведений дитячий духовий оркестр Ківерцівської ДМШ, керівник В. Окапінський); "Дівоча туга" – муз. О. Стадника, сл. П. Власика (жіноча вокальна група Локачинського РНД "Просвіта", керівник К. Курбай); "Україно, моя синьоока" – муз. О. Стадника, сл. М. Дашківського (хор Козловського сільського БК, керівник І. Чайковський); "Браття-козаченьки" – муз. О. Стадника, сл. П. Власюка (гурт козацької пісні Локачинського РНД "Просвіта", керівник П. Курбай); українська народна пісня в обробці О. Синютіна "Нині дома сама" (народне аматорське тріо "Троянда" Маневицького РБК, керівник О. Синютін); "Луцький вальс" – муз. М. Стефанишина, сл. М. Кузьо (вокальне тріо учнів Луцької музичної школи № 3, керівник Т. Артюшевська); "Відцвітають вишні навесні" – муз. М. Гереса, сл. А. Семенюка (народне

аматорське вокальне тріо "Райдуга" БК с. Зелене Ковельського р-ну); "Моя земля" – муз. і сл. О. Калiщука, М. Безушкевич; "Попурі на теми пісень українських композиторів" (аматорський народний оркестр Палацу культури м. Нововолинська, керівник С. Багнюк); А. Марценюк "Парафраз на тему української народної пісні "Ой на горі два дубки" (народний аматорський оркестр народних інструментів "Тоніка", керівник Т. Смолярчук); "Жартівлива" – муз. і сл. Ю. Максименка, "Україноньке" – муз. Я. Найди, сл. Н. Гуменюк.

По мірі зростання професійного рівня, аматори стараються виконувати твори української та зарубіжної музичної популярної класики: М. Лисенко, Увертюра до опери "Тарас Бульба" (зведений симфонічний оркестр учнів та викладачів шкіл естетичного виховання м. Луцька, керівник С. Патлань); С. Гулак-Артемовський, Ліричний танець з опери "Запорожець за Дунаєм" (оркестр народних інструментів ДМШ № 1 м. Луцька, керівник С. Міклоші); "Намалюй мені ніч" – муз. М. Скорика, сл. М. Петренка (вокальне тріо Заболотівської ДМШ); М. Скорик, "Мелодія" (ансамбль скрипалів Горохівської ДМШ, керівник С. Сосницька); "Де вітер землю голубить" – муз. І. Карабиця, сл. В. Губарця (народний аматорський жіночий вокальний ансамбль Іваничівського РБ "Просвіта", керівник Н. Ковальчук); "Дніпро реве" – муз. Д. Січинського, сл. В. Чайченка; "Веснівка", "Цвітка дрібная" – муз. В. Матюка, сл. М. Шашкевича, переклад для хору М. Колесси; П. Чайковський, "Вальс" з балету "Лускунчик" (театр танцю "Зорецвіт" м. Ківерці, керівники Д. і М. Череп); Ф. Шуберт, "Серенада" (оркестр народних інструментів Іваничівської ДМШ, керівник В. Сачко); А. Вівальді, Пори року. Літо; Д. Верді, "Святкова" (ансамбль класичної та сучасної музики "Елегія" м. Нововолинська, керівник М. Романчук); А. Кореллі, "Бахініана № 6"; А. Каччині, "Аве Марія"; Г. Монті, "Чардаш"; фортепіанні мініатюри С. Рахманінова, Ф. Шопена, Й. Брамса.

Ще однією дієвою формою активізації самодіяльної творчості є проведення в області різноманітних конкурсів. Серед них – конкурс кобзарського мистецтва до Шевченківських днів, конкурси сімейних і родинних ансамблів "Співає родина", театральне свято на приз видатної землячки Наталії Ужвій, свято народного танцю та духової музики, обласний дитячий фольклорний конкурс "Волинська веселка", огляд-конкурс повстанської пісні "Повстанські ночі", огляд-конкурс виконавців на традиційних народних інструментах Волині "Весняний розмай", огляд-конкурс української народної жартівливої пісні, гумору, танцю "Веселімось, браття, тут" і багато ін.

Всі ці конкурси здебільшого започатковано вже в незалежній Україні і вони мають чітку жанрову направленість. Однак одним із найпрестижніших є конкурс "Калинова сопілка", який проводиться в області вже шістнадцять років підряд і утвердився в статусі традиційного як огляд народно-інструментальної музики. За час свого існування "Калинова сопілка" посприяла відновленню призабутого народного інструментарію нашого краю, який, в свою чергу, збагатив тембральне звучання оркестрів та різноманітних ансамблів. Умови конкурсу передбачають пошанування традицій рідного краю, музикування, притаманного Поліссю і Волині. Тому на конкурсі, який проводився у 2004 році, звучали "Віночок волинських польок" в обробці В. Систалюка, полька "Текля" в обробці А. Марценюка, "В'язанка весільних мелодій", полька-грайка, полька "Парубоцька", танцювальна музика, оберки, крутаки.

Крім концертних виступів, учасники конкурсу мали можливість познайомитися з конструктором унікальних музичних інструментів Володимиром Позняком з Маяків, віртуозом-скрипалем Олександром з Горохова та іншими знаменитими виконавцями.

І все ж таки, розглядаючи музичне аматорське мистецтво Волині, слід визнати, що його корифеєм і основним сподвижником був і залишається заслужений народний ансамбль пісні і танцю України "Колос" (смт. Торчин). З 1989 року "Колос" очолює Олександр Огороднік, якому в 1993 році було присвоєне почесне звання – Народний артист України; хореограф – Заслужений працівник культури Микола Полятикін; керівник оркестрової групи – Заслужений працівник культури Ярослав Найда. Сьогодні силами цих людей створюються нові композиції, а також модифікуються колишні, такі як "Ой, весна-весна", "Свято урожаю", "На Івана Купала", "Щедрий вечір, добрий вечір", "Червона калина", "Коли цвітуть мальви", "Волинське весілля". Композиція "На Івана Купала" увібрала в себе багато ще дохристиянських волинських фольклорних елементів і суттєво відрізняється від подібних сценаріїв. Чисто волинською є композиція "Коли цвітуть мальви" ("Волинські вечори"), в якій використані мелодії волинського Полісся, записані ще Лесею Українкою. Ансамбль "Колос" дає безліч концертів як на Волині, Україні, так і за її межами. Він став своєрідною візиткою волинського краю. Водночас, "Колос" – це своєрідна творча лабораторія, яка крім концертної діяльності виконує пізнавально-просвітницьку та виховну функції [8].

Не менш вагоме місце в аматорському мистецтві Волині займає композиторська творчість. Адже початок розбудови незалежної України стає стимулюючим фактором для творчої активізації. Насамперед, зникає ідеологічна заангажованість, з'являється можливість творити без постійного пре-

сингу різноманітних художніх рад, спілок, об'єднань, цензури, можливість звернутись до заборонених тем і особистостей. Іншими словами, нарешті з'явилась так довго очікувана художня свобода. Втім, виникають і нові проблеми: виконання і друкування творів, кваліфікована допомога при їх написанні тощо. Тому, коли в Києві в 1992 році була організована Національна Ліга українських композиторів, на Волині ця ідея знайшла своїх палких прихильників. В 1996 році з'явилась Волинська обласна організація Національної Ліги українських композиторів, яка об'єднала 20 композиторів, аранжувальників, музикознавців. Очолив нове об'єднання волинський композитор-фольклорист, хормейстер і диригент, Заслужений діяч мистецтв України Мирослав Стефанишин. Основні тенденції, які спостерігаються в творчості волинських композиторів-аматорів, – це звернення до волинського фольклору, поезій Лесі Українки та місцевих поетів. В творах переважно панують ліричні настрої, що відповідають менталітету волинян. Межі жанрової палітри значно розширились. Безумовно, провідною є вокальна музика. Творчість композиторів-аматорів Волині, як і України загалом, розвивається на базі масового виконавства. Вона міцно пов'язана з колективами художньої самодіяльності, становить переважну частку їх репертуару. Ця музика базується на народнопісенних інтонаціях. Позитивними тенденціями у творчості самодіяльних митців є швидке реагування на події та вимоги сьогодення, тобто – сучасність й актуальність тематики, тісний зв'язок з життям, оспівування краси рідного краю, близьких людей. Провідне місце займають пісенно-вокальні жанри – сольні, хорові, пісні для вокальних ансамблів, обробки народних пісень. Хоча в останні роки спостерігається тенденція до розвитку інструментальних форм, переважно, камерних: варіацій, сюїт, фантазій на теми народних пісень, з'являються твори більш розгорнутої форми, написані для симфонічного оркестру.

Отже, музичне аматорство Волині на сучасному етапі свого розвитку функціонує як цілісний організм, що охоплює низку культурно-мистецьких напрямків, тенденцій, проявів творчого життя волинян. Воно, переважно, зосереджене навколо двох генеральних ліній – концертної практики (колективного та сольного виконавства) та композиторської діяльності, відзначеної, в свою чергу, незмінно творчим характером. Музичне аматорство природньо вписується у загальноукраїнську картину розвитку національної музичної культури. Ми не претендуємо на абсолютну вичерпність висвітлення поставленої теми, вважаємо, що запропоновані тут положення і висновки можуть бути корисними для подальшого дослідження волинського музичного аматорства як одного із важливих чинників національної музичної культури сучасності. Сподіваємося, вони також сприятимуть розширенню та уточненню впровадженої у обіг наукової інформації, а відтак – адекватній оцінці цього явища у всеукраїнському контексті.

Література:

1. Волинь на зламі століть: історія краю (1989–2000 рр.) / В. І. Бортніков [та ін.] ; голов. ред. Б. П. Клімчук ; Волинський держ. ун-т ім. Лесі Українки. – Луцьк : РВВ "Вежа" Волинського держ. ун-ту ім. Лесі Українки, 2001. – 692 с.
2. Мороз Л. Диригентсько-хорове мистецтво Галичини другої пол. XIX – першої третини XX століття : дис. на здоб. наук. ступ. канд. мист. : спец. 17.00.01 / Л. Мороз. – К., 2003. – 187 с.
3. Ільченко О. Художні основи аматорського народно-оркестрового виконавства : автореф. дис. на здоб. наук. ступ. д-ра мист. : спец. 17.00.03 / О.Ільченко ; НМАУ імені П. І. Чайковського. – К., 1996. – 60 с.
4. Грицак Т. Аматорські театри Рівненщини: загальні тенденції становлення на сучасному етапі / Т. Грицак // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв. – К. : Міленіум, 2006. – Вип. 1. – С. 101–106.
5. Сідлецька Т. Шляхи і тенденції розвитку репертуару українського оркестру народних інструментів / Т. Сідлецька / Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв. – К. : Міленіум, 2006. – Вип. 1. – С. 64–69.
6. Булат Т. Хорове самодіяльне мистецтво / Т. Булат // Художня самодіяльність на сучасному етапі. – К. : Наук. думка, 1977. – 320 с.
7. Долгих Л. Аматорське мистецтво як історико-культурне явище : дис. на здоб. наук. ступ канд. іст. наук / Л. Долгих. – К., 1998. – 182 с.
8. Ігнатова Л. Тенденції розвитку музичної культури Волині кінця XX – початку XXI століття : дис. на здоб. наук. ступ канд. мист. : спец. 17.00.01 / Л. Ігнатова. – К., 2006. – 234 с.
9. Шиманський П. Музична культура Волині І половини XX ст. : монографія / П. Шиманський. – Луцьк : РВВ "Вежа" Волинського держ. ун-ту ім. Лесі Українки, 2005. – 172 с.
10. Коменда О. У Луцьку створено лігу композиторів / О. Коменда // Волинь. – 1997. – 28 січня.
11. Кушнірук О. "Посвіт з Волині" / О. П. Кушнірук // Музична феєрія 1990-х…: статті, репортажі, інтерв'ю. – Луцьк, Надстир'я, 2003. – 204 с. – С. 123–125.

УДК 725.822

Кужельний Олексій Павлович,
Народний артист України

ТИПОЛОГІЯ ТЕАТРАЛЬНИХ ВИДОВИЩ ЗА МІСЦЕМ ДІЇ

У статті на прикладах з власної режисерської практики автор аналізує типологію театральних видовищ, особливе значення серед яких має місце дії: відкритий та закритий простір, які допомагають режисерському вирішенню основної ідеї театралізованого заходу.

Ключові слова: *театральне видовище, місце дії, глядач, відкритий простір, закритий простір.*

The article on examples from their own practice by directing examines the typology of theatrical shows, among which particular importance is the place of action: indoor and outdoor space to help solve the basic idea of directing a theatrical event.

Keywords: *theatrical spectacle, scene, the viewer, open space, indoor space.*

Театралізовані видовища – витвір, який захоплює глядацькі маси у процесі координації життєплинів за законами театру. Їм притаманне ідейно-тематичне наповнення, конфліктне підґрунтя, образне вирішення видовища, сюжетна лінія, наскрізна дія. Вони можуть мати елементи театралізації або досягати повноти форми театральної вистави навіть в умовах показів не зовсім притаманних театру. Тому театральні видовища мають свою типологію. Особливе значення для їх характеристики має місце дії, яке можна характеризувати за такими ознаками, як:

1) відкритий простір (який вже існував і існує);

2) відкритий простір (спеціально організований);

3) закритий простір.

Отже, мета статті – на прикладах з власної режисерської практики детально проаналізувати особливості означених типологій місця дії театральних видовищ.

1) Сценографічне вирішення, оформлення сцени, дизайн місця дії – категорії, які вимірюються масштабом дійства. Кожного разу перед режисером постає проблема створення особливої атмосфери, яка не тільки сприяє створенню настрою, а й додає радості розуміння художнього образу. Як розгортається образ у часі і просторі також вирішується залежно від багатьох чинників.

Театральний простір сприймався майстрами режисури як динамічний компонент, натхненний творчою волею. Дослідження С. Ейзенштейна сповнені думками про ролі просторових категорій у загальній поетичній побудові його картин. П. Брук ділиться роздумами про філософію простору у книзі "Пустий простір", а Г. Козінцев називає свою книгу "Простір трагедії".

Приклад 1: Відкриття пам’ятної дошки на будинку, де зупинявся Б. Пастернак (2008 р., Київ, вул. Чапаєва, 9).

Разом із сценографом ми вирішили, що багато кого здивує не надто потужна мотивація вибору місця вшанування пам’яті геніального поета. Кілька разів Б. Пастернак ненадовго зупинявся в цьому будинку в друзів перед відпочинком у Бучі. Тому акцент треба було перенести саме на величність його творчості, яка не викликає жодних сумнівів. Мені зразу дуже захотілося під деревом навпроти будинку встановити білий рояль, запросити піаністку, яка у старомодній шубі (весна була досить холодною) грала б улюблені твори майстра. Мабуть, цей образ був народжений фактами з біографії Бориса Леонідовича. Його мати була відомою піаністкою. Коли у московській квартирі Пастернакам залишили лише одну кімнату, майже всю її займав рояль.

Банерами з написами шрифтами, які використовувалися на виданні творів поета і зразу пригадувалися тим, хто знав творчість Пастернака за радянських часів, було прикрашено ніші над і обабіч парадних дверей будинку. З-під металевих накриттів підвальних вікон мали пробиватися весняні квіти. Та сценограф запропонував дерева навпроти фасаду будинку густо забинтувати та обтягти марлею. Цей образ лаконічно й точно координував місце події з романом "Доктор Живаго". Рояль став зайвим, квіти були б не помітними уже для другої лінії глядачів, і я погодився. Замовник не сприйняв образ категорично. Ніякої асоціації це не викликало, й було побоювання, що так само це дратуватиме й пересічних глядачів. Так було втрачено можливість налагодження образного діалогу з глядачем. Натомість протокольна сутність заходу спричинила емоційний сплеск шанувальників Генія, які імпровізованою декламацією, схвильованими виступами, чистими сльозами створили атмосферу божественної миті порозуміння. Банери дуже довгий час залишалися прикрасою будинку.

© Кужельний О. П., 2011

Приклад 2: Відкриття музею Шолом-Алейхема (2009 р., Київ, вул. Басейна, 2-а, Розважальний комплекс Арена).

З часом у мене виробилася звичка (чи самому, чи з художником) розробляти індивідуальне оформлення заходу з елементами багаторазового використання. Усі, хто займається масовими заходами, обов'язково мають у запасі щось з того, що вже відбулося: рушники, національні прапори різного розміру, квіти та квіткові композиції.

Якось на виступі Оренбурзького хору в Національному палаці мистецтв "Україна" я побачив куліси-банери з візерунком оренбурзької хустки, якими сценограф зменшувала величезну сцену і створювала площини для гри світла. Розуміючи, що так багато квадратних метрів банерів навряд чи ще десь випаде використати, я випросив у організаторів частку їх для себе. Ці банери потім часто ставали мені в нагоді.

Вхід до Музея Шолом-Алейхема, який розташувався у торгівельному центрі "Арена сіті" (у дореволюційні часи цьому старому будинку, нині відреставрованому до невпізнання, справді була квартира письменника, і на фасаді з цього приводу висіла меморіальна дошка), був визначений не з вулиці, а з двору – на другому поверсі. Необхідно було зразу привернути увагу глядачів до місця події. Але найголовніше – надати всім, хто прийшов на цю подію, іпостась родичів, близьких знайомих, людей, які знаються на єврейській культурі, вбачають її спорідненість з українською. Для прикладу: музична творчість клезмерів та троїстих музик. Тут і сталися в нагоді банери з білим візерунком – чи мережива, чи вишивані рушники, чи білі хустки, без яких неможливий фрейлакс. Ними ми прикрасили колони на вході у двір "Арена сіті". Вони ж, ніби білизна, що сохне у дворі, висіли на перилах, їх вистелили і перед входом до самої квартири-музею. Троїсти і клезмери грали по черзі, й наростаючий темп музики справляв враження мистецького змагання. Офіційні виступи після нього ніби примирили протистояння. І коли настав момент відкриття дверей, гучніше й гучніше з внутрішніх покоїв почала звучати скрипка. Потужний промінь світла з кімнати на учасників зібрання – і уявіть собі: люди не штовхаючись, аби бути першими, а як запрошені близькі і рідні почали заходити у квартиру. Вони розглядали експонати під музичні вправи хлопчика-скрипаля та тихий коментар працівників музею щодо речей, їх призначення, походження. З першого поверху підіймалися пахощі чаю й меду, якими пригощали гостей, а не глядачів, втаємничених, а не подорожніх. Так було досягнуто радості родинної атмосфери, без якої квартира-музей могла залишитися просто новостроєм за старою адресою.

2) На одному з перших занять у Київській художній школі художник Н. Мурашко доручив своїм молодим колегам розмістити на чистому аркуші паперу три точки. Хтось впорався з задачею за кілька хвилин, хтось витратив відведену для цього академічну годину, і тільки К. Малевич, вкрай розчарований собою, віддав майстрові чистий аркуш з коментарем: "На жаль, для мене це надзвичайно складне завдання". На його подив, вчитель похвалив таке серйозне ставлення майбутнього генія до того, чому він прийшов навчатися. Справді, питання організації простору, вибір точки, у якій відбуватиметься видиво, має настільки важливе значення, що може як піднести подію, виструнити її, так і загубити.

Пафос радянських часів демонструє потяг до умасштабнення подій саме місцем їх проведення. Тут варто згадати про одне грандіозне масове видовище – постановку "10 років Жовтня", створену у 1927 р. в Ленінграді режисерами Н. Петровим, С. Радловим, В. Соловйовим та художником А. Ходасевичем.

Неочікуваним був вибір "сценічного простору", на якому розгорталося дійство величезної масової вистави. На цей раз сценою стала ріка Нева, а глядацьким залом – набережна від Троїцького до Дворцовського мосту та самі мости, всіяні тисячами глядачів. Задником цієї "декорації" слугували Петропавловська фортеця та Монетний двір, "портативними кулісами" були два міноносці, які стояли неподалік від мостів.

Нині модно святкувати шлюби під водою у скафандрах або в небі з парашутами. Коли йдеться про лицарські турніри, то природнім для них середовищем, звичайно, є замки або чудовий пам'ятник давньої військової архітектури у самому центрі Києва – "Косий капонір". Відкриття "Мистецького арсеналу" в приміщенні, яке було арсеналом-складом зброї, декларує погляд на те, що насправді боронить людину від агресії і братовбивства, – мистецтво.

В центрі Києва є чудове місце для літніх оперних вечорів з італійськими балконами, сценою по колу – "Арена-Сіті". А яка чудова видовищна алея, що тягнеться від Львівської площі до Андріївської церкви. Придивляйтеся до місця, де ви майструватимете подію, навіть якщо замовник визначився заздалегідь, але ви знайшли щось краще, більш змістовне. Це ламає звички і традиції.

Приклад 1. У 1989 р. мені запропонували розробити сценарій святкування 70-ї річниці комсомолу. Начитавшись літератури про заходи на кшталт описаних на початку цього розділу, я запропо-

нував наступне. На Європейській площі і досі у центрі стоїть стовп з ліхтарями. Така сама клумба під ним, а от Український дім на той час був музеєм В. Леніна. Було запропоновано на вході у Міський парк (праворуч від Філармонії) розмістити духовий оркестр революційних часів – музиканти в шинелях, будьонівках, матроси, сестри милосердя – словом, обличчя й музика революції. За ними ті самі персонажі з драбинами різної висоти, дошками, молотками, пилками, які мали образно виконувати функцію зброї революціонерів. З маршем вони вирушали до колони, яка освітлювалася великими прожекторами для кінозйомок. Біля них була знімальна група, костюмована під революційні часи. Дійшовши до стовпа з драбин і дощок, хлопці й дівчата під бадьорий марш вибудовували над квітами, аби їх не ламати, конструкцію, що дозволяла з висоти 120 см. над землею притуляти до стовпа драбини. Всього їх було 7 – по кількості орденів комсомолу. Групи, вдягнені відповідно часу і тематиці орденів, допомагали дівчині і хлопцеві з червоними гвоздиками під час дикторського тексту про подію, за яку було вручено нагороду, вибратися на самий верх піраміди і своїми квітами прикрашати сектор у колі, закріпленому на колоні. З цього кола після семи епізодів створювався вінок з червоних гвоздик. Біля центральних дверей музею оркестр з комсомольців-сучасників грав сигнал уваги. Усі світлові прибори всередині приміщення мали загорітися водночас. В холі за центральними дверима з їх відкриттям включалися потужні кіношні прожектори. Разом із яскравим променем світла з музею звучала промова В. Леніна на ІІІ з'їзді комсомолу. Після цього з музею мали виходити піонери, очолювали численну колонну барабанщиці. Далі усе зібрання з Європейської площі вирушало до пам'ятника Слави. Біля стадіону "Динамо" до колони мали приєднатися кілька сотень юних футболістів. Далі по лівому боці як підніматися до Верховної Ради обігрувалася кожна площадка на паркані. На ці площадки мали підійматися по персонажу з етапів з історії комсомолу в хронологічному порядку. Спочатку Павка Корчагін. Він усіх вітав жестом і застигав, як статуя. Далі сценки біля пам'ятника Ватутіна, біля арсенальської гармати тощо. Роботу над святкуванням почали за півроку. Сценарій по кілька разів переходив на усіх рівнях обговорення від простих секретарів до перших. Всі нахваляли його. Щоправда, кожен пропонував щось скоротити, аби раптом чогось не сталося непередбачуваного, або ще гірше – раптом хтось щось не те подумав. Врешті все закінчилося примітивною ходою з банальним покладанням квітів, а мене віддячили поїздкою за кордон.

Приклад 2. Вперше проводилась акція у День СНІДу на площі між корпусами Національного технічного університету України "Київського політехнічного інституту". Організаторам було зручно за командою ректора зібрати велику кількість студентів. Тепер усім зрозумілий знак з червоної стрічки на той час був малознаним. Площа досить велика, квадратна, де не стань – опиняєшся на протязі. Спочатку вирішили поставити невеличкі сцени по чотирьох боках площі і використовувати їх послідовно. Замовник (іноземна керівниця) злякалася розпорошення уваги, а як потім з'ясувалося – їх занепокоїла символіка хреста. Таке глибоке відчуття значення організації простору мене дуже потішило і підштовхнуло до образного вирішення видовища.

Встановили сцену з пустою рамою на середньому плані, яка мала нагадувати аудиторну дошку з безмежним простором замість поверхні для писання. За нею дівчата та хлопці у своєму одязі – вчорашні студенти Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого, які зовні нічим не відрізнялися від студентської громади, активно, в такт музиці грали з червоною тканиною. Спочатку підіймали та опускали частини довжелезного червоного полотна.

Після музики, у тиші, до цієї групи ввійшов молодий, але вже сивий чоловік. Дзвоником і поглядом у різні частини площі він почав своє звернення до молоді. У монолозі пояснив значення червоної стрічки-петлі на лацкані його куртки. Знов подзвонив, і артисти з розтягнутою між ними тканиною спочатку обішли площу по периметру, а потім у натовпі вишукувались у формі снідовської петлі. Прозвучала друга промова. Знов хід усіх артистів з червоною тканиною до сцени. І розвішування тканини у формі петлі в рамі на сцені. Тоді монолог актриси з червоним шматочком червоної тканини про те, як вона дізналася, що її коханий виявився віл-інфікованим, як вирішила залишитися з ним, навчитися жити з цією хворобою і, можливо, навіть народити від нього дитя. В ті моменти, коли їй було важко говорити, вона ніби механічно відривала від шматка тканини червону стрічку. У фіналі з неї зробила собі червоний знак, закріпила на своєму плащі, передала залишок червоної тканини глядачам. Решта артистів придивилися до того, як студенти відривають собі стрічки, і ніби в цей момент здогадалися, що треба зробити, аби кожен одержав стрічку. Вони розірвали на шматки тканину, (чесно кажучи відривали публічно два шматки, а десятки було заготовлено раніше) і несли до глядачів. Так на фінальний виступ площа була об'єднана червоними знаками солідарності і співчуття, а найголовніше – терпимості до тих, хто став жертвами чуми XX століття.

Відтак, кожного разу необхідно аналізувати закладені у місці проведення акції, зібрання, концерту можливості і використати їх на свою користь. Якщо ж нема за що зачепитися, треба самому, а якщо є можливість – разом з сценографом художньо організувати цей простір відповідно до ідеї.

3) Кожне приміщення створено за чиїмось задумом. У кожного приміщення є своя доля і своя біографія.

Коли під заявлену мною ідею відтворення в Україні ангажементного театру запропонували приміщення за адресою Ярославів Вал, 14-б, я мало не знепритомнів. У сусідньому парадному містилася Спілка театральних діячів України, якою керували Наталія Ужвій, Ольга Кусенко, приходили театральні кумири в своїх простих людських справах. Саме такий піднесений стан опанував мене, коли я вперше по-хазяйськи зайшов у досить занедбане приміщення. Перед театром там була репетиційна база Національної заслуженої академічної капели "Думка". Ми підняли усі відомості про наше приміщення і відновили мистецький салон та домашній театр, який свого часу був частиною Візитного клубу любителів верхової їзди Л. Родзянка. Ще одну театральну сцену мені вдалося побудувати в складському приміщенні колишнього Київського театру Естради, художнім керівником якого я недовго був за сумісництвом. Приміщення опиралося. Воно будувалося і чудово слугувало Грецькому торговому дому і тепер, там, де нашвидкуруч збудованій малій сцені грав джазовий оркестр, знаходяться сховища Українського інвалютного банку.

Словом, перш ніж приступити до репетицій, необхідно познайомитися і потоваришувати з простором дому, в якому ви будете працювати. Варто обходити всі поверхи. Заглянути у приміщення, не призначені для глядачів і призначені для їх людських потреб. Добре посидіти в темряві зали, попросити поступово включити освітлювальні прилади. Обов'язково послухайте тишу. Вона часто буває наповненою неочікуваними звуками. Запах надзвичайно важливий. Посидьте у різних місцях глядацької зали. Перевірте акустику, з яких місць погано видно фрагменти сцени, з яких видно освітлювальні прибори, як чутно артистів без підсилення. Чи зручні крісла? Чи добрий огляд підлоги сцени. Буває навіть, що коли актор сидить на стільці, видно лише його голову. Кілька зафільтрованих прожекторів, направлених у зал, допоможуть вам створити незвичну атмосферу і замаскувати пошарпані стіни. Світловий акцент на підлогу центрального або бокових проходів до місць теж приховує безлад і створює атмосферу, що нагадує освітлення салону літака в польоті. Дуже важливо з'ясувати усі можливості акторських переходів за сценою, через зал, виходи на сцену з зали, якщо є оркестрова яма, як вона з'єднується зі сценою, фойє.

Після знайомства з приміщенням можна пробувати рифмуватися з ним, працювати з його звичним призначенням, використовувати традиційно або міняти на контрастне і незвичне.

Приклад 1. Три абсолютно різні заходи я проводив у Київському планетарії: Роковини трагедії Бабиного Яру; Презентація книги В. Мельниченко "Богдан Ступка, штрихи до портрету" про Богдана Ступку; Вечір творчості Павла Загребельного.

Найважливішим для мене було надати планетарної значущості події. Звичайно, в центрі було зоряне небо, але прийти до цього кульмінаційного моменту треба було по-різному. До зали ведуть широкі парадні сходи і спіральні гвинтові. Сама зала ніби барабан у великому фойє, який можна обходити по колу. У першому випадку стіна барабану зали стала стіною плачу, на якій було закріплено фотодокументи трагедії. Використовувалися парадні сходи, вони і підлога фойє були зафарбовані червоним світлом.

На презентацію книги "Богдан Ступка, штрихи до портрету" всіх проводили гвинтовим підйомом. Разом з глядачами котив перед собою шар, сплетений з металевих прутів, атлетичний хлопець в балетному тріко тілесного кольору. Докотивши доверху, під удаваною вагою шару він спускався з ним донизу. Так повторювалося, доки всі глядачі збиралися у верхньому фойє перед залою. Нарешті, під урочисту музику світло було направлене на центральні сходи і парадні двері. Хлопці стелили червону доріжку, по якій, ніби у Каннах на кінофестивалі, заходив герой з дружиною.

На вечорі П. Загребельного ніяк не маскували вибиту торгівельними ярмарками підлогу Планетарія, обшарпані стіни. Заховані за сценою величезні макети планет ми розставили у фойє. Серед усього безладу вони справляли враження прибульців із казки. Інші макети планет у глядацькій залі потужно пластично обігрувалися акторами.

Приклад 2. Національний центр "Український дім" проектувався архітектурно як музей вождя світового пролетаріату В. Леніна. Його роздуми з приводу розвитку людської цивілізації по спіралі архітектор матеріалізував у трьохярусному внутрішньому просторі будівлі. Діаметр кіл ярусів до стелі зменшується, скляний дах, довжелезна вертикаль від підлоги до нього створює ілюзію безкінечної спіралі.

На святкуванні ювілею Фонду Андрія Первозванного світло додавалося поепізодно від першого до останнього ярусу фінального моменту із свічками під зоряним небом.

На святкуванні Дня скловиробника від самого верху звисали скляні кулі, зорі, квіти – все, що грало під світлом прожекторів і казково дихало кольорами при зміні світлових фільтрів.

Отже, як свідчать наведені приклади, до системи режисерського монтажу простір включається як смисловий компонент та конструктивний чинник, що несе у собі елемент драматургії. Недарма В. Мейєрхольд декларував своє ставлення до театрального простору так: "Наш театр завжди всі свої побудови на сцені робив не тільки за законами театру, а й за законами зображувальних мистецтв" [2, 361].

Література:

1. Захава Б. Є. Майстерність актора і режисера / Борис Захава. – М., 1969.
2. Мейєрхольд В. Статьи. Письма. Речи. Беседы / В. Мейєрхольд. – М., 1982. – Ч.2.
3. Щепкин М. С. Записки. Письма / М. С. Щепкин. – М. : Искусство, 1952. – 462 с.

УДК 130.2:7, 122:316.723, 165.1.78

Опанасюк Олександр Петрович,
кандидат мистецтвознавства,
доцент, докторант Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв

ЛОЗУНГ Е. ГУССЕРЛЯ "НАЗАД, ДО ПРЕДМЕТІВ" ЯК ВІДОБРАЖЕННЯ ІНТЕНЦІОНАЛЬНОГО ВЕКТОРА В ПРОЦЕСУАЛЬНОМУ БУТТІ КУЛЬТУРИ

У статті відомий лозунг Е. Гуссерля "Назад, до предметів" аналізується в контексті відображення в ньому об'єктивних закономірностей буття європейської культури в заключний період її становлення.

Ключові слова: *культура, інтенціональність, культурна динаміка, домінантні культурні ознаки, інтенціональна рефлексія, періоди становлення культури, інтенціональний період європейської культури.*

In the article a well-known statement of E. Husserl "Back to things" is analyzed in the context of reflection of the objective existence laws of european culture in the final period of its development.

Keywords: *culture, intentionality, cultural dynamics, dominant cultural features, intentional reflection, periods of culture settling, intentional period of european culture.*

У наша час як ніколи раніше все більшої актуальності набувають питання достовірності знання. На відміну від минулих епох така проекція суспільної свідомості позначена не інтенсивними і динамічними важелями, а екстенсивними тенденціями, прагненням здійснити ревізію попереднього онтологічного досвіду та віднайти первинні компоненти буття. Причому окреслена перспектива змушена охоплювати не тільки дані одного напрямку суспільної діяльності, певної епохи чи культури, але й наукові та культурні здобутки попередніх культур, історичних епох і наук. Відповідно формується полікультурне смислове поле, яке потребує нових підходів в дослідженні сучасної культури, пошуку тих засадничих принципів, які визначають зміст її буття на даний час та будуть визначальними в майбутньому становленні світової культури.

Мета даної статті полягає у філософсько-культурологічному аналізі смислових позицій відомого лозунгу Е. Гуссерля "Назад, до предметів", в якому вбачається відображення визначених вище тенденцій і особливостей інтенціонального вектора в процесуальному бутті європейської культури. Для досягнення зазначеного пропонується коротко охарактеризувати основні положення феноменологічної філософії Гуссерля, співвіднести їх зміст із задекларованою темою статті, спробувати дати відповідь на питання – в чому ж полягає культурологічне підґрунтя лозунгу "Назад, до предметів" і на основі музичного мистецтва підтвердити очевидність відображення у даній тезі інтенціонального вектора в процесуальному бутті культури (історичний і метаісторичний аспекти).

Проте перш ніж приступити до характеристики основних положень філософії Е. Гуссерля, звернемося до одного цікавого прикладу з біографії І. Стравінського. У 1915 році композитор працював над "Трьома легкими п'єсами для фортепіано" в чотири руки. Стравінський значною мірою бавився, адже кожна з п'єс була шаржем на його друзів. Коли він зіграв "Польку" С. Дягілеву та А. Казеллі в міланському готелі, то, як засвідчує сам композитор: "Казелла сприйняв це як натяк на новий шлях,

© Опанасюк О. П., 2011

по якому він не забарився піти; в той момент народився певний різновид так званого неокласицизму" [15, 153–154].

Цей приклад – а їх можна навести досить багато – свідчить про два факти: а) творчі особистості, як і кожна людина в екстремальних випадках, здатні передчувати розгортання свого життя і шлях того мистецтва, яке вони представляють; б) часто неусвідомлене устремління і творчість митця обертаються народженням нового стилю, чи навіть нової художньої епохи. В останньому випадку маємо незаперечну констатацію того, що саме культура ініціює подібні процеси. Адже нове явище вже існує в недалекому майбутньому процесуального буття культури; і митець навіть у незначних, неяскравих та часто неусвідомлених фіксаціях цього нового торує йому широку дорогу.

Е. Гуссерль проголосив лозунг "Назад, до предметів" на початку XX ст[1]. І саме на кінець XIX – початок XX ст. припадає початок інтенціонального періоду в становленні європейської культури[2]. Звідси саме і виникають підстави для трактування даного лозунгу як відображення в ньому нового вектора в процесуальному бутті насамперед європейської культури, пов'язаного із заключним періодом її становлення.

Тепер перейдемо до феноменології, яка загалом трактується як філософія свідомості. Формування феноменологічної філософії пов'язано з іменем Е. Гуссерля, хоча сам термін "феноменологія" з'являється ще у XVIII ст. у філософській праці "Новий органон" швейцарсько-німецького філософа й математика І. Г. Ламберта і проходить чималий шлях становлення свого смислового поля[3]. На початку XX ст. Гуссерль сформував новий метод філософської онтології, відповідно й принципи феноменологічного аналізу, який передбачав "повне виключення будь-яких припущень, установок і переконань" стосовно об'єктивної сутності предмета. Філософ приходить до висновку, що предмети і ті зв'язки між ними, які людина виявляє (знаходить) у своїх переживаннях і судженнях, насправді не існують в навколишньому (об'єктивному) світі, звідси й не можуть розглядатися як об'єктивний порядок їх (предметів) буття. На той час – в кінці XIX – початку XX ст. – в ідеалістичній філософії, а також в натуралістичних позиціях домінувала точка зору, згідно з якою в процесі пізнання предмета суб'єкт формує поняття про нього і це поняття є тотожним самому предмету. Гуссерль же виходить з тих позицій, що свідомість і предмет дані одночасно, пов'язані між собою, хоча в той же час взаємно не замінюють одне одного. Він особливо підкреслює, що свідомість, яка сама сприймає річ, не є тотожною пізнанню предмета. У такому процесі пізнання смислові означення сутності предмета, які формує свідомість, позначені суб'єктивністю. Пізнання предметів і речей не є пізнанням об'єктивності їх буття, оскільки феномен їх змісту перевищує перше (пізнання). Цей момент Гуссерль пояснює на прикладі досвіду: "… досвід є усвідомленням предметів самих по собі, безпосередньо ними розпоряджається і володіє. Але досвід не є вікном, через яке світ, що передує будь-якому досвіду, світить у кімнату свідомості. Адже як я можу раціонально висловлюватися про щось, не спостерігаючи його, тобто спостерігаючи не тільки свідомість, але і щось чуже для свідомості … воно суть більше, ніж те, що дано в досвіді, воно ще інакше досліджується; тому воно є трансцендентним…" [3, 51–52].

Таким чином, ми коротко ознайомилися з однією з головних позицій феноменологічної філософії Е. Гуссерля: смисловий зміст предметів, або ж їх феномен, є більшим за будь-які форми констатації чи визначення їх змісту за допомогою існуючої практики традиційної науки (насамперед філософії). І саме такі обставини спонукали філософа до пошуку нового підходу в дослідженні сутності речей, ігноруючи при цьому попередні спроби розв'язання даної проблеми знаменитими філософами, справедливо відчуваючи, що попередня філософська думка не дала повної відповіді щодо справжнього пізнання сутності предметів та не пояснила причини складності її виявлення і визначення.

Тепер перейдемо до характеристики деяких інших засад феноменологічної філософії. Як вже зазначалося, першою роботою, яка закладає основи останньої, є "Логічні дослідження" Е. Гуссерля [2]. У цій праці Гуссерль піддає сумніву теорію психологізму (в логіці), яка виходила з позицій необхідності пояснення онтології з точки зору психічних актів, та приходить до висновку, що предметом наукового дослідження має стати не сама по собі "річ-в-собі", а поняття про неї, в якому поєднуються і значення, і смисл. Саме ця позиція, цей онтологічний вектор, став базисом для формування нового типу філософствування, який згодом і отримав назву феноменологія. Але в чому ж полягає ця новизна? Гуссерль виходить з того, що будь-які спроби свідомості до смислової характеристики предмета завжди позначені інтенціональністю, тобто певною смисловою направленістю на предмет[4]. У свою чергу це вказує, що свідомість спрямована на предмет, але не на сам предмет. Відповідно свідомість виконує смислоформуючу функцію[5]. Причому цей процес знову ж таки позначений інтенціональністю, або ж суб'єктивністю, самої людини. Феномен даного явища чи предмета, як і його смисловий зміст, детерміновані певними причинами, настроями, рівнем знань і т. п. факторами. Але чому відбу-

вається цей процес називання і переживання предметів? Гуссерль пояснює цей момент існуванням "Я людини, яке переживає".

Звідси й висновок Е. Гуссерля: 1) є не феноменологічний потік переживання, він є інтенціональним потоком, який конституює свідомість і надає предметам відповідного смислу і значення; 2) є феноменологічний потік переживання, він не є інтенціональним, належить феноменологічній площині, на рівні якої і міститься об'єктивний смисл і значення предмета.

При цьому філософ формулює закон феноменологічної редукції, який, на його думку, дає можливість досягнути феноменологічного рівня пізнання і буття. Для цього необхідно очищення свідомості (наукового дослідження) від будь-яких суджень, які носять метафізичний характер, необхідно зробити предмет наукового пізнання (смисл і значення предмета) нейтральним, феноменологічно очищеним, тобто позбавити його тих змістових нашарувань, які він отримав в процесі свого суспільного буття. Лише за таких умов, за Е. Гуссерлем, предмет науки вже не буде пов'язаним з певними діями людини, не буде представляти і виявляти дію певних сил. І саме така проекція свідомості і є феноменологічним поглядом на сутність предметів. І саме така мета була причиною народження відомого лозунгу "Назад, до предметів". Іншими словами, для того, щоб прийти до очищеного стану, очищених від причинно-наслідкових зв'язків предметів, необхідно очистити його (предмет) від тих характеристик, які він отримав у процесі власне пізнання, в тому числі й від історичного нашарування його змістової палітри. Даний лозунг передбачав утримання від судження про предмет (епохе)[6], що забезпечувало перехід свідомості від не феноменологічного потоку переживання, або ж явища смислоформування (інтенціональний аспект), до феноменологічного потоку переживання, або ж феномену смислоформування (феноменологічний аспект).

Але що ж тоді залишається, за Е. Гуссерлем, якщо ми будемо утримуватися від суджень про предмет? Філософ виходить з того, що поняття про предмет охоплює собою сукупність смислових означень предмета, які взаємоіснують та взаємодоповнюють один одного. Очищення від них, тих, що виникли в процесі тієї чи іншої пізнавальної діяльності людини (історичний аспект формування смислового поля предмета), дає можливість свідомості вийти на рівень "абсолютної суб'єктивності", за Гуссерлем, або ж духу предмета. Відповідно предмет думки стає чистим ноезисом (від грецького noesis – мисленння). При цьому "абсолютна суб'єктивність" трактується як свідомість, яка спрямована на предмет, або ж потік свідомості. Оскільки свідомість постійно направлена на предмети світу і в цей же час формує їхній смисл, то вона завжди є предметною. Звідси така предметність є смислоформуючою. Відповідно, в контексті інтенціональності свідомості виникають підстави говорити про феномен свідомості, на відміну від попереднього явища свідомості. Гуссерль вперше загострює увагу на тому, що у феномені свідомості предмет постає як предмет-існуючий, на відміну від предмета-функціонуючого (предмета, для якого – про який – свідомість формує смислові означення).

Завершуючи короткий аналіз феноменологічної філософії, вкажемо і на певні помилки філософських позицій Е. Гуссерля. Дійсно, все у світі позначене і володіє інтенціональністю, або ж, за Аристотелем: "Те, що дано очам, є спрямованістю (intentio) душі". Тобто, що все у світі має свій вектор і програму буття. Але при цьому слід пам'ятати універсальну закономірність становлення і буття речей, зміст яких чітко фіксує знаменита теза Лао Цзи: "Дао народжує одне, одне народжує два, два народжує три, а три – всі істоти…" [4, IV, VI, XLII вірші]. Четвірка, як каже китайський філософ, є матір'ю усіх речей. Про що нам свідчить дана теза? З одного боку, ми маємо трійку як етап означення в становленні будь-якого явища. Але на цьому плані трійки воно є загальним означенням смислової сутності предмета, або ж, за Платоном, праобразом предмета. Останній, в свою чергу, ніколи не буде мати дійсного життя, якщо не відбудеться четвертого кроку – обрання конкретної форми свого існування ("способу існування", за визначенням автора даної статті [11, 87–93]).

Підтвердженням сказаному є і свідчення езотеричної філософії, яка давно відкрила особливості та закономірності буття речей в тонкому світі (астральному, ментальному і духовному планах), та людей з екстрасенсорними здібностями, які також стверджують, що будь-яка мислеформа до тих пір буде "плавати" на ментальному і астральному планах (перебувати на рівні трійки), поки вона не набуде конкретного імпульсу для свого конкретного проявленню на фізичному плані. А останнє і є інтенцією буття речей, або ж інтенціональністю. І якщо б ми спробували здійснити феноменологічну редукцію як нашої свідомості, так і смислового змісту будь-якого предмета, ми у кінцевому випадку прийшли б до трійки, або ж до праобразу речей, за Платоном. Зрештою, будь-який мистецький образ чи афект – наприклад, радість з приводу приходу весни, або ж афект радості – ніколи не будуть зрозумілими і сприйнятими, якщо не буде конкретної складової, або ж способу і форми їх існування.

Наступний аспект стосується антропологічного виміру. Не беручи до уваги навіть суб'єктивний фактор – своєрідне та відмінне від Е. Гуссерля трактування різними філософами смис-

лового змісту інтенціональності (М. Гайдеггер, Г. Гадамер, П. Рікер, Ж.-П. Сартр, аналітична філософія), – припустимо, що певний предмет спостерігають філософи-феноменологи і людина з екстрасенсорними здібностями. Остання відмітить не тільки всі фізичні моменти предмета, але й побачить його астральні властивості (наприклад, світіння, або ж ауру), тоді як для перших цей план є повністю закритим. Відповідно, в обох випадках інтенціональна редукція приведе до різних результатів. Але ж ми сподіваємося (автор даної статті переконаний у цьому), що прийде час, коли споглядання астральних феноменів стане для людини нормою, що й внесе суттєву корекцію в розуміння "чистої свідомості" homo sapiens'a.

У даному випадку в читача може виникнути справедливе запитання: а як же бути з обітницею мовчання, тією формою містичної практики, яка передбачала утримання від будь-якого вербального спілкування з метою прийти до можливості правильного судження про певні обставини, особливості предметів та характеристику людей. Це цікава практика, і ми можемо пригадати багатьох містиків, які навіть відмежовувалися від світу, замикалися у келіях чи печерах і згодом дійсно досягали того рівня, який вже передбачав відсутність помилок у судженнях. Як бачимо, навіть ця форма містичного споглядання свідчить, що Е. Гуссерль відроджував давно відомі та призабуті у об'єктивному світі практики. Разом з цим, зазначимо наступне. Дійсно, така практика мовчання вносить спокій у ментальну діяльність людини, в результаті чого в її свідомості сутність речей постає у своїй правдивій (феноменологічній) іпостасі. Але в цей же момент предмет чи певна ситуація будуть обов'язково присутні у вигляді "четвірки", або ж способу свого існування на даний момент. Інші історичні чи культурні обставини визначать для предмета дещо інші умови, відповідно й смислові конотації його буття. Тобто, смислова сутність предмета у фізичному плані завжди буде (тут-і-тепер) представленою у своїй бінарній структурі: феноменологічній сутності ("трійки", за Лао Цзи, або означення, за автором даної статті) та інтенції свого буття у даний момент ("четвірки", за Лао Цзи, або ж способу існування).

Зважмо й на те, що навіть за умов глибокого проникнення до сутності речей декількох людей, в силу приналежності їх до різних психологічних типів, їх судження про сутність предмета все ж таки буде відрізнятися (кожен з 16 психологічних типів людини обов'язково відмітить ті чи інші особливості предмета, опустивши при цьому менш важливі для кожного з них смислові компоненти предмета). Хоча в той же момент вони на феноменологічному рівні будуть здатними осягати справжню сутність предмета. Все це разом свідчить про те, що і предмети, і люди приналежні до бінарної структури буття: феноменологічного і не феноменологічного рівнів (за феноменологічною філософією) або ж до тонкого (який сумарно охоплює шість основних планів буття) і фізичного планів (за езотеричною філософією). І саме ця обставина – наявність різних рівнів розвитку тонких тіл у людях – з одного боку, пояснює причини постійних помилок у судженні предметів, а з іншого – є тим каменем спотикання, якого не помічає чи не враховує офіційна філософія. Гуссерль справедливо підмітив, що у спогляданні предмета спостерігається й те, що "чуже для свідомості", що "більше, ніж те, що дано в досвіді" [3, 51–52]. А що ж це таке, як не буття предметів на тонкому плані. Об'єктивне судження можливе лише за тих обставин, коли спостерігачі однаковою мірою будуть володіти астральним баченням та ментальним проникненням до сутності предметів, що унеможливлює будь-які суб'єктивні судження, як і в тих простих випадках, коли на фізичному плані (за умов відсутності хвороби зору) спостерігачі без помилок визначають колір чи форму предмета. Зауважимо й на тому, що окреслена перспектива екстрасенсорного розвитку людей автоматично зініціює зовсім інші форми спілкування між ними.

Тепер перейдемо до обґрунтування точки зору, згідно з якою народження лозунгу "Назад, до предметів" насамперед інспіровано заключним періодом становлення європейської культури, як і культурного буття людства у даний історичний проміжок часу загалом.

Спочатку спробуємо дати відповідь на таке можливе питання: чи на початку XX ст. Е. Гуссерль був одиноким у проголошенні свого лозунгу? Очевидно, що ні. У мистецтві вже імпресіонізм змінює вектор бачення і вираження образів світу з інтенсивно-динамічного на екстенсивно-споглядальне. Відповідно, на передній план виступає не принцип драматургічного розгортання художнього образу, не логіка становлення структурних і виразових елементів художнього твору, а фонізм та барвистість засобів виразовості як у музичному мистецтві, так і в усіх видах візуального мистецтва. Таке зміщення вектора аналогічне гуссерлівській феноменологічній редукції, яка також передбачає зміну напрямку свідомості від не феноменологічного потоку переживання власне до феноменологічного.

У музиці, наприклад, ми можемо пригадати особливості музичної мови і поетики К. Дебюссі: делікатність, вишуканість, невизначеність мелодичного малюнку; провідна роль тем-імпульсів, тем-символів, відсутність розвинутих, пісенних мелодій, тематичного розвитку (розгортання мелодій);

максимальна деталізація ритмічного малюнку, відсутність опори (переважно) на квадратність структурних побудов, чітких акцентів, широких ритмічних узагальнень, відмова від традиційної системи гармонічних тяжінь, ослаблення функційних зв'язків, а також барвистість, вишуканість, колористичність гармоній; використання специфічних ладів (пентатоніка, цілотоновість), ладових утворень; увага до тривалих звучань, до паралелізмів, лінеарності гармонічних, звукових комплексів тощо. Все це разом за відношенням до класицистської, романтичної, реалістичної естетики попередніх етапів становлення європейської культури дає підставу визнати появу зовсім нової художньої рефлексії – інтенціональної рефлексії – та нового типу вираження і відображення образів світу.

Є також підстави провести паралелі між позиціями феноменологічної філософії Е. Гуссерля та естетикою імпресіонізму. Вкажемо лише на один момент. Як вже зазначалося, Гуссерль визнає існування не феноменологічного потоку переживання, або ж інтенціонального, який конституює свідомість і надає предметам відповідного смислу і значення, та феноменологічного потоку (переживання), який не є інтенціональним потоком, належить феноменологічній площині, на рівні якої і міститься об'єктивний смисл і значення предмета. При цьому Гуссерль говорить про феномен свідомості, який відрізняється від явища свідомості, та про предмет-існуючий і предмет-функціонуючий. Зрозуміло, що йдеться про два рівні буття, відповідно бачення і вираження змісту предмета. У першому випадку маємо динамічну площину, або ж драматургічну конституцію, в другому – статичну і внутрішньо-смислову. Цим двом позиціям відповідають естетичні принципи класицизму, романтизму, реалізму (явище свідомості, предмет-функціонуючий) та імпресіонізму (феномен свідомості, предмет-існуючий).

Пригадаємо також працю Х. Ортеги-і-Гассета "Дегуманізація мистецтва", в якій зазначається, що особливістю нового мистецтва є прагненням митців зображати вже не саме життя, як це було типовим у минулих століттях, а ідею про певний образ, що сприяє можливості митця більшою мірою наблизитися до сутності предмета, ніж у першому випадку [12]. Звернемо увагу і на фовізм у мистецтві, різноманітні форми неостилів (неокласицизм, неофольклоризм, неоромантизм, неоімпресіонізм, неотрадиціоналізм), на відродження практично усіх попередніх явищ мистецтва, які свого часу виникли і згодом у просторі становлення перших трьох періодів європейської культури втратили актуальність, а в останньому – інтенціональному – знову були покликані до життя.

Зрозуміло, що таке відродження вже не передбачало відновлення тих функцій, які ці стильові явища виконували в момент їх народження. Уданому випадку слід говорити саме про інтенціональну рефлексію, яка пояснює та визначає специфіку мистецтва у XX – на початку XXI ст., тобто заключному періоді становлення європейської культури. Вона передбачає проведення свого роду підсумку та інспекції пройденого шляху. Ця позиція ініціює усі інтроспективні та ретроспективні тенденції, що й зустрічаємо у мистецтві зазначеного періоду.

Підсумовуючи сказане, можна зробити такі висновки. На межі XIX – XX ст. становлення європейської культури зазнає якісних змін, зміст яких узагальнено можна охарактеризувати як початок формування інтенціональної культурної рефлексії. Смислове поле даного явища охоплює різноманітні змістові позиції, визначальними серед яких є відмежування від сформованих у процесі попереднього становлення культури художніх означень та скерування уваги до його (явища) чистої природи (феноменологічний рівень буття). Разом з цим, визначений вектор передбачає і своєрідне дослідження попередніх здобутків. Саме таку позицію відображає відомий лозунг Е. Гуссерля "Назад, до предметів". І не виникає сумніву, що саме культура ініціювала його народження в момент початку розгортання свого заключного – інтенціонального періоду становлення. Цей лозунг не втрачає своєї актуальності і в наш час, у період метакультурного та міждисциплінарного аналізу і дослідження буття людини.

До сказаного слід додати наступне. У зазначених історичних межах інтенціональні ознаки стають визначальними не тільки у просторі європейської культури, можна говорити про аналогічну ситуацію в процесуальному бутті світової культури. Адже інтенціональні проспекції торкаються без виключення усіх здобутків культурного буття людства, що у свою чергу вказує на формування базису для виникнення і розвитку як зовсім нових суспільних відношень, так і нової культури загалом.

Примітки:

[1] Р. Інгарден так згадує про гуссерлівські філософські студії, які виникли після опублікування Гуссерлем у 1900–1901-х роках своєї праці "Логічні дослідження": "… Гуссерль багато років навчав нас: назад, до предметів, до конкретного (що краще трактувати як природного, – О. О.), не до абстрактного, не до теорій… до "самих предметів" треба підходити тільки обхідним шляхом, а саме шляхом аналізу свідомості" [1, 9–10].

[2] Питання процесуального буття європейської культури, в процесі становлення якої простежуються чотири періоди – символічний (Середньовіччя, Відродження, V–XVI ст.), класичний (Новий час, Просвітництво, XVII–XVIII ст.), романтичний (культура XIX ст.), інтенціональний (культура XX – ? ст.), – висвітлене та охарактеризоване нами в різних публікаціях [6–11].

[3] І. Г. Ламберт трактував зміст поняття "феноменологія" як "теорію ілюзій", розмежовуючи при цьому істину та хиби. Наступний розвиток даного терміна (до Гуссерля) насамперед пов'язаний з іменами І. Канта і Г. Гегеля.

[4] Термін "інтенціональність" походить від слова intentio (з грецької – нахил, напрям, спрямованість) і передбачає просту онтологічну установку – певний нахил у сприйнятті будь-якого предмета. Загалом інтенціональність визначається і характеризується як "первинна смислоутворююча спрямованість свідомості до світу, смислоформуюче відношення свідомості до предмета, предметна інтерпретація відчуття… Таким чином, чиста свідомість як чисте смислоутворення (інтенціональність) відокремлюється від ґрунтованих на цих зв'язках міфологічних, наукових, ідеологічних і повсякденно-побутових установок та схем. Рух до предметів – це відтворення безпосереднього смислового поля, поля значень між свідомістю і предметами" [14, 113, 318–319].

[5] У даному випадку бачимо певне слідування філософа за І. Кантом, який поняття про предмет поділяє на aposteriopi та apriori. Aposteriopi – предметний зміст думки про предмет (ноема, за Гуссерлем), apriori свідомості – це смислоформування предмета (ноезис, за Гуссерлем). Проте Гуссерль йде далі і в свою чергу саму свідомість як смислоформуючу функцію розділяє на aposteriopi та apriori. Він також розрізняє феномен смислоформування (феноменологічний зміст) і явище смислоформування (не феноменологічний зміст) як два рівні буття та пізнання предмета.

[6] Подамо коротку характеристику основних положень феноменологічної редукції та поняття "епохе", яке часто використовується у феноменології як синонім першої. Феноменологічна редукція передбачає: "відкрити в кожній індивідуальній свідомості чисту свідомість, чисту усвідомленість як чисту неупередженість, яка ставить під питання будь-яку вже задану систему опосередкування між собою та світом. Неупередженість має підтримуватися не за відношенням до предметів і процесів реального світу, існування яких не заперечується, – "все залишається так, як і було" (Гуссерль), а за відношенням до вже набутими установками свідомості. Чиста свідомість – це самоочищення свідомості від нав'язаних йому схем, догм, шаблонних кроків мислення, від спроб знайти основу свідомості в тому, що не є свідомістю… Гуссерлівський лозунг "Назад, до предметів" означає вивільнення свідомості та предметного світу від звичних і функціональних зв'язків між ними, а також від діалектико-містичних їх перетворень. Тим самим чиста свідомість як чисте смислоутворення (інтенціональність) від'єднується від детермінованих цими зв'язками міфологічних, наукових, ідеологічних і повсякденно-побутових установок і схем. Рух до предметів – це відтворення безпосереднього смислового поля, поля значень між свідомістю і предметами" [14, 319, 318]. Епохе (від грецького ερόhe – утримання, самоволодіння) – це "утримання від суджень про світ... За допомогою феноменологічного епохе відбувається перехід від природної до феноменологічної установки… Суб'єкт виключає з поля зору всі накопичені історією наукового і ненаукового мислення, судження, оцінки предмета і прагне з позиції "чистого спостерігача" зробити доступною сутність предмета" [14, 396].

Література:

1. Гуссерль Э. Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии. Книга первая [пер. с нем. А. В. Михайлова; вступ. ст. В. А. Куренного] / Э. Гуссерль. – М. : Академический Проект, 2009. – 489 с. – (Философские технологии).
2. Гуссерль Э. Логические исследования. Картезианские размышления. Кризис европейских наук и трансцендентальная феноменология. Кризис европейского человечества и философия. Философия как строгая наука / Э. Гуссерль. – Мн. : Харвест, М. : АСН, 2000. – 752 с. (Классическая философская мысль).
3. Гуссерль Е. Формальна і трансцендентальна логіка. Досвід критики логічного розуму // Зарубіжна філософія XX століття. Читанка з історії філософії у 6 книгах. Книга 6 / Е. Гуссерль. – К. : Довіра, 1993. – С. 48–82.
4. Дао Дэ Цзин. Книга пути и добродетели. – К. : Амрита, 1996. – 44 с.
5. Кошарний С. Феноменологія / С. Кошарний // Філософський енциклопедичний словник : [голова редкол. Шинкарук В. І.]. – К. : Абрис, 2002. – С. 666–667.
6. Опанасюк О. П. Інтенціональність в контексті структурних параметрів тетрактиди / О. П. Опанасюк // Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності. Вип. 24. – К. : Видавничий центр КНЛУ, 2009. – С. 118–125.
7. Опанасюк О. П. Про інтенціональний стиль в музичному мистецтві. На матеріалі Другої сонати для фортепіано В.Сильвестрова / О. П. Опанасюк // Київське музикознавство. Вип. 25. – К., 2007. – С. 66–76.
8. Опанасюк О. П. Про універсальні стилі в музичному мистецтві / О. П. Опанасюк // Мистецтвознавчі записки : зб. наук. праць. Вип. 10. – К. : Міленіум, 2006. – С. 27–35.
9. Опанасюк О. П. Структуральне буття культур: історичний, метаісторичний та езотеричний аспекти / О. П. Опанасюк // Ставропігійські філософські студії. Зб. наук. праць з філософії, психології, мистецтвознавства, культурології, педагогіки та філософії освіти. Вип. 2. – Львів : Ставропігіон, 2008. – С. 46–65.
10. Опанасюк О. П. Структурно-смислові аспекти феноменології творчості / О. П. Опанасюк // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури : [збір. наук. праць; вип. 24]. – К. : Міленіум, 2010. – С. 164–171.
11. Опанасюк О. П. Художній образ: структурна феноменологія і типологія форм / О. П. Опанасюк. – Дрогобич : Коло, 2004. – 236 с.
12. Ортега-і-Гасет Х. Вибрані твори / Х. Ортега-і-Гасет. – К. : Основи, 1994. – 420 с.

13. Слинин Я. А. Эдмунд Гуссерль и его "Картезианские размышления" / Я. А. Слинин // Гуссерль Э. Логические исследования. Картезианские размышления. Кризис европейских наук и трансцендентальная феноменология. Кризис европейского человечества и философия. Философия как строгая наука. – Мн. : Харвест, М. : АСН, 2000. (Классическая философская мысль). – С. 290–323.

14. Современная западная философия: Словарь : [Сост. : Малахов В. С., Филатов В. П.]. – М. : Политиздат, 1991. – 414 с.

15. Стравинский И. Ф. Диалоги / И. Ф. Стравинский – Л. : Музыка, 1971. – 414 с.

16. Татаркевич В. Античная эстетика / В. Татаркевич. – М. : Искусство, 1977. – 328 с.

17. Філософський енциклопедичний словник : [голова редкол. Шинкарук В. І.]. – К. : Абрис, 2002. – 744 с.

УДК 75.03

Павельчук Іванна Андріївна,
кандидат мистецтвознавства,
Заслужений художник України,
викладач кафедри промислового дизайну
Київського державного інституту
декоративно-прикладного мистецтва і дизайну
ім. М. Бойчука

РЕНОВАЦІЇ ПОСТІМПРЕСІОНІЗМУ В УКРАЇНСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XX СТ. (ЕВОЛЮЦІЯ ЖИВОПИСУ А. КОЦКИ)

У статті аналізуються тенденції розвитку постімпресіонізму в українському мистецтві другої половини XX ст. на прикладі творчості відомого вітчизняного художника А. Коцки.

Ключові слова: *символізм, колір, постімпресіонізм, неокантіанство.*

The tendencies of the development of Postimpressionism in Ukrainian Art on the turn of the famous Ukrainian painter A. Kotska are analysed in the article.

Keywords: *Symbolism, colour, Postimpressionism, Neokantianism.*

Дослідження принципів інтеграції європейських напрямів мистецтва XIX–XX ст. на території України з визначенням місцевих особливостей та національної специфіки – актуальна проблема сучасного мистецтвознавства, тим більше, що існування явища українського постімпресіонізму взагалі ніколи не піднімалось, оскільки вважалося, що ця галузь колоризму історично завершила своє існування на межі XIX–XX ст. Ідентифікація практичних і теоретичних засад цього відгалуження колоризму сприятиме означенню і ствердженню етнічної унікальності українського мистецтва у річищі світового культурного процесу.

Публікацій, присвячених дослідженню українського постімпресіонізму XIX–XX ст. на сьогодні не існує, окрім розробок автора статті. Ця нова галузь українського мистецтвознавства базується переважно на теоретичних працях європейських науковців про класичний постімпресіонізм XIX ст., засади яких інтегруються у сферу емпіричного матеріалу за фактами художньої спадщини українських митців, в даному випадку, за матеріалами живописної творчості А. Коцки, що зберігаються в Ужгородському меморіальному музеї-квартирі Закарпатського художнього музею. Оскільки практика понт-авенського "синтетизму" передбачала поєднання світоглядних платформ, етнічних традицій та релігійних вірувань, автор залучає до дослідження роботи українських культурологів, спеціалістів з етносу та народного мистецтва, зокрема праці В. Шухевича, М. Білан, Г. Стельмащук, С. Мишанича, Л. Мушкетик, Р. Пилипа.

Метою даної статті є визначення конкретних практичних і теоретичних складових методу "синтетизму" та його національних особливостей.

Стаття виконана відповідно до плану науково-дослідних робіт Київського державного інституту декоративно-прикладного мистецтва і дизайну ім. М. Бойчука.

У 2011 р. українці відзначають 100-річний ювілей від дня народження знаного закарпатського художника А. Коцки (1911–1987 рр.). Творчість митця продовжує класичну традицію європейського постімпресіонізму кінця XIX ст., що сформувався під впливом ідеалістичних гасел неокантіанства про "подвійну" реальність. Тенденції ідеалізації людського буття на тлі пантеїстичного краєвиду ти-

© Павельчук І. А., 2011

пові для інтерпретацій П. Гогена та М. Дені, які методом "синтетизму" адаптували споконвічні міфи до мови мистецтва Нового часу. У картині "Аве Марія" (1891), створеній на Мартініці, П. Гоген "переносить християнський образ Мадонни у первісний язичницький світ" [5, 336]. Зображуючи золоті німби над головами дикунки з дитиною, митець трактує сучасне йому, але язичницьке по своїй природі життя, немов сакральний іконописний сюжет. Через століття стає очевидним, що метод синтетизму, який поєднував в одному полотні сакральний сюжет з протилежною йому аксіологією язичництва та з декоративною організацією площини японської гравюри, конструктивно був зведений до мутацій світоглядних систем. Бажання "поліпшити" природу власним талантом було викликано скептицизмом митців з приводу достовірності вражень від емпіричного світу та намірами компенсувати у творчості недосконалість довкілля. У своїй практиці П. Гоген вперше використовує традиції немов зображальні "технології", крізь століття, простір та культури, виокремлюючи ті концептуальні складові, що були йому потрібні для художньої переконливості образу. Тобто, синтетичний метод творення постімпресіонізму XIX ст. передбачав детермінацію часу, взаємопроникнення різних культурних платформ та стилів і кроскультурний підхід у створенні мистецтва Нового часу. Постановка проблеми про новий "синтетичний" метод відтворення у малярстві бере початок від теорії "відповідностей" Ш. Бодлера та його вчення, за яким фарби, звуки, лінії та слова "нічого не зображували, а тільки символізували вимір ідей" [3, 783]. Принциповою ознакою постімпресіонізму залишається примат емпіричного споглядання, що згодом корелятивно переоцінювалось у творчій свідомості художника. Нове ставлення до реальності походило від популярних у кінці XIX ст. ідей про перетворення дійсності на стан художнього "ідеалу" і визначило пріоритетність враження творця над дійсністю, схиляючись у бік ідеалізму.

Аналіз спадщини А. Коцки дозволяє констатувати аналогію цілей і методів творчості. Інтерпретація понт-авенського "синтетизму" у версії А. Коцки відбувається у форматі трьох культурних проектів. Увага живописця до особистості Людини, яка проходить через увесь доробок художника, бере витоки від надбань Ренесансу, що були засвоєні ним у молоді роки під час навчання у Римській Академії образотворчих мистецтв в 1940–1942 рр. [9, 8]. Платформа Ренесансу вперше в історії цивілізації висунула на перший план ідеали людського індивідуалізму та гуманізму, піднявшись над середньовічною абсолютизацією божественного початку [6, 50].

Пріоритетність чистоти Всесвіту, Людини та Космосу у творчій концепції А. Коцки розвивається під знаком першоджерел язичництва як різновиду платонізму: "Платонізм та неоплатонізм були язичництвом, тобто обґрунтуванням не особистого надсвітового божества, але самого космосу, тобто самої матерії" [6, 72]. Верховинці – діти Отчої землі, центральні герої творчості А. Коцки, трактуються художником в якості імперсонального неотипу первісних людей. Ідеї сакралізації етнічної неповторності А. Коцка реактивує апеляціями до українського фольклору. Історичну аналогію становить драматичний досвід П. Гогена, який, долаючи рутину європоцентризму в мистецтві кінця XIX ст., вперше культивував етнічну самобутність таїтян та віднайшов чистоту буття в координатах того самого язичницького першоджерела.

Тенденція втечі особистості від соціуму у світ нецивілізованої Природи активізується наприкінці XIX ст. під впливом інтенсивного розвитку НТР. На початку XX ст. Г. Зіммель характеризує боротьбу суб'єктивного сприйняття з об'єктивною реальністю як суб'єкт-об'єктну опозицію [4, 1]. Внаслідок конфлікту інтересів, що став очевидним фактом в останній чверті XIX ст., і народилася неокантіанська теорія про "подвійну" реальність, що декларувала творчий акт як суму очевидного та суб'єктивного початків [10, 40].

Творчий метод закарпатського колориста завжди був пов'язаний із засадами неокантіанської теорії пізнання, проекції якої відбувалися тільки у межах існуючого життєвого досвіду. В практиці А. Коцки художній акт складався, як правило, з двох етапів. Спочатку під впливом емпіричного досвіду живописець малював мотив з натури. Потім цей варіант слугував ескізом для подальших пошуків "ідеального". В майстерні з природного ескізу видалялося усе випадкове, поступаючись місцем художньому узагальненню. Означені акти корелятивних переоцінок є типовими ознаками творчої праці майстра над створенням художнього ідеалу.

Етюдне погруддя молодої жінки у жовтій хустці, що семантично співвідносилося із золотим сяянням в етюді "Портрет дівчини" (1960), стало прототипом для побудови художньої метафори богині Землі – Геї, яку А. Коцка був змушений приховати за уявною соціалістичною інтерпретацію у вигляді "Молодої доярки" (1981). Політично нав'язана владою соціально-тематична нормативність радянського мистецтва обмежувалася А. Коцкою назвами картин, не поширюючись на засади художньої вартості творчості.

Кожен образ у доробку А. Коцки має свою творчу багатолітню еволюцію. Відомий з дитинства фольклорний типаж гуцулки в червоній хустині та рожевому кожусі з картини "Гуцулки з с. Богдан" (1967) походить від пленерного етюду "Оленка" (1947). В пленерному варіанті "Гуцулок" героїня зображена в оточенні трьох гірських вершин, що в процесі творчого відбору були переосмислені та замінені групами подруг. У фінальній версії цього сюжету дівчина в центрі композиції та дві групи подруг уподібнюються до соборності гірських схилів, символізуючи міць у єдності людського духу.

Етюд молодої дівчини на тлі карпатських гір ("Дівчина з мотикою" (1960)) послугував прототипом для створення узагальненого образу богині юності – Анфеї – у творах "Весна" (1967) та "Веснянка" (1976). В перекладі з грецької Anphea означає "Квітуча". Однак, художник використав не античне трактування, а пізнішу, вже європейську версію алегорії Весни у вигляді "прекрасної садівниці", стилізованої під селянку з атрибутами сільської праці, що поширилася в мистецтві Франції у XVIII ст. [2, 533]. У першому варіанті, зробленому на натурі, ще констатуються наявні атрибутивні рудименти у вигляді сапки, якою обробляють землю. На кінцевій стадії розробки символу в картині "Веснянка" ця побутова деталь була вилучена, оскільки відволікала від високих стандартів художньої метафори.

Шлях митця до узагальненого розуміння образу та, врешті, до умовного декоративного колірного викладу простягнувся на відстань у шістнадцять довгих років щоденної праці. За цей час було створено багато інших картин, що допомагали наблизитись до самовдосконалення. Наприклад, "квітучий" зміст символу Анфеї, що не був використаний А. Коцкою на початку 60-х рр., врешті, набув актуальності у період завершення ідеалізацій "Веснянки" (1976). Приблизно за п’ять років до фіналу під час праці над "Дельфініумами" (1971) алегорія дівчини-весни почала ототожнюватись з польовою квіткою червоного маку. Візуальне співставлення двох картин засвідчує аналогію колірної композиції творів, подібність контрастових опозицій та хроматичних розв’язок, тотожність відтінків фарб та пігментів. Саме порівняння "Веснянки" з "Дельфініумами" підводить до аналогій з червоною маківкою.

Традиційно європейських жінок було прийнято порівнювати з трояндами, що підкреслює елітарну стереотипність символу. Пошукам ідеального образу української жінки у версіях А. Коцки передують метафоричні співвідношення з польовими квітами, що іманентно уособлюють дух простого народу. Ця спроба ідентифікації "ідеального" по-українськи є новацією в національному мистецтві XX ст., тим паче, що вона відбувалася у той несприятливий для України історичний момент, коли патріоти були вимушені кодувати художню інформацію від політичної цензури влади. Вибір між сакралізацією образу панянки чи селянки не був для А. Коцки питанням одразу вирішеним, що засвідчує еволюція твору "У селі" (1939), версії якого пролонгувалися до середини 80-х рр.

На картині 1939 р. зображено шляхетну європейську інтелектуалку, одягнену у народне вбрання. Це не дивно, адже художнику позувала власна дружина Марина Лосієвська. Аналогічну композицію ми зустрічаємо в картинах "Ганночка" (1982) та "Гуцулки" (1982). Що йдеться про розробку того самого мотиву, свідчать схожий антураж, постанова жіночої фігури, ідентичність пози, напряму рук, нахилу голови, врешті, те саме вбрання. А ось інтерпретація образу радикально перемінилася. У версії 80-х рр. уже зображено не "принцесу", що білою павою стоїть посеред неосвоєного натурального та важкого для неї життя, а гуцульське дитинча, не цивілізоване, майже дике, "гидке каченя", яке відповідає суворим умовам гірського укладу. Ці інтонації поширюються у творі "Гуцулки", де зображено двох дівчаток-підлітків, а узагальнення створеного образу наближається до характеристики – "народне".

Праця над пошуками символу дівчини Світанки у відомій картині "Наречена" велася впродовж двох десятиріч. Варіанти "Гуцульська молода" (1950) та "Наречена" (1960) становлять версії натурних пошуків, що згодом були узагальнені до рівня імперсонального художнього висновку у картині "Гуцульська наречена" (1970) та переусвідомлені до формули фольклорного типажу у "Нареченій" (1970).

Ритуальний елемент весільного вбрання – вінок перта у вигляді обруча з великою квіткою-сонцем спереду над чолом засвідчує, що етимологія символу нареченої пов’язувалась А. Коцкою з героїнею закарпатського фольклору, дівчиною Світанкою. Із народних казок відомо, що вона "вставала щодня на зорі й ішла дивитися на схід сонця й слухати птахів. Й назвали її Гайналкою (Світанкою). Під час весілля вона з Гайналки перетворюється на Королеву Сонця" [8, 81].

В еволюції образу нареченої документально зафіксовано усі фази творчих переоцінок А. Коцки – від практики емпіричного творення до індуктивних висновків, та, врешті, до створення апріорного ідеалу, що увібрав неповторну фольклорну іманентність української традиції.

Багатофігурні композиції "блоками", наприклад, "Ярмарок" (1930), "Зима. Неділя в с. Тихий" (1933), "Верховинці" (1935) зустрічаються у ранній творчості А. Коцки 30-х рр., ще до поїздки в Італію. В період зрілості, у 60–80-ті рр. композиція трансформується до стану монолітно-художнього

комплексу, що утримує в єдиному форматі усі елементи міфологічного цілого: "Верховинці" (1960), "Чабани" (1969), "На свято" (1970), "На Гуцульщині" (1972), "Зима" (1973).

Особливу увагу привертають композиції, що становлять тип групового портрету із зображенням жіночих ликів у хустинках, створюючи споконвічний образ "Святих дів" – "Подруги" (1970), "Дівчата" (1970), "Подруги" (1980), "На святі" (1985).

Мотив із зображенням згуртованих святих, де композиція будується завдяки тотальному візерунку голів святих з німбами, традиційно використовувався у сакральному мистецтві. Яскравим прикладом таких композиційних рішень часів Ренесансу можуть слугувати фрески Джотто з капели дель Арена в Падуї. Співставлення композицій у творах А. Коцки з італійськими взірцями виявляє реновації класичного підходу в практиці українського живописця, з тією різницею, що, перебуваючи під тиском атеїстичних догматів СРСР, А. Коцка змушений був замінити овали німбів овалами жіночих хусток. Внаслідок акту корелятивної переоцінки у творчій свідомості А. Коцка відокремлював один від одного образи дівчат завдяки чергуванню синіх та червоних "німбів"-хусток. Він у цьому не був одинокий. Керуючись аналогічними застереженнями, одеситка Л. Ястреб малювала в 70-ті рр. над головами своїх "Дів" аркади, що візуально нагадували німби.

Проблема пошуку ідеальної форми буття проходить крізь усю творчість А. Коцки, засвідчуючи неоплатонічне налаштування колориста, що сформульоване у програмному циклі тематичних картин "Материнство" (1970), "З дітьми" (1974), "Молоді матері" (1980). Тенденція сакралізації буття людини в історії мистецтв представлена іконографією сюжету "Свята родина", а гуманістичні наміри наблизити трактування "земного" до "святого" ми знаходимо у фресковій версії "Поклоніння волхвів" (1305) Джотто з капели дель Арена у Падуї.

Звищення духовного над матеріальним у творчості А. Коцки означено в програмній відмові від категорій "зовнішнього" виміру, залишивши позаду настрої світської спокуси. Майже усі героїні закарпатського майстра навмисно приховані під драпіруванням народної одежі, за якою силует жіночої фігури можливо тільки уявити. Виключення будь-яких натяків на природну сексуальність одночасно було обумовлено пуристичними нормами моралі в СРСР.

Трапецієвидне декольте жіночого вбрання, відоме з часів "Мони Лізи" (1503), цнотливо огортає шию закарпатської мони – "Молодої доярки" (1981). Як і її відома попередниця, героїня А. Коцки зображена на тлі краєвиду рідної Землі. Плавна лінія горизонту розташовується на рівні її самозаглибленого погляду. Через чотири століття закарпатська мадонна магнетизує тією ж недомовленістю та відчуттям гармонійної присутності у Природі. На відміну від дещо екзальтованої, за сьогоднішніми вимірами, Джоконди, модель А. Коцки означена сучасною невимушеністю, людяністю та теплом, що в першу чергу пов’язано з вибором колірної гами картини, що складається винятково із теплих, сонячних відтінків кольорів літньої палітри.

У близькому естетичному ключі вирішено жіночі образи у графічних творах киянина Г. Гавриленка "Дівчина" (1964), "Образ" (1966) та одеситки Л. Ястреб у "Жінки в червоному, синьому та жовтому" (1975), "П’ять жіночих облич" (1976), що свідомо акцентували увагу на духовних характеристиках жіночого образу. Подібно до А. Коцки, вони йшли до власного синтетизму через реновацію тенденцій неоплатонізму часів Ренесансу: "В епоху Ренесансу платонізм був спробою синтезувати необхідну у ті часи <…> духовність з матеріальним розумінням життя <…> " [6, 71].

Концептуальний вплив Ренесансу на формування культурних пріоритетів радянського суспільства другої половини XX ст. важко переоцінити. З метою виховання художнього смаку у радянських людей на прикладах світової культури особливо підносилось мистецтво Відродження Італії, тому що акцент на людському індивідуалізмі у часи Ренесансу супроводжувався "<…> небувалим до тих часів сплеском антицерковних творів" [6, 71]. Саме ця особливість естетики Відродження відповідала обраним СРСР критеріям атеїзму.

Надбання Ренесансу, що базувалися на традиції античної філософії, значно розширили діапазон персональних міфологій українських художників за рахунок інтелектуальної спадщини античної культури та її неоплатонівських інтерпретацій Нового часу. Ідеї світла і гуманізму та пошук національного ідеалу свого часу стають популярними в колі українських митців останньої чверті XX ст.

Як ми бачимо сьогодні, цим ідеалістичним шляхом ішов також і А. Коцка. Однак, у розробці своєї версії синтетизму, художник не просто прагнув підняти творчість до висоти світових еталонів, а прирівнював надбання італійського Ренесансу до традиції українського народного мистецтва як рівних за культурно-світовою вартістю. Власне, художник бачив відродження культури України у відродженні народного мистецтва. Не випадково у творчості А. Коцки елементи пейзажу інтерпретуються немов легендарні герої епосу. Гори, ліс, ріка стають на його полотнах одухотвореними персонажами, що, як і народні герої, мають величні топоніми – гора Говерла, село Колочава, ріка Вуж. Ця тенденція анімізації

природного довкілля йде від наших язичних пращурів, випереджуючи казкову образність українського фольклору.

Отже, з одного боку, переважно у краєвидах А. Коцки ясно означена думка про розподіл недиференційованого хаосу на дві частини – небо (Уран), що символізує чоловічий початок, та землю (Гея), що уособлює жіночий. Ця ідея простежується у типології "Гірських пейзажів", композиціях "Край села", що втілюють сугестивний образ українського дому, українського укладу, українського духу. Сила створеного враження від цих краєвидів досягає соборного звучання портрету України, де пантеїстичне трактування української Землі наближається до критеріїв сакрального сюжету. Подібну силу звучання ми знаходимо у відомих картинах "Смарагдова весна" (1966), "Осінь в горах" (1970), "Водосховище під Говерлою" (1980), "Село в горах" (1981), "Над Колочавою" (1981). Дика могутня природа Закарпаття, надра землі нашої сконцентровані в образах гори й розташованих у її підніжжя хатинок закарпатців. Силуети гонтових дахів людських домівок повторюють лінію Закарпатських гір, гублячись посеред схилів. Образ української природи інтерпретується як нерозривний союз людини та її дому – Землі, без якого краєвид був би неповноцінним: "Кращі якості живопису Коцки <…> бачимо у великих епічних пейзажах "Червоні гори" і "Весна" [9, 9]. З іншого боку – принциповим у творчості художника стає вибір ідеальної героїні, роль якої виконує не вишукана світська дама, а звичайна жінка-трудівниця. Її образ А. Коцка співвідносить із символами язичницької Богині-Матері. Неподільність хаосу виникає у зв'язку з її образом, який в міфології ототожнюють з матір'ю Землею, а на картинах художника вона конкретизована у вигляді імперсональної гуцульської жінки на тлі Карпатських гір: "<…> ідентифікацію Богині-Матері з хаосом можна пояснити її зв'язком з горами <...>, оскільки гора часто розглядається як зародок Всесвіту, тобто пов'язувалася з початковою нероздільністю хаосу <…>" [11, 180]. Ідея неподільності світобудови виражена ремінісценціями мотивів квітучої Землі, які художник символізує з творчим жіночим початком. Етюди з натури типології "Квіти в саду", що створювалися в 50-ті рр., спрощуються у 60-ті рр. до абстрактних формально-колористичних композицій "Весна в саду" (1960), "Тюльпани в саду" (1962), де художній акцент переноситься від споглядання квітів до відтворення враження про цвітіння. У цій категорії творів простежуються концептуальні засади методу "чуттєвого проникнення кольором" В. Воррінгера, що на зорі зародження мистецтва Нового часу формували смаки майбутніх лідерів ХХ ст. Відтворення у картині враження про природу, а не тотожне відображення дійсності, врешті, стало домінуючою ознакою постімпресіонізму. Із малярської спадщини художника видно, що він надавав перевагу зображенню тендітних польових рослин, що існують в невимушених умовах поблизу до землі. А. Коцка свідомо оминає усталені стереотипи ідеалізацій, втілені в символіку троянд. Саме ці, на перший погляд, непоказові нюанси смакових пріоритетів виявляють відношення українського майстра до надбань європейської традиції, що ніколи не сприймалася ним як непорушна догма, а тільки провокувала до створення власних еталонів, налаштовуючи на синтетичний підхід у творчості.

Праця на пленері сприяла художньому узагальненню малярського викладу, оскільки враження від окремої квітки інтегрувалося в композицію картини у вигляді формальної колористичної плями, набуваючи вже символічного означення у площині загальної поліхромної оркестровки. Спонтанні вихори червоних, жовтих та синіх відтінків від тюльпанів та ірисів були втілені у вирішення живописної проблеми підпорядкування трьох основних кольорів – червоного, жовтого та синього. Ця класична тріада символізувала три виміри людського буття – матеріальний (червоний), інтелектуальний (жовтий), духовний (синій), унаочнюючи рецепції трьох стихій – Землі, Вогню, Повітря. Показово, що в абстрагованих мотивах цвітіння А. Коцки відсутня символіка християнської комунікації Небо-Земля, що декодується як рух від духовного до матеріального, від Бога до Людини [1, 84]. Навпаки, образи квітів зберігають рефлексії про ідею неподільності Хаосу, що також поширюється на окремі композиції краєвидів 80-х рр. Усвідомлення нерозривності природного Універсуму провокувало художника до концепції синтетичного взаємопроникнення та сприяло еволюції образотворчого викладу до майже абстрактних рішень, наприклад, в етюді "Осінні дерева" (1980). Жовто-помаранчові іскри осіннього листя палають вогнем на тлі блакитних клаптиків неба, що візерунком прозорих лісерувань проступають крізь час і простір, зупиняючи пульс повсякденного життя.

Отже, постімпресіоністичний синтетизм А. Коцки побудований на амбівалентності архаїчної уяви художника про універсальну модель світу. Його подвоєне протиріччя сприйняття базується на "ідеї протиставлення Космосу – хаосу, культурного – дикому, що становить одну з основоположних опозицій будь-якої космології" [7, 180]. Тобто, у постімпресіоністичних версіях А. Коцки ідеальне буття розглядається одночасно і як частина підпорядкованої та ідеалізованої спільноти, і як ізоморфний Космос загалом, а пошук ідеальної форми мистецтва приводить до синтезу канонічних стандартів європейської культури з природною потенцією українського народного мистецтва.

Література:

1. Бычков В. В. Малая история византийской эстетики / В. В. Бычков ; отв. ред о. Л. Лутковский. – К. : Путь к истине, 1991. – 408 с.

2. Власов В. Г. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства : в 10 т. / В. Г. Власов. – СПб. : Азбука-классика, 2004. – Т. 2 : Б–В. – 710 с..

3. Власов В. Г. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства : в 10 т. / В. Г. Власов. – СПб. : Азбука-классика, 2004. – Т. 8 : Р–С. – 848 с.

4.Зиммель Г. Понятие и трагедия культуры / Г. Зиммель // Логос : Международный ежегодник по философии культуры. 1911–1912. – Репринт. изд. – М. : Территория будущего, 2005. – Кн. 2/3. – С. 1–25. – [Вых. дан. ориг.: М. : Мусагет, 1912].

5. Иванова Е. В. Великие мастера европейской живописи / Е. В. Иванова. – М. : ОЛМА-ПРЕСС, 2006. – 728 с.: ил.

6. Лосев А. Эстетика Возрождения / А. Лосев ; [под ред. З. М. Павлова]. – М. : Мысль, 1978. – 624 с.

7. Мифы народов мира. Энциклопедия : в 2-х т. / [глав. ред. С. А. Токарев]. – М. : Советская энциклопедия, 1991. – Т. 1. А–К. – 672 с.

8. Мушкетик Л. Г. Людина в народній казці Українських Карпат: на матеріалі оповідальної традиції українців та угорців / Л. Г. Мушкетик. – Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, 2010. – 320 с.

9. Островський Г. Пошук образу закарпатської мадонни / Г. Островський [вступ. сл.]. // Андрій Коцка : альбом [авт. вст. ст. А. Коцка, К. Белашова]. – Львів : Афіша, 2002. – 92 с.

10. Павельчук І. А. Новації в науці та філософії рубежу XIX–XX ст. як теоретична база абстрактного світогляду в культурі / І. А. Павельчук // Мистецтвознавство України : зб. наук. праць / Редкол.: А. Чебикін (голова) та ін. – К. : ІПСМ АМУ; Софія, 2009. – Вип. 10. – С. 38-50.

УДК 785.12 (477) "1917–1941"

Рудчук Юрій Антонович,
доктор філософії,
професор Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв

ІНСТРУМЕНТАЛЬНА МУЗИКА ДЛЯ ДУХОВИХ ІНСТРУМЕНТІВ В УКРАЇНІ (1917–1941 рр.)

У статті висвітлено інструментальну музику для духових інструментів в Україні (1917–1941 рр.).
Ключові слова: *духові оркестри, репертуар, масова пісня, масова музика.*

In statte studied instrumental music for wind instruments in Ukraine (1917–1941.).
Keywords: *brass bands, repertoire, song mass, mass music.*

У сучасному українському музикознавстві спостерігається пожвавлення у напрямку досліджень духового мистецтва. Роботи таких авторів, як А. Карп'як [5], Б. Мочурад [9], К. Мюльберг [10] та монографії П. Круля [7], В. Посвалюка [11], Ю. Рудчука [12] й ін. значно розширили коло уявлень щодо окремих виконавців на духових інструментах, духового виконавства взагалі та репертуару в Україні XV–XX ст. Однак наведені дослідження повністю не вичерпали проблем у цій галузі музичного мистецтва України. Тому автор цих рядків намагається продовжити дослідження у пропонованій темі.

Функціонування духових оркестрів і становлення репертуару на Наддніпрянській Україні від 1917 р. до 1940-х рр. відбувалося в іншій площині, ніж в Україні Західній[1]. Передумовою тому став Жовтневий переворот у Росії, відколи пролетарська ідеологія нової влади залучила музичне мистецтво, зокрема хорові та духові колективи й ін., до соціалістичного будівництва, і вони стали інструментом впровадження нової ідеології в народні маси. Складні історичні процеси першого пореволюційного п'ятиліття найяскравіше проявилися у загальному пісенно-хоровому русі, що охопив всі ланки суспільства. Прикметним стало бурхливе наповнення громадського життя народними піснями насамперед тих жанрів, що впродовж віків стримувалися імперською цензурою та великодержавною політикою русифікації українців; на вулиці вирвалися звитяжні козацькі пісні у виконанні хорових та духових колективів: героїчні пісні Запорізької Січі, часів гайдамаччини, патріотичні твори на вірші Т. Шевченка, І. Франка, О. Олеся, В. Чумака.

© Рудчук Ю. А., 2011

У Центральній Україні великої популярності набули пісні січових стрільців: "Червона калина", "Їхав козак на війноньку", "Чуєш, брате мій", "Ой ви, стрільці січові" та ін., які співалися та виконувалися й духовими оркестрами у численних варіантах та переробках. А в західних областях широко зазвучали "Побратався сокіл", "Розпрягайте, хлопці, коней", "За світ встали козаченьки" тощо. Свого апогею національно-патріотична пісенна стихія зазнала під час проголошення державності України 20 грудня 1917 р. та святкування злуки Соборної України (22 січня 1918 р. у Києві на площі Богдана Хмельницького, де співав тисячоголосий об'єднаний хор під керівництвом К. Стеценка). Тоді скрізь виконувалися такі твори, як "Ще не вмерла Україна" М. Вербицького (слова П. Чубинського, написана у 1865 р.), "Вічний революціонер" (слова І. Франка) і "Молитва" (вірші О. Конiського – "Боже великий, єдиний...") М. Лисенка, "За Україну" (слова М. Вороного) Я. Ярославенка та ін., які сприймалися як державні гімни (особливо, перший твір).

Не було духових оркестрів, які б не грали вищеназваних пісень та "Робітничу Марсельєзу", "Шалійте, шалійте, скажені кати", "Сміло у ногу рушайте" тощо. Крім того, на творенні масових пісень позначилися пафос й інтонації мелодичної мови революційних пісень Західної Європи – Франції, Німеччини, Італії, Польщі ("Інтернаціонал", "Варшав'янка", "Прапор червоний", "Робітнича гвардія" та ін.). Тому перші зразки масової пісні розглядаються як органічне продовження творчості вітчизняного та світового революційного пролетаріату. У 20-ті роки популярними стають гасла-заклики: "Жовтень у музику!", "Музика – масам!", "Музику – служінню соціалістичному будівництву!" [4,155–175].

До репертуару духових оркестрів миттєво входили нові революційні пісні, створені робітниками, селянами, солдатами. Бійці Богунського полку створили "Хай тріщить під нами крига", "Ой ви, хлопці, партизанці", численні частівки на мотив славнозвісного "Яблучка". Комсомольці Київських вагоноремонтних майстерень восени 1922 р. до святкування річниці Жовтня заспівали пісню "Наш паровоз, вперед лети" (на комсомольських зборах її слова доручили написати А. Красному, а музику – П. Зубакову), яка швидко облетіла всю Україну[2]. У Києві в 1920 р. ще маловідомий композитор С. Покрасс створив на вірші Г. Григор'єва знамениту пісню – кавалерійський марш "Красная Армия всех сильней" (відома і під назвою "Белая Армия, черный барон"). В 1920 р. комсомольцями київського евакопункту Ю. Хайтом та П. Ґерманом був адаптований поширений і сьогодні "Авіамарш" (це гімн Люфтваффе) та "Мы рождены, чтоб сказку сделать былью". Співали і грали духовими оркестрами в Україні також закличні пісні молодих російських авторів – "Конная Буденного" та "Нас побить хотели" О. Давиденка, "Пролетарии всех стран, соединяйтесь!" та "Юность" В. Белого, "Марш Буденного" Д. Покрасса. Найбільше визнання мали ті зразки, де була виявлена героїчна "революційна інтонація", що ґрунтувалася на синтезі інтернаціональних пролетарських та народнопісенних зразків [4, 157].

У 20-ті роки інтенсифікувався процес творення революційних текстів. Репертуар духових оркестрів поповнився новими (старими) творами, які виконувалися на мотив на відомих в народі пісень: "Гей, нумо, хлопці, й ви, які комсомольці" (нові слова І. Шевченка) на мелодію "Гей, не дивуйте, добрії люди". Широку популярність здобула пісня Д. Васильєва-Буглая "Проводи" (слова Д. Бєдного), що виконувалася на жартівливу мелодію "Ой що ж то зашум учинився". Практикувалося також оновлення народних пісень шляхом часткового осучаснення їх змісту і наближення до пролетарських масових зразків [4, 158].

В українській масовій пісні 20-х років з'являється тема Червоної армії, і духові оркестри поповнюють ними репертуар. Активно розвивалась армійська самодіяльність, солдатські хори та духові оркестри (іноді симфонічні) були учасниками всіх культурних і громадських заходів.

У виконанні духових оркестрів відомими у 20-ті роки стали "Червоноармійський марш" К. Богуславського, "У похід" П. Козицького, "На кордоні" Г. Верьовки, "Козаки-червонці" – перша масова пісня М. Коляди, "Пісня воєнморів" та "Гвинтівочка" В. Борисова. Одним із показових для початку 20-х років можна назвати марш Ф. Попадича "Червоне військо" на слова М. Лебедя ("Кроком крицевим крешуть колони вулиць брукованих лоно" й ін.) [4, 164].

Коло жанрів агітаційної музики (навіть у період її становлення) не обмежувалося лише революційними піснями, були й жартівливі, і гостросатиричні пісні, як, приміром, частівки "Яблучко" або відомі "Проводи". Подібні тенденції не могли не привести до створення легкого музичного жанру. П. Козицький, зокрема, писав: "Наші кваліфіковані композитори не повинні байдуже проходити повз таке явище, як незвичайний попит на легку музику, й повинні свою творчу енергію скеровувати і на задоволення попиту з цієї масової музики" [5; 4, 166–167]. На цьому тлі у 20-ті роки в Україні (особливо, у великих промислових містах) здобуває популярність молоде мистецтво джазу. Спочатку це було наслідування американських та західноєвропейських зразків. Згодом почали з'являтися радянські джаз-оркестри, з використанням духових інструментів (флейта, кларнет, саксофон, труба, тром-

бон). Серед вітчизняних оркестрів можемо назвати джаз-банд Б. Ренського (Київ), джаз під керівництвом Ю. Мейтуса (Харків, при театрі "Березіль"), невеличкі аматорські джазові ансамблі при робітничих клубах, шкільних та студентських музичних гуртках. На самодіяльних засадах їх організували молоді митці: в Одесі – В. Волін-Данилов та К. Бенц-Бенціановський, у Києві – Л. Вербовський і М. Канєвський та ін. Однак джазове музикування розвивалося спонтанно, виключно на ентузіазмі аматорів. Зауважимо, що джаз-банди складались переважно з духових інструментів або джаз грали зазвичай духові оркестри [4, 168]. У 30-ті роки репертуар духових оркестрів поповнюється червоноармійськими масовими піснями, такими як "Червоноармійська" Г. Верьовки, "Червонокозацька" К. Богуславського, "Пісня червоних героїв" Л. Ревуцького, "Пісня кубанських козаків" В. Борисова, "Червона кавалерія" Г. Верьовки, "Донська козацька" Я. Левіна. Під керівництвом пролеткультовців українські митці створили ряд пісень про героїв революції та громадянської війни: "Пісня про загін Щорса" Г. Верьовки, "Пісня про Кірова" та "Пісня про Чапаєва" В. Борисова, "Пісня про Котовського" М. Вериківського та ін. [4, 170].

У 20–30-ті роки створено багато творів для духового оркестру. В Україні вони розподіляються за функціональними ознаками на дві рівнозначні групи – прикладного й концертного призначення. Найбільш плідними авторами виявили себе Є. Юцевич, О. Радченко, П. Садівничий, П. Поляков, Г. Драненко та В. Овчаренко (зокрема, перші двоє написали понад сто композицій кожен).

Твори першої групи – переважно марші для Червоної Армії, в тому числі її українських національних підрозділів (до 1929 року). Назвемо тут "Марш Дніпропетровського полку" П. Козицького, "Військовий" В. Івановського, "Червона Армія" В. Рискінда. Серед маршів вирізняються похідні (Б. Лятошинський, М. Вілінський, Г. Таранов, Є. Юцевич, О. Радченко, В. Овчаренко та ін.), урочисті (Б. Лятошинський, Г. Таранов, В. Смекалін, Є. Юцевич, О. Радченко та ін.), зустрічні (Є. Юцевич, О. Радченко, П. Поляков, П. Садівничий), фанфарні ("Слобідська Україна" П. Садівничого).

Інший тип творів – на українські народні теми ("Весняний марш" і "Марш на тему пісні М. Леонтовича" Г. Драненка, марш "Західна Україна" на галицькі й гуцульські теми В. Овчаренка).

Серед них були й жалобні марші ("Козака несуть" Г. Драненка). З'являються й меморіальні марші ("Пам'яті В. І. Леніна" В. Овчаренка), туш (В. Косенко). Кілька маршових п'єс написали також Л. Ревуцький, В. Косенко, Ф. Богданов, Л. Гуров, А. Лебединець, Б. Новосадський та Я. Файнтух [1, 263–265].

З-поміж п'єс концертного призначення (друга група) переважали композиції на українські народні теми. З'явився ряд творів середньої і крупної форми – сюїта ("Маленька сюїта" Є. Юцевича, "Селянська сюїта" на народні теми Левшакова), рапсодія ("Перша українська" Г. Драненка), фантазія (на тему "Гопака" Г. Драненка), увертюра (Є. Юцевича). Високим художнім рівнем вирізнялася п'ятичастинна сюїта "Українські малюнки" Ф. Якименка ("Весільна пісня", "Веснянка", "Думка", "Коломийка", "Гумореска"). Подеколи в основу творів покладено авторські мелодії українських композиторів-класиків ("Фантазія" В. Овчаренка на теми з опери "Тарас Бульба" М. Лисенка).

Виникла й низка мініатюр, здебільшого також на народні теми. Г. Драненко обробив дві народні пісні з Херсонщини, написав "Танець" і "Мазурку", "Танець" на тему "Женчичок-бренчичок" та музичну картину "Вулиця" (на тему "Ох і не стелися, хрещатий барвінку"). Більш опосередковано зв'язок з фольклором виявився в окремих п'єсах – прелюдіях (Г. Драненко), скерцо (К. Шипович), танцях (А. Штогаренко, Є. Юцевич, Б. Кожевников).

З'явився також ряд транскрипцій для духового оркестру творів українських композиторів. Г. Драненко переклав другий вінок обробок веснянок М. Лисенка та четверту частину Сюїти на українські теми Ю. Мейтуса; П. Садівничий – Сюїту з українських пісень та Увертюру з опери "Різдвяна ніч" М. Лисенка; А. Владимиров – три "Галицькі пісні" Л. Ревуцького та "Думку" В. Барвінського [1].

У Західній Україні серед творів для духового оркестру переважали композиції прикладного значення. Особливо плідно в цьому жанрі працював Я. Ярославенко. Чимало маршів патріотичного звучання він написав для славетних оборонців національної державності – українських січових стрільців та Української Галицької Армії. Серед цих маршів – похідні: "Марш гайдамаків", "Марш січовиків", "Перший народний" "Другий народний", "Перші запорожці", "Чигиринський"[3]. Назвемо тут і "Перший запорозький марш" М. Завадського та маршову "Урочисту пісню для походу" О. Ваньчика. Я. Ярославенко створив також кілька жалобних маршів ("Тим, що лягли головами", "Ви жертвою в бою..."), марш для молодечої організації "Пласт" ("В дорогу" на вірш І. Франка)[4], марш на теми пісень І. Воробкевича ("Над нашим Прутом") і навіть Великодній марш "Христос Воскрес". Звернення до церковних наспівів не було випадковим, бо в доробку композитора є й обробки християнських колядок. Особливо багато творів Я. Ярославенко написав для гімнастичних вправ (один із них він переробив для симфонічного оркестру).

З'явилися також інші марші патріотичної тематики ("Все вперед" А. Рудницького) або на теми народних пісень (марші В. Барвінського і А. Рудницького), твори, пов'язані з народно-національною тематикою ("Коломийка" Б. Кудрика) чи присвячені товариству "Просвіта" ("Просвітянський марш" Н. Нижанківського, "Просвітянська урочиста увертюра" Б. Кудрика), танцювальні мініатюри на військову ("Стрілецькі вальси" Я. Ващука) або народно-національну тему ("Козачок" Б. Кудрика).

Окрему, кількісно меншу групу, складають твори концертного призначення – обробки стрілецьких пісень ("Як з Бережан до кадри"), п'єси ("Вечірній дзвін"), в тому числі танцювальні ("Чумацькі жарти", "Чумак"). Їх також створив Я. Ярославенко. Виняток становить хіба що вальс "У тихий вечір" Я. Ващука. Серед жанрів концертного призначення назвемо й попурі ("Галицькі дарунки" Я. Ярославенка) [1, 263–265]. Особливо популяризувалися масові пісні, що часто створювалися безпосередньо перед концертами. З листопада 1933 по лютий 1934 р. для ширшого ознайомлення командного складу ВПЧА з музичною культурою було організовано 15 тематичних концертів. Вони присвячувались творчості Бетховена, Шуберта, Чайковського, Лисенка, сучасних українських композиторів, а також темам "Народність у музиці", "Ленін в музиці", "Червона Армія в музиці" та ін. За допомогою Спілки композиторів України в Полтавському гарнізоні в 1932 р. було організовано симфонічний оркестр. Усі його виступи супроводжувалися вступним словом. У звіті про роботу полкових оркестрів Полтавського гарнізону зазначалося: "Оркестри 25 дивізій взялися за оздоровлення музичної роботи, перевиховання художніх смаків червоноармійців... Весь "легкий жанр", фокстроти, оперетка і т. д. рішуче вигнані. В основу репертуару покладено твори українських революційних композиторів, а також Вагнера, Шуберта, Бетховена, Моцарта та ін. Військові капельмейстери об'явили себе ударниками по пропаганді пролетарської масової пісні"[5]. За літній період того самого року в Полтавському гарнізоні відбулося 10 концертів силами об'єднаного оркестру (симфонічного та духового). Виконувалися увертюра "Ріенці" Р. Ваґнера, "Егмонт" Л. Бетховена, "Турецький марш" В. Моцарта, "Русская" і "Трепак" А. Рубінштейна, "Дубинушка" М. Римського-Корсакова [6, 452–453]. У 1932 р. бригада радянських письменників та композиторів два тижні перебувала у м. Севастополі. Композитори написали три червонофлотських пісні, які розучили моряки. Як вказано у звіті про поїздку[6], в репертуарі Чорноморського флоту закріпилися пісні "Марш пілотів", "Залізними резервами" Б. Шехтера, "Пісня про героїв" М. Коваля, Б. Шехтера, О. Давиденка, "За морями" М. Коваля, "Комсомольська" М. Коляди, "Червонофлотська" В. Борисова. У 30-ті роки розвиток музичного мистецтва стимулювався проведенням оглядів та численних конкурсів. Візьмемо для прикладу Всеукраїнську олімпіаду самодіяльного мистецтва 1934 р. У повідомленні про її підготовку вказувалося, що Червонозаводський район м. Харкова готує хор на тисячу учасників, а також зобов'язується підготувати духовий оркестр на 300 чоловік і оркестр гармоністів на 1000 чоловік. У пресі констатувалося, приміром, що у Піщанському районі Вінницької області в олімпіаді самодіяльності брало участь більше, як 400 учасників. На міській олімпіаді в Дніпропетровську виступив об'єднаний хор у складі 150 чоловік та духовий оркестр зі 100 чоловік. На жаль, немає відомостей про виконуваний репертуар, про якість виконання та самих виконавців [6, 452–453].

У першій пол. XX ст. вагомий внесок у розширення репертуару для духових оркестрів зробили й військові капельмейстери духових оркестрів, вихідці з України: Ф. Босенко, В. Вишневецький, В. Гурфінкель, Б. Кожевніков, І. Ладановський, Д. Перцев, С. Чернецький й ін. Ними було написано чимало різнохарактерних творів: марші (зустрічні, строєві, похідні, концертні та ін.), симфонії, увертюри, сюїти, прелюдії, поеми, фантазії, вальси, концерти для інструментів соло у супроводі оркестру й багатьох ін. жанрів та перекладення для духового оркестру. Починаючи з середини 20-х років з'являються ансамблеві та сольні твори для духових інструментів, зокрема, дерев'яних – для флейти (Варіації на українську тему М. Гозенпуда, 1924 р.; програмні Етюди для флейти або скрипки й фортепіано Л. Лісовського) та кларнета ("Поема" О. Зноско-Боровського, 1928 р.). У 1927–1928 рр. написано кілька творів для нетрадиційних складів. Це – Дві п'єси для флейти, гобоя, кларнета, скрипки, альта та віолончелі (1927 р.) і Сюїта для флейти, кларнета, фагота, скрипки та віолончелі (1928 р.) В. Томіліна, дует для двох кларнетів О. Зноско-Боровського, а також Сюїта на туркменські народні теми для флейти, віолончелі та фортепіано М. Гозенпуда (1928 р.).

Саме в 30-ті роки кількість справжніх художніх набутків у галузі камерно-інструментального ансамблю істотно зменшилась. Провідні композитори (Б. Лятошинський, Л. Ревуцький, В. Косенко, М. Вериківський, П. Козицький, М. Скорульський та ін.) основний акцент у своїй творчості перенесли на симфонічний, вокально-симфонічний, оперний та пісенний жанри. Проте розвиток камерно-інструментального ансамблю не уривався. Більше того, композитори різко активізували роботу над творами для віолончелі й фортепіано (циклічна форма, балада та мініатюра), духових та народних

інструментів. Натомість відчутне незначне послаблення композиторського інтересу до струнних квартетів або інших форм для цього складу, фортепіанного тріо; втричі зменшилася кількість інструментально-ансамблевих сонат. Водночас, з'явилися нові жанрові різновиди – твори для квартету дерев'яних духових інструментів, що дістали значного поширення [3, 277–278]. У 1929 р. з'явився перший в Україні твір для духового інструменту з оркестровим супроводом – "Варіації " на тему лемківської пісні для фагота й малого оркестру П. Козицького, присвячені їх першому виконавцю, фаготистові І. Скаржинському. П'єса позначена досить розвиненою солюючою партією та нетрадиційним підходом до фольклорних першоджерел. За тему композитор узяв пісню "А сова кральова" із збірки "Народні пісні з Галицької Лемківщини" Ф. Колесси. На її основі автор написав п'ять варіацій. Тема піддана своєрідній "жанровій модуляції" – від пісенної модуляції до танцювальної [2, 300]. У першій половині 30-х років виникла мініатюра для сольно-концертного інструменту не лише із симфонічним оркестром, а й оркестрами іншого типу. Л. Ревуцький написав "Колискову" для гобоя із струнним оркестром (1932 р.), О. Чишко – "Концертне скерцо" для ксилофона (або флейти) з оркестром народних інструментів (1934 р.). У "Колисковій" Л. Ревуцький спирався на молдавські народні джерела.

Від другої половини 30-х років розширюється сольно-концертний інструментарій. Окрім скрипки, фагота (як у 20-ті роки) чи віолончелі, сольно-концертними інструментами стали флейта (Концерт Н. Прусліна), контрабас ("Концертіно" М. Чайкіна), ксилофон або ж флейта ("Вальс" О. Чишка). З'явилися й композиції для нетрадиційного складу сольно-концертних інструментів. Г. Таранов написав потрійне "Concerto piccolo" для флейти, англійського ріжка та фагота з оркестром (1936 р.) [2, 306]. Значно активніше композитори зверталися до дерев'яних духових інструментів. Тут яскравою образністю та високим професіоналізмом вирізняються написані на основі українських народних пісень П'ять п'єс для дерев'яних духових інструментів і фортепіано Б. Лятошинського (1939 р.): "Гавот" для флейти, "Вальс" для кларнета, "Менует" для гобоя, "Анданте" для англійського ріжка, "Сарабанда" для фагота; дві п'єси О. Зноско-Боровського (1938 р.): "П'єса для гобоя та "Ноктюрн" для фагота. Треба виділити також дві п'єси М. Скорульського (1939 р.): "Скерцино" для гобоя та "Етюд" для кларнета; флейтову Сюїту А. Свєчникова (1935 р.). Для таких інструментів писали також О. Чишко, К. Шипович, В. Штайгер, Н. Пірковський, О. Левич та ін. Все це створило ґрунт до виникнення творів для квартету дерев'яних духових інструментів (Сюїта до казки "Маленький Мук" Л. Ярошевської, 1935 р.; "Скерцо" О. Левича, 1941 р.). Тоді ж з'явились і перші п'єси для труби ("Скерцо" О. Чишка, 1935 р.; "Скерцо" на українські народні теми О. Зноско-Боровського, 1938 р.; "Полонез-фантазія" В. Івановського, 1941 р., ксилофона ("Полька" і "Вальс" для ксилофона або флейти О. Чишка, 1935 р. [3, 284–285]. Як і в 20-ті роки, деякі композитори експериментували з інструментальним складом. Це – О. Зноско-Боровський (Скерцо для трьох тромбонів, 1938), О. Чишко (обробки трьох українських народних пісень для скрипки, віолончелі, кларнета, домри та ударних, 1934 р.), О. Андрєєва (Етюд для струнного квартету і флейти, 1936 р.) [3, 284–285].

Таким чином, у 1917–1941 рр. інструментально-ансамблева музика розвивалася значно інтенсивніше, ніж у дореволюційний час. У розвитку жанру простежуються такі тенденції, як розширення образно-змістового діапазону з метою якнайповніше відбити складні суспільні процеси (це включає лінії оновлення виражальних засобів та конкретизації змісту в програмі), засвоєння і творче переосмислення вітчизняних та прогресивних зарубіжних музичних традицій [3, 284–285].

Отже, в історичних процесах першого пореволюційного п'ятиліття пісенно-хоровий жанр визначив основу репертуару музичних інструментальних угруповань, зокрема, духових оркестрів. Пожовтневе культурне будівництво найчастіше здійснювалося через організацію самодіяльних гуртків (хорових та духових) при заводах, фабриках, загонах Червоної армії, сільських клубах, школах. До пролетарського музичного руху залучалися мільйони трудящих. Водночас у гуртках здійснювалася "ідейно-виховна" робота, політична пропаганда і критика "буржуазно-клерикальної" ідеології. Гуртківці активно розучували революційні та пролетарські пісні, співали та грали духовими оркестрами на демонстраціях, мітингах, суботниках. Ними розпочиналися збори, вони ставали невід'ємною часткою агітконцертів, живих газет, виступів комтеатрів (комсомольских театрів). Музичне мистецтво посіло особливе місце в системі пореволюційного часу, зокрема, духові оркестри спрямовувалися на сприйняття, запам'ятовування, виконання широкими масами постанов нової влади, на формування колективної емоційної енергії, здатної згуртувати людей на активне життєдіяння, на поширення серед народних мас соціалістичних ідей та підбурення їх на боротьбу за нове життя. У 1917–1941 рр. досить інтенсивно працювали українські композитори, створюючи оркестрові, ансамблеві (іноді експерементуючи з їх складами) та інструментальні сольні п'єси для різних інструментів, у тому числі й для духових. За цей період вони значно розширили сольно-концертний інструментарій і їх доробки здобули міжнародне визнання.

Примітки:

[1] Про репертуар у Західній Україні буде йтися далі.

[2] Наспів "Наш паровоз " – жанрове та варіантне переосмислення німецької пісні "Аргонський ліс опівночі" (див.: Кершнер Л. М. Немецкая народная музыка. – М., 1965).

[3] "Чигиринський марш" Я. Ярославенко написав ще в 1916 р., а "Перші запорожці" згодом переоркестрував для струнного оркестру.

[4] Я. Ярославенко переклав цей пластовий марш для струнного оркестру (у 1913 р. він створив "Пластовий марш" для фортепіано з симфонічним оркестром), а також написав окремо для струнного оркестру марш іншої молодечої організації – "Сокіл" ("Марш соколів").

[5] За пролетарскую музыку. – 1932. – № 4/5. – С. 15.

[6] Там само.

Література:

1. Гордійчук М. М. Симфонічна музика / Гордійчук М. М. // Історія української музики. – К, 1992. – Т.4. – С. 229–265.
2. Історія української музики : в 3-х т. – К. : Наук. думка, 1989. – Т. 1. – 445 с.
3. Історія української музики. – К, 1992. – Т.4. – 613 с.
4. Калениченко А. П. Камерно-інструментальні ансамблі / Калениченко А. П. // Історія української музики. – К., 1992. – Т. 4. – С. 265–286.
5. Карпяк А. Я. Флейтове мистецтво у музичній культурі Львова (XIX–XX ст.) : дис. на здобуття наук. ступ. канд. мист. : спец. 17.00.03 / Карпяк А. Я. – К., 2002. – 198 с.
6. Козицький П. Більше уваги до масової музики / Козицький П. // Комуніст. – 1928. – 20 травня.
7. Круль П. Ф. Генезис духового та ударного інструментального виконавства України / Круль П. Ф. – К, 2002. – 445 с.
8. Кузик В. В. Масова пісня / Кузик В. В. // Історія української музики. – К, 1992. – Т. 4. – С. 155–175.
9. Мочурад Б. І. Концерт для труби з оркестром в аспекті жанрово-стильової еволюції : автореферат дис. на здобуття наук. ступ. канд. мист. : спец. 17.00.03 / Б. І. Мочурад ; Львів. держ. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. – Л., 2005. – 19 с.
10. Мюльберг К. Э. Путь к совершенству игры на кларнете / Мюльберг К. Э. – О., 2003. – 86 с.
11. Посвалюк В. Т. Мистецтво гри на трубі в Україні / Посвалюк В. Т. – К, 2006. – 400 с.
12. Рудчук Ю. А. Духова музика в Україні (XVIII–XIX ст.). / Рудчук Ю. А. – К., 2006. – 228 с.
13. Шевчук О. В. Концертне життя 1917–1941 / Шевчук О.В., Якименко Н.Д. // Історія української музики. – К, 1992. – Т. 4. – С. 428–456.

УДК 7.072.2 (477.63)

Світлична Олена Миколаївна,
кандидат мистецтвознавства, доцент
кафедри образотворчого мистецтва та дизайну
Дніпропетровського національного університету
ім. О. Гончара

ХУДОЖНЄ ЖИТТЯ КАТЕРИНОСЛАВА НА ПОЧАТКУ XX СТОЛІТТЯ

У статті проведено комплексний аналіз художнього життя Катеринослава початку XX ст. в контексті загальнокультурних процесів часу.

Ключові слова: *виставки, художня критика, художня та художньо-промислова освіта, музейна справа.*

There is complex analysis of Katerinoslav-Dnipropetrosk artistic life at the beginning of XX century, which has been revealed during the process of common art life's development.

Keywords: exhibition, art criticism, art and art- industrial education, museum affair.

Художнє життя Катеринослава межі XIX–XX ст. – невід'ємна складова художньої культури України, що відбиває не лише загальні закономірності її розвитку, а й особливості сформованої в регіоні художньої свідомості. За сучасних умов, з їх різноманіттям стилістичних тенденцій, напрямків і концепцій, аналіз творчих процесів минулих періодів уявляється принципово актуальним не тільки

© Світлична О. М., 2011

тому, що допоможе вималювати цілісну картину художнього процесу в країні та виявити своєрідність місцевої, локальної культури, а й дозволить розкрити роль мистецьких традицій в періоди докорінних зрушень у суспільній свідомості в кінці XIX – на початку XX ст., що надзвичайно важливо при теперішній різкій зміні координат і орієнтирів культурного розвитку.

Аналіз останніх досліджень і публікацій доводить, що протягом останніх двох десятиліть увагу українських науковців притягує тема художнього життя окремих регіонів. Їй присвячені дисертації та ряд публікацій А. Півненко, О. Семчишин-Гузнер, Н. Сапак, І. Чмелик. Окремі складові художнього життя у своїх монографіях і статтях висвітлювали В. Афанасьєв, Л. Савицька, Л. Соколюк, С. Нікуленко, Т. Лупій та інші. Їхні наукові інтереси пов'язані, перш за все, з традиційними художніми центрами, такими як Київ, Харків, Одеса, Львів. Останнім часом коло розширилось завдяки зверненню дослідників до таких регіонів, як Миколаїв, Херсон, Івано-Франківськ. Відсутність ґрунтовного мистецтвознавчого дослідження, яке б узагальнило факти і події художнього життя Катеринослава межі XIX–XX ст., обумовлює актуальність роботи.

Економічне піднесення регіону в кінці XIX – на початку XX ст. диктувало необхідність суттєвих соціально-культурних змін, без яких важко було б здійснити перетворення Катеринослава на сучасне розвинене місто і один з важливих культурних центрів країни. На цьому шляху особливо важлива роль належала модернізаційним процесам у сфері громадської, літературно-художньої та культурно-просвітницької діяльності.

Сьогодні незаперечним є факт, що українське мистецтво другої половини XIX ст. багато в чому пов'язане з діяльністю Товариства пересувних художніх виставок (далі – ТПХВ) на Україні. Творчість художників об'єднання стала справжньою школою майстерності для кількох поколінь українських митців. За несприятливих для національної культури і мистецтва умов розвитку (після наказу 1876 року про заборону української мови) саме ТПХВ ідейно та організаційно об'єднало розпорошені та нечисленні на ранніх стадіях художні сили України. Моральна підтримка, яку надавали представники ТПХВ українським митцям та критикам, сприяння діяльності провінційних товариств красних мистецтв, художніх шкіл, художніх об'єднань, виставкової діяльності в містах України (Київ, Харків, Одеса, Катеринослав, Полтава, Єлисаветград, Миколаїв та ін.), при нечисленності місцевих музеїв, приватних збірок, давали можливість громадськості ознайомитись з розвитком сучасного мистецтва. Саме передвижники, виставки яких в кінці XIX ст. можна вважати найяскравішим явищем культури провінційних міст України, відіграли провідну роль у становленні художнього життя Катеринослава.

Під впливом передвижників на початку XX ст. в Катеринославі створюється той культурний осередок, навколо якого концентрувалася ініціативна частина суспільства. Так, в травні 1901 року було засновано Катеринославське наукове товариство (КНТ) – громадську організацію, що об'єднувала інтелігенцію міста, під головуванням професора хімії Гірничого училища В. Курилова та художню комісію при товаристві на чолі з художником М. Моргуновим, випускником Петербурзької Академії мистецтв. Одним з напрямків діяльності новоствореного об'єднання була організація художніх виставок власними силами. Але перші виставки місцевих художників (1903, 1904, 1906, 1907) виявили загальний доволі слабкий рівень робіт, що змусило голову художньої комісії запрошувати до участі у наступних виставкових заходах (1908 1909, 1910, 1912, 1913, 1914) провідних російських, українських і навіть французьких художників. Зокрема, до формування експозиції VII виставки навесні 1910 р. було залучено Д. Бурлюка.

Важливою подією в історії міста і краю стало проведення Південноросійської промислової, сільськогосподарської і кустарної виставки влітку 1910 р., на якій, крім демонстрації природних багатств, інтенсивного індустріального розвитку регіону, в художній галереї експонувались твори мистецтва та численні зразки учнівських робіт художнього та художньо-промислового напряму. Великою заслугою розпорядного комітету і особисто художника В. Коренєва стала організація різноманітного, оригінального і цікавого у багатьох відношеннях кустарного відділу виставки з широким географічним колом представників (Катеринославська, Костромська, Полтавська, Харківська та ін. губернії), де відвідувачів знайомили зі зразками найважливіших хранителів національної самобутньої народної культури – кустарними промислами. Крім оприлюднення успіхів, в рамках виставки відбувся з'їзд кустарів та діячів кустарної промисловості. Здійснення такого масштабного заходу із обговоренням найбільш актуальних питань, звернення уваги владних, фінансових структур, громадськості, інтелігенції міста на проблеми збереження національної самобутності можна віднести до найбільш позитивних моментів у програмі виставки. У 1914 р. зусиллями членів комісії та при активній діяльності М. Гедройца засновано художній музей Катеринослава.

Активізація виставкової діяльності потребувала прискореного розвитку художньої критики. Аналіз рецензій на виставкові заходи доводить, що місцева преса адекватно та справедливо оцінювала роль і місце передвижників в тогочасному мистецькому просторі. Автори висловлювались достатньо об'єктивно, без упереджень, незважаючи на авторитетність тих чи інших експонентів. Разом з тим, Катеринослав, на відміну від Харкова, Одеси, Києва, не так часто бачив виставки картин за участю провідних представників російського "авангарду", щоб мати змогу скласти більш-менш повне та вірне уявлення про нові мистецькі течії з тенденцією відходу від реалізму. Критичні огляди виставок за участю провідних представників російського авангарду відобразили неоднозначне ставлення до сучасного мистецтва окремих місцевих авторів, але незаперечним було визнання повчальності їхнього огляду – "їх критикували, ними обурювались, але дивились". Загальний же стан висловлювань з приводу різноманітних художніх заходів залишався доволі зваженим та доброзичливим, без різких випадів на адресу одних художників і зайвих дифірамбів на адресу інших. Логічним продовженням швидкого розвитку місцевої художньої критики було заснування в 1918 р. за ініціативи і при активній участі М. Сапожнікова мистецького журналу "Аргонавти"[1]. На сторінках цього журналу, а також у статтях П. Соколова (1904) і А. Мурова (1908), вміщених на шпальтах газети "Придніпровський край", які певною мірою відбивали ознаки духовних змін в країні крізь призму сучасного мистецтва, були зроблені спроби проаналізувати особливості художньої ситуації початку XX ст.

З розвитком Катеринослава як важливого промислового центру Півдня України наприкінці XIX ст. цілком природно виникла потреба в художньо-промисловій освіті, що було характерною ознакою часу. Основним напрямком місцевої художньої освіти став художньо-промисловий, певний розквіт якого припадає на початок XX ст., коли поряд з класами рукоділля (1887) та малюнку (1894) при безкоштовних школах "Громади опікуванні жіночою освітою в Катеринославі" (1870), які багато років відігравали помітну роль у поширенні елементарної художньої та художньо-промислової освіти серед переважно незаможного жіноцтва міста, починають функціонувати художньо-технічні курси КНТ (1909), філія Строганівського художньо-промислового училища – художньо-реміснича навчальна майстерня О. Долгової (1907), архітектурно-художні курси (1913). Підготовка художника для промисловості та розповсюдження елементарної художньої освіти серед населення міста стали головною метою і загальною рисою в роботі названих освітніх установ.

Важливим принципом педагогічної системи майстерні О. Долгової стала спрямованість на відродження самобутніх традицій української культури в жіночих ремеслах. Вироби, створені ученицями філії, користувались великим попитом серед населення міста. Перший успіх прийшов на Південноросійській виставці (1910 р., Катеринослав), коли майстерню за доцільну постановку навчального процесу і високу якість представлених виробів було нагороджено малою срібною медаллю. Цей успіх неодноразово підтверджувався схвальними відзивами знавців, зокрема А. Бенуа та директора Строганівського училища М. Глоби щодо виставок у Петрограді та Москві. Майстерня проіснувала до початку 1930-х і була однією з важливих ланок на шляху становлення дизайнерської освіти в регіоні. Митці з ґрунтовною професійною освітою, серед яких слід виокремити М. Моргунова, В. Коренєва, М. Сапожнікова, А. Соловйова, С. Балашеву та ін., викладаючи в названих навчальних закладах образотворчі дисципліни, поширювали в регіоні професійну художню культуру, розширюючи його художнє середовище.

Певну роль у розвитку художньо-технічної освіти в місті відіграли і архітектурно-художні курси, очолені техніком-архітектором С. Бейліним. З часом вони стали базою, на якій зросла Придніпровська державна академія будівництва та архітектури. В першій половині XX ст., в період становлення цього навчального закладу, спеціальні дисципліни тут викладали відомі митці й архітектори – С. Грузенберг, Б. Володимирський, С. Тамарін, Г. Тенер, Л. Красносельський та ін., які внесли вагомий внесок у створення школи рисунку й архітектури в регіоні. А особиста участь названих професіоналів у художніх виставках, влаштування виставок робіт слухачів пожвавлювали і збагачували художнє життя міста.

Катеринославське наукове товариство на початку 1902 р. запросило на посаду директора майбутнього місцевого краєзнавчого музею Д. Яворницького, постать якого посідає особливе місце в історії становлення музейної справи не тільки в Катеринославі, а й в Україні [4, 11]. Він, починаючи з 1880-х рр. активно складав власну колекцію пам'яток історії та культури і допомагав багатьом українським колекціонерам і музейним діячам упорядковувати як приватні колекції, так і громадські музеї[2]. Незважаючи на неодноразові клопотання в 1900–1902 рр. катеринославського губернатора В. Колосова про відкриття музею, справа майже не зрушила з місця. Тільки "настирливе оббивання" порогів земської управи Д. Яворницьким та клопотання члена земської управи М. Родзянка (згодом голови III і IV Держдуми Росії) про відведення землі під споруду в 1903 р. призвели до певних ре-

зультатів: 31 серпня 1903 р. було зроблено закладку будинку музею[3] на Соборній площі міста. Будівництво (на яке було зібрано більше 90 тисяч крб. [3, 10]) просувалось повільними темпами і невідомо коли б скінчилось, якби не активна діяльність Д. Яворницького, стараннями якого Московське Імператорське археологічне товариство призначило проводити черговий XIII археологічний з'їзд у Катеринославі в 1905 р.

Археологічні з'їзди кінця XIX – початку XX ст., як зазначає І. Удріс [8, 80], були важливим чинником становлення вітчизняної мистецтвознавчої науки. Прагнення утвердити оригінальність та загальносвітову цінність української мистецької класики чітко простежувалося на археологічних з'їздах початку XX ст., які проходили в Харкові, Катеринославі, Чернігові[4] і на яких поступово стали переважати етнографічні експонати й твори образотворчого та ужиткового мистецтва XVI – XVIII ст. над археологічними на спеціальних виставках, присвячених з'їздам [8, 81].

З'їзд став важливим чинником розвитку музейної справи даного регіону. Саме до дня відкриття XIII археологічного з'їзду (15–27 серпня) Катеринославська земська управа поквапилась із закінченням будівництва, оздобленням і обладнанням будинку музею ім. О. Поля. Крім того, до відкриття з'їзду[5] була проведена систематизація колекцій музею, яка завершилась складанням каталогу, та підготовлена виставка предметів мистецтва, археології та етнографії. Експедиція Д. Яворницького губернією напередодні з'їзду виявила факти нищення або розкрадання церковного майна[6]. У зв'язку з цим, маючи великий авторитет вченого, він скористався наданим йому місцевою консисторією дозволом на вилучення до музею кращих творів українського сакрального живопису та декоративно-ужиткового мистецтва. Вартим уваги є факт виділення земською управою значних коштів (близько 5000 крб.) на обстеження, збирання, а в деяких випадках копіювання різноманітних культових та етнографічних предметів: зразків народного одягу, знарядь праці, меблів, посуду, килимів, рушників, виробів народних майстрів тощо, більшість з яких експонувались на виставці[7] до з'їзду [11, 5] Зокрема, Д. Яворницький вперше ініціював копіювання творів петриківського народного промислу – так званих мальовок. Крім того, з дозволу вченого у ранкові часи, коли відвідувачів в музеї було небагато, учениці художньої майстерні О. Долгової займались копіюванням предметів декоративно-ужиткового мистецтва з навчальною метою під керівництвом профільних викладачів навчального закладу, про що свідчить листування між керівництвом філії та Строганівського училища.

Харківський професор Є. Рєдін високо оцінив [7] виставку XIII археологічного з'їзду, до складу якої, крім археологічних, етнографічних, церковних та запорізьких цінностей, входили твори образотворчого мистецтва на козацьку тематику, більшість з яких, завдяки клопотанням Д. Яворницького, після закриття цього з'їзду потрапили до музейних зібрань. Так, згідно з каталогом 1905 р., у відділі "Запорізькі старожитності" налічувалось 44 твори образотворчого мистецтва. Це були живописні портрети та рисунки пером з приватних колекцій Д. Яворницького, О. Поля, Я. Новицького, А. Кащенка, П. Сочинського, В. Горленка, П. Заводовського, козацько-старшинських родин Родзянок (С. Родзянко), Міклашевських, Магденок. Всі вони започаткували музейну колекцію. Серед експонованих портретів великий інтерес викликали зображення гетьманів – Б. Хмельницького, І. Мазепи, І. Скоропадського, П. Полуботка; портрети І. Горленка, П. Руденка пензля В. Боровиковського; обозного Павлова[8], братів-запорожців Якова та Івана Шиянів[9], генерал-фельдмаршала Г. Потьомкіна-Таврійського [12, 7–12] та інших осіб, а також картини про козака Мамая [5, 86].

Відомо, що наукові інтереси Д. Яворницького були спрямовані на вивчення історії України взагалі і історії Запоріжжя, української етнографії, місцевого краєзнавства і археології зокрема. Саме особисті погляди Д. Яворницького та обмежене коло фахівців інших наукових галузей і визначили напрямок подальшої музейної діяльності. Не випадково серед української інтелігенції початку XX ст. побутувало уявлення, що музей в Катеринославі був "козацький"[10]. На жаль, політика радянського уряду в музейній галузі не сприяла збереженню регіональних особливостей окремих музейних зібрань, результатом чого стало розподілення частини козацьких реліквій, зокрема картин "Козак Мамай", що були врятовані після фашистської окупації, по музеях України в 1950–1960 рр. (за наказом Міністерства культури[11]). Проте, незважаючи на всі втрати, колекція козацьких старожитностей залишається однією з найзмістовніших та найцінніших у зібранні Дніпропетровського історичного музею.

Особливу роль у поширенні духовного відродження краю, формуванні почуття національної гідності, протистоянні насильницькій полонізації та русифікації, розвитку як української фольклорної культури, зокрема народного малярства, так і академічних форм мистецтва, відіграло заснування на початку XX ст. на теренах східної України літературно-артистичного товариства "Просвіта", яке в Катеринославі функціонувало з 1905 р. Однією з цілей створення товариства було поширення національної самосвідомості шляхом засвоєння масами наукових знань про своє історичне минуле, яке увібрало в себе народні віру, дух, прагнення до незалежності, та відстоювання права української

культури і нації на соборність і державність "шляхом заохочення поступу української літератури та мистецтва, збиранням та розробкою творів української творчості". Серед освітян місцевих осередків були як професійні художники, так і самоуки – М. Погрібняк, І. Горбоносов, В. Коренєв, Ю. Могалевський, П. Корж, І. Ризоль, Є. Шаплик та ін. [9, 14]. Своєю творчістю просвітяни мали на меті продовження традицій народного малярства та промислів, опираючись на професійну виучку чи навички до малювання, набуті переважно у "Просвіті", та відродження художньої культури краю часів козаччини.

Цікавим є факт існування в Катеринославі на початку XX ст. власної кіноіндустрії, засновником якої був місцевий уродженець Даніїл Сахненко[12] (1875–1930) – талановитий самоук з неабиякою операторською та режисерською майстерністю. Його сьогодні історики справедливо називають піонером українського кіно. Репертуар перших кінострічок, які демонструвалися на кіноекранах міста[13], висвітлював найбільш яскраві сторінки історії та легендарну героїку рідного краю. Стрічка "Запорізька січ" відтворювала дух козаччини, фільм "Осад Запоріжжя" показував відбиття нападу на Чортомлицьку Січ сорокатисячної татарської орди та знищення п'ятнадцятитисячного загону яничар взимку 1678 р. під керівництвом Івана Сірка. В цей же період були екранізовані "Наймичка" за І. Карпенко-Карим, "Наталка-Полтавка" за І. Котляревським, "Богдан Хмельницький" за М. Старицьким (1911), трохи згодом – "Любов Андрія" за мотивами повісті М. Гоголя "Тарас Бульба", фільм за поемою О. Пушкіна "Полтава" та ціла низка інших. Свідоцтвом майстерності кіновиробництва є факт демонстрації фільму "Наталка-Полтавка" на кіноекранах навіть за радянських часів. У головних ролях знімались корифеї українського "Театру Миколи Садовського" за участю керівника колективу, М. Заньковецької, І. Мар'яненка, А. Борисоглебської, Л. Линицької, С. Паньківського та ін. В масових сценах на натурних зйомках були задіяні мешканці околичних сіл.

Всі фільми знімались в живописних куточках катеринославського Міського саду (нинішній парк ім. Л. Глоби) та міських околицях. На запрошення режисера взяти участь в будівництві та оформленні декорацій до фільмів відгукнулись місцеві художники. Зокрема, найактивнішим у цьому процесі був член катеринославської "Просвіти" художник-самоук Є. Шаплик [9, 489–490]. Неоціненні послуги Д. Сахненку зробив директор музею Д. Яворницький, який надавав для зйомок справжні козацькі зброю, одяг, предмети вжитку та своїми бесідами допомагав відновити достеменний дух і обличчя епохи. Романтизована героїко-історична тематика продукції кіновиробництва теж сприяла підйому національної свідомості.

Своєрідним відгуком на піднесену загальноукраїнську національну атмосферу в культурно-художньому житті міста на початку XX ст. став розвиток пейзажу. Найбільш послідовно місцеві краєвиди відтворювали художники В. Коренєв, С. Піскарьов, П. Порубаєв, І. Горбоносов, І. Евсєвський та ін. "Новоросія з її степами, з її чудовими вільготними краєвидами", за спостереженнями сучасників [1, 3], не визивала натхнення у митців. Опосередковано відбиваючи інтерес до національної спадщини, в тематиці пейзажних композицій домінували ландшафти міських околиць багатих яскравою історією та героїчним минулим. Місцевості поблизу руїн Кодацької фортеці[14] (в якій протягом 1910-х рр. Д. Яворницьким проводились археологічні дослідження), панорами дніпровських порогів та островів (Монастирського, Кінського, "Старухи", Кодачека), Потьомкінського саду, краєвиди дніпровських заток та притоків (Сури, Самари, Кільчені ін.), на думку сучасників, мали ліричне забарвлення та "особливу привабливість чогось рідного та близького" для пересічного глядача[15] [2, 3].

Наприкінці XIX ст. в Європі, трохи згодом в Україні, все відчутнішим було прагнення до пошуків національного стилю, модернізації художнього мислення. За словами журналіста-краєзнавця М. Чабана, заслугою місцевих просвітян стала поява у місті кількох будинків у виразному стилі українського модерну: будинок Мануйлівської просвіти (1910), житлові будинки членів товариства у Катеринославі та передмістях (М. Єфремова (1907), І. Труби (1912), І. Шилова (1910-ті), Т. Бондаря (1912)), нездійснений проект Діївської "Просвіти" (1910-ті) [9, 25–30] і, нарешті, виразний за силуетом, багато декорований прибутковий будинок голови "Просвіти" В. Хрінникова (архітектор П. Фєтісов[16], інженер В. Хрінников (1910–1913)), який був найкрупнішим в країні багатофункціональним будинком в стилі "Українського Відродження", проектування якого проходило з консультаціями Д. Яворницького. Неоцінений свого часу по достоїнству, зруйнований під час Другої Світової війни і не відновлений у первісному вигляді, будинок, за словами професора архітектури В. Чепелика, увібрав у себе "народне розуміння архітектурної краси, великі зодчеські традиції нашого народу і досягнення новітньої будівельної техніки" [10, 206]. Центральна частина головного рельєфного фасаду будинку фланкувалася трьома вежами, що за своїми зовнішніми формами та образом нагадували запорізький козацький дерев'яний дев'ятикупольний Новомосковський собор, збудований ще у 70-х рр. XVIII ст. Бічні фасади закінчувались вежами іншої форми, завдяки чому загальний вигляд будинку нагадував козацьку фортецю. Дах був накритий черепицею. Прикметною та характерною була конфі-

гурація дверних та віконних отворів будівлі: переважна більшість з них сонцеподібної шестикутної форми, що було притаманне для українських житлових та сакральних споруд та поєднувало їх з більш древньою язичницькою культурою. Трансформувавши основну давню традицію орнаментації української хати, де стіни, вікна та інші елементи прикрашались різноманітними мальованими орнаментами не тільки з середини, а й ззовні, на фасадах будинку з'явилось керамічне облицювання та майолікове оздоблення народними мотивами з великою кількістю варіантів. За традицією модерну розташовувались вони переважно над дверима та вікнами споруди.

Серед основних типів орнаментальних прикрас, застосованих в оздобленні, виділяються два. Перший – це стилізовані біонічні форми: квіти, кущі, півні, розетки тощо та другий – суто геометричні мотиви, які є відлунням орнаментальних мотивів українських писанок, кераміки, вишиванок, витинанок, розписів селянських хат, що своїм корінням сягають глибинної арійської культури. Це був безперечно найвидатніший та найвідоміший з будинків старого центру Катеринослава в стилі українського модерну [6, 40], який свого часу можна було поставити в один ряд з більш уславленими за своєрідність національно-архітектурних форм пам'ятниками, такими як будинок Полтавського земства В. Кричевського (1903–1908), прибутковий будинок С. Тимошенко (1912–1913) та будинок художнього училища К. Жукова (1911–1913) в Харкові, бурса Українського педагогічного товариства (1906–1909) у Львові, будівлі О. Сластьона та ін.

Все активніше на початку XX ст. проходили пошуки національного стилю і введення у місцевий художній контекст певних тенденцій провідного європейського мистецтва межі XIX і XX ст., якими, крім розповсюдженого реалізму, були символізм і модерн. Співзвучними до модерних пошуків в архітектурі та найяскравішими, але скоріше винятковими для мистецтва регіону, прикладами цього процесу в живописі можуть вважатись "Портрет Наталі Дорошенко" В. Коренєва, символістська серія "Примари" М. Сапожнікова, що знаменувала торжество графізму в його творчості. Крім того, яскравим, неповторним і також винятковим явищем в українському символізмі є друга серія полотен митця під загальною назвою "Революція в дзеркалі вічності", просякнута сатиричним ставленням автора з позицій негативного власного відношення до перебігу доленосних подій в країні початку XX ст., щоріднило творчість М. Сапожнікова з іншим українським символістом Ю. Михайловим.

Отже, художнє життя Катеринослава набуває певного розмаїття і повноти на початку XX ст., коли у своїй основі сформувалися всі його складові. Розширення мережі художньої освіти мало свої позитивні наслідки, пов'язані у першу чергу з активізацією місцевого художнього життя, оскільки зростала роль художника та його вплив на формування національної культури, на відродження самосвідомості. Звітні щорічні виставки учнівських робіт, разом із виставками різноманітних художніх об'єднань, значно урізноманітнювали картину художнього життя міста в цей період і впливали на активний розвиток художньої критики, яка не залишалась байдужою до різноманітних подій в художньому житті міста.

Діяльність громадських організацій і товариств, в першу чергу КНТ і "Просвіти" у сфері музейного будівництва, кінематографії, архітектури та образотворчого мистецтва, в галузі культурно-просвітницької діяльності була направлена на підйом духовного відродження краю, національної гідності і самосвідомості.

Примітки:

[1] Світ побачило всього три номери журналу, він був закритий махновцями і більше не відроджувався.

[2] Допомога здійснювалась в різних варіантах: повідомлення про пам'ятку або знахідку, знайомство колекціонерів між собою, дарування із власних колекцій чи знахідок, дослідження пам'яток у різних колекціях та музеях. Яворницький відіграв видатну роль у налагодженні контактів і спілкуванні між діячами музейної справи та колекціонерами. Він був одним з найактивніших створювачів соціальної мережі музейної справи, сприяв плідному існуванню співтовариства українських (і не тільки українських) музейників, що мало велике значення для розвитку музейного руху та колекціонерства на Україні. Він підтримував міцні творчі стосунки з відомими вітчизняними та закордонними музейними діячами та колекціонерами: М. Біляшівським, Г. Александровичем, Л. Барщевським, М. Гедройцем, О. Іессеном, О. Сластьоном, В. Тарновським, С. Таранушенко, Б. Ханенком, В. Щербаківським та ін.

[3] Проект, за яким зводився будинок виконав інженер-архітектор Г. Панафутін на зразок Берлінського музею Гофмана. Щоб віддати данину пам'яті одному з найшановніших катеринославців, ще на початку XX ст. було вирішено присвоїти музею ім'я О. Поля. Але більшовицькій владі не сподобалось, що така важлива громадська установа, як музей увічнює ім'я "поміщика", тому сьогодні Дніпропетровський історичний музей носить ім'я Д. Яворницького.

[4] Матеріали XIV Чернігівського археологічного з'їзду (1908), за словами І.Удріс, настільки чітко формулювали концепцію розвитку українського мистецтва, зокрема – архітектури, як основного стилетворного

чинника, а сформовані уявлення про вітчизняну образотворчу спадщину були настільки яскравими і переконливими, що "Праці" цього з'їзду були навіть заборонені для використання в радянські часи.

[5] Імператорська археологічна комісія в 1903 році прийняла рішення в якому зазначалось, що речі, які були представлені на виставку, що готувалась до XIII археологічного з'їзду (а це були археологічні знахідки самого Д. Яворницького, проф. В. Антоновича, речі, зібрані подружжям Бабенків в етнографічній експедиції, яку організувало Катеринославське губернське земство напередодні з'їзду, а також колекції, сформовані під час розкопок, що фінансувались приватними особами та установами міста Катеринослава) залишались в колекції музею, а не відправлялись, як звичайно, до збірки Імператорської археологічної комісії.

[6] В 1905 р. місто відзначало століття існування Катеринославської духовної семінарії (1805–1905 рр.). Саме з цього часу почала формуватись культова колекція музею. Д. Яворницький доклав великих зусиль у справі організації цієї колекції, тому що духівництво краю неодноразово зверталось до нього на предмет оцінки історичного та художнього значення і подальшого використання предметів сакрально-обрядового мистецтва. Відділ церковної старовини протягом наступного 1906 р. Д. Яворницький поповнив кустарними і художніми виробами (близько 600 предметів, серед яких здебільшого православні пам'ятки). Таким чином серед перших експонатів цього відділу можна виділити блискучі твори українського народного мистецтва – іконостас запорізької Покровської церкви, Самарську чудотворну ікона, золотий хрест, усіяний дрібними діамантами та ін.. Поповнення відділу церковних старожитностей тривало в подальші роки, а особливо в роки революції та громадянської війни.

[7] Окрема вітрина була відведена різноманітним козацьким люлькам. Поруч розміщалися козацький одяг (знамениті шаровари, "шириною з Чорне море", на які витрачалося 12 аршин тканини, жупани, декілька поясів, в тому числі "слуцькі"), зброя (шаблі, пістолі, рушниці тощо), тростина кошового отамана Пилипа Лантуха, вишукано прикрашена золотом, діамантами, сапфірами, рубінами.

[8] Портрет обозного Павлова, портрети пензля В. Боровиковського нині вважаються загубленими.

[9] Портрети виконані невідомим художником наприкінці XVIII ст. для іконостасу Нікопольської церкви. Через деякий час вони були перевезені відомим археологом М. Мурзакевичем до Одеси. Копію для Катеринославського музею виконав В. Строменко – завідувач фондами музею у 1903–1905 рр., згодом професійний художник.

[10] Багато козацьких речей та частина колекції творів образотворчого мистецтва на козацьку тематику були втрачені під час Другої Світової війни. Деякі твори образотворчого та сакрального мистецтва у 60-ті р. XX ст. були передані до ДХМ.

[11] Картини "Козак Мамай" із колекції ДІМ зберігаються в музеях Харкова, Запоріжжя, Нікополя, Херсона, Львова, Переяслава-Хмельницького та інших.

[12] Тематика "фільмів" була найрізноманітніша: від хронікальних найбільш важливих та цікавих сцен до видовищних фільмів із прагненням відобразити всю поетику пейзажів міста та Придніпров'я. Серед перших стрічок, які привернули загальну увагу до їхнього автора були "Розлив на Дніпрі" та "Катеринослав". В 1908 р. Д. Сахненко приступив до самостійних зйомок, а у 1911 р., будучі оператором приватної катеринославської кіноконтори І. Спектора "Художество", здійснив зйомку перших ігрових фільмів. В 1912 р. він заснував в Катеринославі "Південноросійське кіноательє "Родина". В 1921 році Д. Сахненко приймав активну участь в організації центральної кінофотолабораторії Всеукраїнського фотокіноуправління в Харкові, з яким було пов'язане все його подальше життя.

[13] Бум німого кіно докотився до Катеринослава наприкінці 90-х рр.. XIX ст. Саме в цей час в районі Старих Кодак дехто Семергей відкрив перший в місті кінотеатр. Згодом, в тому ж районі один за одним було споруджено будинки електробіоскопів "Звезда" та "Вулкан". На початку XX ст. кількість подібних закладів зростала неймовірними темпами. Виданий в 1910 р. "Путівник і каталог "Південноросійської обласної виставки в Катеринославі 1910 р." називає "Електробіоскоп Зейлера", "Ролль", "Новомотограф", "Бліц". Перед початком першої світової війни на центральному проспекті відкриваються шикарні кінотеатри "Палас", "Колізей", "Гігант", "Модерн". В місті з населенням близько 200 тис. жителів працювало 10 кінотеатрів. Для порівняння: в сьогоднішньому півторамільйонному Дніпропетровську існує теж 10 кінотеатрів.

[14] Фортеця, назва якої походить від тюркського і означає "поселення на горі", була збудована поляками у 1635р. і остаточно зруйнована під час каральної операції московської армії проти Запорозької Січі навесні 1709 р. План фортеці, зведеної за проектом французького інженера де Боплана, послужив М. Гоголю зразком військового укріплення при створенні повісті "Тарас Бульба". Відомо, що у фортеці побував сотник чигиринського полку Б. Хмельницький, коли перебував в оточенні племінника коронного гетьмана Польщі А. Концепольського. Крім того, Іван Богун служив у Кодаку протягом двох років та отримував за службу 30 золотих на рік.

Після другої світової війни місцезнаходження матеріалів археологічних знахідок з територій козацької фортеці та околиць невідоме. Місце розкопок в 70-х роках XX ст. було на 90 відсотків знищено розробками гранітного кар'єру.

[15] Прикрим є той факт, що познайомитись з роботами місцевих художників того періоду можна виключно в коротеньких газетних виставкових репортажах. Вони сьогодні є лише інформативним джерелом і надають підстави визначити тематичну особливість творів, а не живописні чи композиційні якості.

[16] Архітектор П. Фєтісов був одним з членів архітектурно-будівельного відділу Харківського літературно-художнього гуртка, який очолював видатний український художник С. Васильківський. В колі цього угруповання, в роботі якого, крім вищеназваних, брали активну участь зодчі Д. Дяченко, К. Жуков, В. Кричевський, А. Литвиненко, О. Сластьон, П. Савицький, С. Тимошенко, В. Троценко, мистецтвознавець С. Таранушенко, етнограф Ф. Волков та ін. завдяки уважному вивченню української архітектурної спадщини, на початку XX ст. оформився і зміцнів "український модерн" як архітектурний стиль.

Література:

1. А.О. На выставке. (II – продолжение) // Приднепровский край. – 4 апреля 1904 г. – № 2124. – С. 3.
2. Георгієвич Л. Архітектурно-художественная выставка / Георгієвич Л. // Южная заря. – 28 мая 1914 г. – № 2375. – С. 3.
3. Екатеринославский областной музей им. А. Н. Поля. История создания и задачи учреждения. Речи, произнесенные в день освещения здания 14 августа 1905 г. М. В. Родзянко и В. В. Куриловым. – Екатеринослав : Типография Губернского земства, 1905 г. – 138 с.
4. Збірник. Том І / за головною редакцією проф. Д. І. Яворницького. – Дніпропетровськ : Дн-ка друкарня ім. 25-р. ВКП Поліграф тресту, – 1929. – 168 с.
5. Мирошніченко Н. М. Козацька тематика в колекції живопису ДІМ / Мирошніченко Н.М. // Музей на межі тисячоліть: минуле, сьогодення, перспективи : збірник тез доповідей та повідомлень Міжнар. науков. конф., присвяченої 150-літтю від дня заснування ДІМ ім. Д. І. Яворницького / Упор. В. М. Бекетова. – Дніпропетровськ : Дн-ка книжкова друкарня, 1999. – 177 с.
6. Ревский С. Б. Зодчие, инженеры, художники, участвовавшие в формировании Екатеринослава (кон. XVIII – нач. XX вв.) / Ревский С. Б. – Днепропетровск, 1981. – 98 с.
7. Редин Е. XIII Археологический съезд в Екатеринославе. Обзор его трудов / Редин Е.– СПб., 1906.
8. Удріс І. Археологія як чинник становлення мистецтвознавства в Україні кінця XIX – початку XX століття. До століття XII Археологічного з'їзду 1902 року / Удріс І. // Образотворче мистецтво. – 2002. – № 3. – С. 80–81.
9. Чабан М. П. Діячі січеславської "Просвіти" (1905–1921) / Чабан М. П. – Дніпропетровськ : ІМА-прес; 2002. – 530 с.
10. Чепелик В. Український архітектурний модерн / Чепелик В. – К., 2000. – С. 206.
11. Яворницкий Д. И. Отчёт Екатеринославского обл. музея им. А. Н. Поля 1905–1906 гг. / Яворницкий Д. И. – Екатеринослав : Типография Губернского правления, 1907. – 232 с.
12. Яценко Л. І. Невідомі та маловідомі портрети XVIII – поч. XX ст. Каталог / Яценко Л. І. – Дніпропетровськ : Редвідділ управління по пресі, 1992. – 40 с. – іл.

УДК 782.072

Тулянцев Андрій Анатолійович,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
завідувач кафедри оперної підготовки
Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки

МОНОВИСТАВИ ЗА ТВОРАМИ КОБЗАРЯ

У статті розглядаються найбільш характерні риси виявлення категорії моновистави в сценічному освоєнні шевченківських образів.

Ключові слова: *моновистава, шевченківські образи, театральна сцена, категорія.*

The most characteristic of the revealing the category of monospectacle at the stage comprehension of Shevchenko's characters are discerned at the given article.

Keywords: *the monospectacle, the Shevchenko's characters, the theatrical stage, the category.*

У складних і багатогранних процесах сценічного мистецтва Дніпропетровщини є така сторінка, як "театральна Шевченкіана". Вона має своєрідну специфіку, адже актори Дніпропетровського академічного українського музично-драматичного театру ім. Т. Шевченка створили кілька моновистав, присвячених Кобзарю. Світ музичної Шевченкіани займає важливе місце у творчості Народного артиста України, члена Національної спілки письменників України, кандидата мистецтвознавства, директора Дніпропетровського академічного українського музично-драматичного театру імені Т. Шевченка Валерія Ковтуненка. Митець створив свій яскраво самобутній сучасний музично-пісенний театр, власний композиторсько-поетичний стиль, чарівний і хвилюючий музично-сценічний світ, повний привабливих вокальних і інструментальних образів.

Висвітлюючи цей напрямок творчості майстра, зазначимо, що пісенна музика В. Ковтуненка вимагає насамперед людського співу, а не академічного вокалу. В ній живе щедра і багатобарвна пісенна стихія. Емоційно розвинена пісня В. Ковтуненка вбирає в себе усі складові елементи інструментального супроводу гітари чи фортепіано. Саме це допомагає повністю розкрити художньо-образний задум компо-

© Тулянцев А. А., 2011

зитора. У природі та естетиці його пісень можна знайти ту глибоко правдиву образну конкретність, той синтез тонкого психологізму, гострого драматизму й ефектної театральності, які так своєрідно і гармонійно поєдналися в його нестандартному художньому мисленні. В. Ковтуненко сміливо відкриває нові образно-виразові можливості і нові закони сучасної сценічної пісні. Прагне знайти свої шляхи втілення філософського змісту пісенної поезії.

"Поетова душа". У цій моновиставі вокальна партія виконавця стає широкою, емоційною, мелодично розспівною. Вона відзначається прозорою поліфонією на гармонічній основі, особливою увагою до словесного тексту, світлими барвами, психологічною врівноваженістю, стриманою скорботою, благородною лірикою. Музична мова В. Ковтуненка характеризується багатобарвністю звукової палітри, розмаїттям яскравих колористичних й динамічних ефектів, підвищеною чоловічою експресивністю. Митець, тонко відтворюючи ритм, метрику, інтонаційну характеристику своїх роздумів про душу Кобзаря, переконливо розкриває багатий духовний світ, велич і красу Поета.

Дивлячись цю моновиставу у виконанні В. Ковтуненка саме на сцені, розумієш, що за природністю сценічної поведінки співака-актора стоїть величезна робота над вивченням досвіду музично-драматичного театру і пісенного жанру в цілому, знайомство з численними документами й іконографічними матеріалами. Співак-поет В. Ковтуненко пройшов складний процес переосмислення, переінтонування набутого досвіду з позиції природи українського музичного мистецтва. Він вирішує проблему сучасної інтерпретації жанру музично-поетичної мініатюри, акцентуючи рельєфність лінеарних переплетінь, пластику кожного окремого мелодичного слова.

Техніка "нової простоти" в музичній мові репрезентує в "Поетовій душі" раціональність художнього мислення. Образна концепція твору має зв'язки з фольклорною українською стихією: народнопісенні джерела трактуються композитором із конкретно-чуттєвої позиції, як свого роду інтонаційний еталон з точно окресленою, закріпленою віками семантикою. Звідси й особлива "ковтуненківська" інтонація. Разом з тим, образна концепція твору – європеїзована, тобто споглядально об'єктивна, з домінуванням просвітлено-ідеального стану.

Синтез слів та музики одного автора переходив у інтенсивний процес взаємодії та взаємозбагачення виразових засобів та естетичних законів жанру авторського виконання, віддзеркалював пошуки В. Ковтуненком нових форм сучасної лірико-романтичної моновистави. У "Течії дитинства", її яскраво-театральній, щедро мелодійній музиці композитор і поет звернувся до теми людської пам'яті про дитинство майбутнього Кобзаря. Входячи у складний образний світ його дитячих років, автор з теплотою і зворушливістю співає про те, що "біг Тарас – маленьке хлопченя, обруча пустивши перед себе" [1, 345]. Так, це авторський сон, який "принесли на крилах журавлі, що пролітали в небі" [1, 345]. Але сон-мрія про те, яким могло би бути дитинство улюбленого поета. Авторська фантазія тут цілком виправдана.

Відшліфовуючи кожне слово, В. Ковтуненко створює наспівний пластичний речитатив: "світла доля хмаркою пливла, над Дніпром, над тихими полями". Автор надає прозорої легкості поетичним метафорам. Але є і внутрішня динаміка образів: "хлопчик пас ягнята за селом, дівчинка прийшла його втішати". Цінності скороминучі і вічні, реальні та уявлювані – постійно в центрі уваги автора, який володіє рідкісним талантом відчувати ліричні барви образу Поета, що набирають підкреслено трагічного відтінку: " билась птахом змучена душа, із чужини рвалася на волю" [1, 345]. Своєрідна живописність, гранична пластична рельєфність і водночас психологічно-філософська багатогранність музики В. Ковтуненка роблять його літературно-музичні твори контрастно інтонаційними моновиставами.

У "Течії дитинства" В. Ковтуненко розв'язує різні художні завдання. Вільний поетичний переспів шевченківської теми залишає необмежений простір для фантазії, і композитор скористався цим для створення вельми витонченої й підкреслено індивідуальної стилістики. Сюжет про дитинство Тараса Шевченка став для нього канвою, котру він значно модернізував завдяки сучасній музичній мові і трансформував відповідно до сьогоднішніх понять про вічні символи. Характерні для української пісенної музики мелодичні звороти накладаються у "Течії дитинства" на індивідуальні гармонічні співзвуччя, серед яких острівці "ковтуненківської мелодійності" сприймаються, як свіжа звукова барва.

Валерій Ковтуненко – артист у найкращому розумінні цього слова. До виступів із персональними пісенними творами він ставиться фанатично віддано. Кожен вихід на сцену – значна подія в його житті. Ретельно готує він кожну пісню, довго працює над костюмом, сценічним силуетом, манерою поведінки, жестами, артикуляцією. Композитор має сильний та красивий лірико-драматичний баритон. Його голос у всіх регістрах наче не має меж, притому усі звуки зберігають природність звучання і красиве матове забарвлення. Великий діапазон дозволяє йому виконувати пісні різного плану. Якби творча доля В. Ковтуненка була пов'язана, наприклад, із оперною сценою, то він виконував би з успіхом головні оперні партії національного та європейського репертуару. Коли він виконує пісні, то акомпанує собі на гітарі, демонструючи ще одну грань свого таланту.

Лідія Кушкова – Народна артистка України, лауреат премії ім. М. Заньковецької. Її можна назвати не тільки актрисою, режисером, а й творчим бійцем. Справді, саме в такому визначенні криється, можливо, розгадка успіху. Енергія, темперамент майстра сцени, відчуття часу, художній азарт, вміння, коли потрібно, показати все, на що здатна у мистецтві, розкритися перед публікою – ці якості, природні й набуті досвідом, роблять існування Л. Кушкової на сцені видовищним і водночас глибоко індивідуальним.

Інтерпретація поеми "Тополя" у жанрі моновистави – велике творче досягнення Л. Кушкової. У роботі над нею вона виявила себе не лише талановитим професіоналом, а й піднялась на найвищий щабель в усвідомленні та сценічному втіленні соціально-філософського змісту твору. Відтворюючи всю сукупність граней образів в чіткій (щодо задуму і втілення) концепції, актриса виразно продемонструвала своє розуміння і ставлення до них. Л. Кушкова бачила у своїй творчій уяві й відтворювала на сцені образи "Тополі" як маленьких людей, що через несправедливість тогочасного класово-антагоністичного суспільства зведені до стану підневільних жебраків. "Змальовуючи перед глядачем картину того, як у цих вбогих, затурканих й визискуваних селян украдене їхнє особисте щастя, актриса, йдучи за Кобзарем, прагнула уособити в цих образах типові риси мільйонів простих селян України, народ, у якого за тих часів було вкрадено щастя, але який таїв у собі бурхливий протест, здатність бути нескореним" [2, 3].

Працюючи над "Тополею" як режисер-постановник, Л. Кушкова зробила ще більший наголос на соціально-психологічній вагомості образів дівчини, козака, кохання, матері, ворожки, зілля, пісні, долі. Тут характерна для творчої манери Л. Кушкової гра на контрастах збігалася з "грою" долі, що психологічно поглиблювало сцену. В усіх епізодах актриса давала глядачеві можливість зазирнути у прірву, яка відділяла почуття незмірної любові дівчини та козака від жахливих обставин життя. Виконавиця укрупнювала деталь-метафору до рівня символу: без коханого козака для дівчини не існує нікого і нічого.

Зілля в руках Дівчини-Кушкової не було засобом заспокоєння, або побутової отрути. Це була своєрідна зброя беззахисної дівчини, яка таким чином боролася за щастя і правду. І хоча цей символічний крок не приніс дівчині полегшення, актриса наголошувала на тому, що у душі її героїні пробудилася свідомість вільної людини, селянської дівчини, яка на наших очах намагається руйнувати одвічні кайдани дівочої неволі.

Реалізацію своєї художньої програми Л. Кушкова завжди здійснювала на літературно довершеному матеріалі. Коли їй довелося працювати головним режисером Дніпропетровського телевізійного театру "Воля", вона зняла фільм "Поета душа невмируща". Цей фільм став своєрідним екранним видовищем з активною літературно-соціальною спрямованістю. Режисер побачила ідеал виконавця в акторі-майстрі, який створює екранний образ, апелюючи насамперед до свідомості сучасного урбанізованого глядача. Такий актор у своїй роботі на перший план висуває виявлення мотивів вчинків героя, що вимагає граничної чіткості, логічної екранної поведінки, її фіксованості. Виконавцю були близькими ідеї, проблеми, які хвилювали їхніх героїв, він жив з ними одним життям.

Фільм "Поета душа невмируща" – яскрава картина соціальної нерівності в українському селі пореформної доби. Вона розкрита завдяки життєво правдивій грі В. Ковтуненка (Казак), позаекранному художньому читанню самою Л. Кушковою поеми "Тополя", з'йомкам селянської натури. В. Ковтуненко також читав у фільмі вірш "До Основ'яненка". Актор глибоко проникнув в суть створюваних поетичних образів – Січі, козаків, чайки, матері, яка ридає над тілом мертвого сина, України-неньки, друзів та ворогів, дівчат та хлопців. В тлумаченні образів актор прокладав місток до сьогодення, шукав життєву правду. Нюансування В. Ковтуненком психологічних характеристик при незмінності основного режисерського задуму образів, завжди загострює увагу партнерів, створює обстановку, ніби вірш звучить вперше. Актор знайшов відповідну інтонацію, нові чуттєві емоціональні вияви порухів душ персонажів.

Упродовж усього творчого шляху Л. Кушкова цілеспрямовано проводить лінію пропаганди Шевченківського літературного доробку. Окреме місце посідає поема "Наймичка", зіграна актрисою у жанрі моновистави. Цікаво розігрує актриса Пролог, у якому відзначає глибоку національну трагедію життя багатьох беззахисних жінок. З перших слів поеми відчувається велике душевне горе молодиці Ганни, яка була заможною дочкою своїх батьків, але народила позашлюбного сина. Батьки вигнали доньку з хати, і тепер вона блукає степами з немовлям. Ніхто за неї не заступиться. Ніхто їй не допоможе. Ніхто її не пожаліє. Голосові інтонації Л. Кушкової нагадують сумну українську народну пісню.

Камерна поема Кобзаря "висвітлила" у творчості Л. Кушкової нову для дніпропетровської драматичної сцени тенденцію – лірико-трагічну інтерпретацію цього жанру. "Наймичка" написана давно, існує велика кількість інтерпретацій, але їх об'єднує з дніпропетровською версією не лише прізвище автора, а й спільна тематика: трагізм людських почуттів, втілений в кожному епізоді по-

своєму. Конфліктно-драматичний, видовищно-театральний (за опуклістю та яскравістю образів-символів) принцип художнього читання Л. Кушкової, органічно поєднується з монотематичними прийомами розвитку сюжетних подій. З одного боку цей синтез створює драматичну напругу розвитку, а з іншого – ліричну поемність інтонаційного процесу.

Ось біля хати сидять старі – Трохим та Настя. Заможні, але бездітні, вони глибоко сумують з приводу того, що ніхто не заплаче за ними після смерті. Л. Кушкова створює сумну симфонію життя добрих людей, які щиро радіють, коли знаходять біля хати хлопчика-немовля. Кожен новий розділ поеми "Наймичка" народжується з початкової теми Шевченківського переживання за долі простих людей. Уособлюючи заглиблені, лірико-філософські роздуми про життя, Л. Кушкова веде усі фрагменти поеми до провідного драматургічного жіночого образу наймички Ганни. Відчувається, що актриса і любить Ганну, як рідну сестру, і співчуває її жіночому горю. Тому ця сценічна версія поеми переростає у моновиставу і наповнюється своєрідними, характерними лише для Л. Кушкової інтонаціями, що створює неповторність сценічного процесу.

Героїня Л. Кушкової вже з перших епізодів вистави була мужньою у своєму безмірному материнському горі. На світанку, неначе огорнена сірим ранковим туманом, з'являлася її стомлена довгою дорогою, сповнена відчаю Ганна біля хати старих бездітних Трохима й Насті. Пригортаючи до грудей дитину, вона в схвильованому монолозі виливала своє невтішне горе: "Ой тумане, тумане, мій латаний талане". В тужливих і теплих інтонаціях її голосу чулися приглушені ридання молодої матері-покритки, що, приховуючи від людей свою ганьбу, змушена підкинути сина чужим людям.

Шевченківський текст артистка трактувала з невимовним болем. І з якимсь внутрішнім трагічним піднесенням її Ганна лагідно й ніжно пригортала до серця свого сина. Вона з жахом поглядала то на дитину, то на хату, неначе починала вагатись, але, здригнувшись, з якоюсь відчайдушною рішучістю й твердістю підходила до уявної хати і, мов приречена, клала під тин немовля. "Прощай, мій сину!" – виривалося з грудей нещасної матері, а руки все ще пригортались до серця, неначе продовжували пестити кохану дитину. Ніякої сльозливості, жалісної сентиментальності не було в цій трагічній сцені, бо виконавиця, суворо відбираючи акторські барви, не лише зігрівала свою героїню співчуттям та любов'ю, а немовби ставала на захист нещасної, але мужньої жінки. Задушевне, надзвичайно проникливе читання Л. Кушкової в цій картині, щедре багатство акторських інтонацій та правдива акторська гра примушували глядачів повірити у реалії сценічної дії.

"Наймичка" Л. Кушкової – яскравий калейдоскоп життя. Кожен новий розділ починається речитативом солюючої ноти у голосі актриси – радісної, тихої, сумної, зворушливої. Але, якою б не була солююча нота, у голосі виконавиці бринить сльоза. Л. Кушкова оплакує нещасливу долю Ганни, її неможливість признатися рідному сину в тому, що вона – його мати. Оплакує те, що Ганні довелося усе життя носити у своїй душі такий невимовний біль. Адже, що може бути трагічнішого для жінки, як неможливість пригорнути до серця рідну дитину. Страждання переповнило серце матері, і вона вирішила йти у наймички до тих людей, яким три роки тому підкинула сина. Несміливо входила виснажена Ганна-Кушкова до уявної Трохимової хати, де жив її маленький Марко. З великим хвилюванням і материнською ніжністю торкалася вона уявного Маркового ліжка, з внутрішнім напруженням чекала рішення хазяїв – чи візьмуть її у наймички? І коли дістала їхню згоду, вся немов помолоділа, а засмучене обличчя вперше освітила радісна усмішка. Переконливо розкривала артистка щастя безталанної матері, яка, нарешті, побачила улюбленого сина: здається, ось вона кинеться до малюка, обійме, зацілує. Але, напруживши всю свою волю, Ганна стримується і лагідно, ніжно кличе Марка до себе. Всю цю складну гаму почуттів жінки актриса передавала тонко й психологічно правдиво. В кінці картини її героїня заколисувала Марка, співаючи йому колискової пісні. В ній звучали гіркий біль, трагічна безвихідь і сум матері, що мусила все життя приховувати своє материнство і бути для рідного сина лише наймичкою.

До висот справжнього трагізму підносила Л. Кушкова свою Ганну в картині одруження Марка. Щаслива й лагідна, вона чекала початку весільного обряду. Раптом її Ганна глянула на засмученого Марка, який був женихом-сиротою. Ганна хотіла щось сказати йому, і враз закам'яніла. Лише в сповнених болю великих очах Ганни-Кушкової тремтіли гіркі сльози. І Ганна твердо вирішує йти з прочанами на прощу до Київської лаври, замолювати свій тяжкий гріх. Показовою у "Наймичці" є фінальна сцена, у якій Ганна-Кушкова то протистоїть сама собі (наближається смерть, і жінка хоче сказати Марку про те, що вона – його рідна мати), то зливається з душею улюбленого сина в один тембр. За безсилими інтонаціями голосу вмираючої Ганни розгортається яскраво образна, трагічна головна тема образу – любов до сина Марка і безмежна вдячність усім, хто її, Ганну, пожалів та зігрів. Розвиток та індивідуальне переінтонування цього матеріалу (в стилі саме Л. Кушкової) створює трагічну концепцію поеми "Наймичка".

По-новому сприймається зміст "Заповіту", коли його читає Л. Кушкова. У цій моновиставі актрисою-режисером закладено концепцію: особисте – надособистісне. Інтонаційні голосові арки сприй-

маються як суб'єктивне, суто людське. Сусідство таких філософських образів, як мила Україна, смерть людини, могила, старий Дніпро, круча, кров ворогів, ланцюги, воля, сім'я вільна, нова, добре, тихе слово уособлює антологію громадянських почуттів людини. Л. Кушкова читає "Заповіт" по-різному: від спокійної лірики – до вибуху пристрастей. У цілому ж композиція номеру, втілюючи основні його образи, являє собою сюїту з суто речитативною, симфонічною логікою драматургії.

"Розкриваючи величезні ідейно-естетичні багатства класики, Народний артист України, лауреат премії ім. М. Крушельницького Михайло Чернявський послідовно утверджує і оновлює вітчизняні реалістичні традиції, без опори на які неможливі найсміливіші відкриття в музично-драматичному мистецтві, готує ґрунт для створення нових, емоційно правдивих спектаклів про Тараса Шевченка та сучасність" [3, 5]. Створивши моновиставу "Шевченко з нами", М. Чернявський ще раз довів істину про те, що мистецтво сцени – це живий діалог театру і глядача, діалог сучасників, які намагаються краще пізнати себе і свій час, своє місце у світі, в рухові історії. Змістовність такої розмови, сила зворотнього зв'язку залежать насамперед від уміння театру чітко вловлювати пульс життя, талановито і пристрасно відгукуватися на ті проблеми, які хвилюють усю громадськість.

Читаючи твори сучасних поетів Олександра Кореня, Антоніни Листопад, які розмірковують про феномен Кобзаря, актор підводить дійство до глибоких соціальних узагальнень: а чи потрібен Тарас Шевченко сьогоденню? Адже Кобзар великий тому, що тисячами ниток його герої пов'язані з тим, що відбувається сьогодні, з тим, що турбує нас щоденно. М. Чернявський, віддаючи данину історизму творів Кобзаря, побачив і акцентував у них сучасного поета-психолога, надаючи перевагу темам, присвяченим морально-філософській проблематиці, підкреслюючи моральний аспект соціальних конфліктів. Тому актор не просто переживає, а й страждає від того, що сьогоднішнє відношення то творчості Кобзаря має часто-густо суто зовнішні адміністративні форми. Що пропаганда його творів відбувається лише "для галочки". Що можна зустріти молодих людей, які взагалі не читали творів Кобзаря. Тема самотності сучасного Митця, який пропагує спадщину Кобзаря, пошуки виходу з морального тупика стає в центрі цієї моновистави. Тому ще раз переконуєшся: "Кобзар" – невичерпне джерело натхнення для майстрів будь-якого виду мистецтва.

Література:

1. Ковтуненко В. Шевченкіана Придніпров'я / В. Ковтуненко. – Дніпропетровськ : Арт-прес, 2007. – 435 с.
2. Фролова К. Моновистава Лідії Кушкової / К. Фролова // Зоря. – 2004. – № 86. – С. 10.
3. Чернецька М. Режисура Михайла Чернявського / М. Чернецька // Зоря. – 2005. – № 160. – С. 16.

УДК 343.3 (7.06)

Жуков Валерій Анатолійович,
кандидат економічних наук, доцент кафедри
мистецтвознавства та експертної діяльності
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв

ІМПОРТ КУЛЬТУРНИХ ЦІННОСТЕЙ В УКРАЇНУ: ПРАВОВІ ПРОТИРІЧЧЯ

У статті автором вперше проаналізоване діюче законодавство щодо порядку митного оформлення при ввезенні культурних цінностей, а також правові наслідки за порушення митних правил під час їх ввезення. Також проведений детальний аналіз відомчих нормативних актів, які регламентують порядок оподаткування фізичних і юридичних осіб під час переміщення об'єктів культурної спадщини в режимі "імпорт".

Ключові слова: *культурні цінності, "товарна" контрабанда, "класична" контрабанда.*

The analysis of current legislation of the custom registration order of cultural values import, as well as legal effect of customs import's rules violation was firstly realized by author in referred article. Furthermore, was realized the deep analysis of department normative acts, which regulate an order of individuals and entities taxation while transportation of cultural heritage objects in mode of "import".

Keywords: *cultural values, "commodity" contraband, "classic" contraband.*

© Жуков В. А., 2011

Одним з найважливіших завдань будь-якої держави є збереження культурних цінностей. Переміщення через митний кордон України культурних цінностей характеризується певною специфікою. Як особливий вид товару, вони можуть ввозитися в країну і вивозитися за її межі під строгим контролем з боку державних органів. Проте, слід зазначити, що вітчизняне законодавство у сфері переміщення культурних цінностей дуже складне і незрозуміле, відомчі нормативні акти Державної митної служби України суперечать Закону України "Про податок на додану вартість", тому аналіз протиріч відомчих нормативних актів, які регламентують порядок оподаткування фізичних і юридичних осіб під час переміщення об'єктів культурної спадщини в режимі "імпорт" та означеного Закону України, є актуальним і своєчасним.

Слід відмітити, що з позицій адміністративного, митного і фінансового права цю проблему вивчали Ю. С. Адушкин, О. Ю. Бакаєва, К. Г. Борисов, Г. В. Матвієнко, І. В. Орлов, І. В. Тимошенко та ін. Культурним цінностям як об'єкту правової охорони присвячені роботи Р. Б. Булатова, М. В. Васильєвої, В. І. Давлетшиної, А. В. Гайдашова, Н. І. Мінкіної, Л. Ф. Рогатих, С. П. Щерби та ін. Віддаючи належне всім авторам, чиї роботи тим чи іншим чином торкаються, або перекликаються, з проблемою, яка піднімається в цьому дослідженні, зауважимо, що проблема протиріччя законодавчих актів та норм з питань переміщення культурних цінностей не вивчалась.

Отже, мета статті: проаналізувати діюче законодавство України щодо порядку митного оформлення при ввезенні культурних цінностей, а також правові наслідки за порушення митних правил під час їх ввезення; зробити детальний аналіз відомчих нормативних актів, які регламентують порядок оподаткування фізичних і юридичних осіб під час переміщення об'єктів культурної спадщини в режимі "імпорт".

Щоб зрозуміти порядок ввезення культурних цінностей в Україну, необхідно визначитись з основними термінами у цій сфері, що наведені в законах України, Митному та Кримінальному кодексах та інших відомчих нормативних актах.

Культурні цінності – об'єкти матеріальної і духовної культури, які мають художнє, історичне, етнографічне і наукове значення і підлягають збереженню, відтворенню і охороні відповідно до законодавства України. Порядок їх ввезення і вивезення регламентується наступними нормативними актами:

- Законом України "Про вивезення, ввезення і повернення культурних цінностей" від 21 вересня 1999 року N 1068-XIV;
- Постановою КМ України від 20.06.2000 року № 983 "Про затвердження Положення про Державну службу контролю за переміщенням культурних цінностей через державний кордон України";
- Листом Держмитслужби від 22.08.2000 р. № 09/3-3087-ЕП "Щодо митного контролю за переміщенням культурних цінностей".

У більшості випадків, а також в окремих фахових виданнях, існує хибна думка, що заборонені до вивезення культурні цінності, це предмети культурної спадщини, які знаходяться на території України та створені до 1945 або 1950 років. Дійсно, за часів колишнього Радянського Союзу нормативними актами Міністерства культури СРСР, зокрема наказом Міністерства культури СРСР від 23 березня 1987 р. № 120, застосовувався часовий бар'єр – 1945 рік. Вважалось, що не може бути наданий дозвіл на вивезення об'єктів культурної спадщини, створених до 1945 року.

На сьогодні вказана норма не застосовується. Під час прийняття рішення щодо надання (або відмові у наданні) Державною службою контролю за переміщенням культурних цінностей через державний кордон України дозволу на вивезення тих чи інших об'єктів культурної спадщини, головним чинником є віднесення вказаних предметів до історичних і культурних цінностей, а також можливості занесення їх до Музейного фонду України.

Так, у другій половині XX сторіччя працювала плеяда українських митців, роботи яких мають велике значення для культурної спадщини нашої держави та не можуть бути законно вивезені за кордон.

Зокрема, відповідно до ст. 14 Закону України "Про вивезення, ввезення і повернення культурних цінностей", не підлягають вивезенню з України: 1) культурні цінності, занесені до Державного реєстру національного культурного надбання; 2) культурні цінності, включені до Національного архівного фонду; 3) культурні цінності, включені до Музейного фонду України.

Адміністративні порушення порядку переміщення культурних цінностей регламентуються Митним кодексом України, зокрема його XVIII розділом "Порушення митних правил та відповідальність за них". Всього в цьому розділі 26 статей (з ст. 329 до ст. 355). Однак, в нашому випадку особливу увагу слід приділити наступним трьом статтям:

- Ст. 339 "Порушення порядку проходження митного контролю в зонах (коридорах) спрощеного митного контролю";
- Ст. 340 "Недекларування товарів, транспортних засобів";

- Ст. 352 "Дії, спрямовані на переміщення товарів через митний кордон України з приховуванням від митного контролю"[1].

Водночас, за порушення порядку переміщення культурних цінностей також існує кримінальна відповідальність, передбачена ст. 201 Кримінального кодексу України "Контрабанда":

1. Контрабанда, тобто переміщення товарів через митний кордон України поза митним контролем або з приховуванням від митного контролю, вчинене у великих розмірах, а також незаконне переміщення історичних та культурних цінностей, отруйних, сильнодіючих, вибухових речовин, радіоактивних матеріалів, зброї та боєприпасів (крім гладкоствольної мисливської зброї та бойових припасів до неї), а так само контрабанда стратегічно важливих сировинних товарів, щодо яких законодавством встановлено відповідні правила вивезення за межі України.

2. Ті самі дії, вчинені за попередньою змовою групою осіб або особою, раніше судимою за злочин, передбачений цією статтею[2].

Фахівці такий злочин, як контрабанда, умовно розділяють на дві групи: "товарна" і "класична" контрабанда. Для настання кримінальної відповідальності за скоєння "товарної" контрабанди однією з основних умов кримінального процесу є проведення товарознавчої експертизи з визначення вартості затриманої товарної партії з наступним доведенням суб'єктивної сторони злочину, спрямованої на умисне незаконне переміщення товарів через митний кордон України з метою ухилення від сплати митних та інших обов'язкових платежів.

При цьому, мінімально необхідний розмір вартості товарної контрабанди для настання кримінальної відповідальності розраховується за наступною формулою:

Сум. к/б = МЗп/2 х 1000 грн.,

де Сум. к/б – мінімально необхідний розмір контрабанди; МЗп – розмір мінімальної заробітної плати (визначається Законом України; станом на 01.11.2010 – 907 грн., 01.12.2010 – 922 грн.). Таким чином, станом на 01.11.2010 р.:

Сум. к/б = 907 грн/2 х 1000 грн. = 453 500 грн.

Водночас, у випадку з "класичною" контрабандою (наприклад незаконне вивезення культурних цінностей), йдеться лише про проведення мистецтвознавчої експертизи на предмет віднесення затриманих предметів до культурних цінностей та можливості їх занесення до Музейного фонду України. Вказаний вид злочину безпосередньо завдає шкоду національним інтересам держави у вигляді незворотної втрати для України як держави в цілому, об'єкта культурної спадщини, тому він не потребує проведення додаткової товарознавчої експертизи.

Історично так склалось, що на території країн колишнього Радянського Союзу, й Україна в цьому не є виключенням, характерною ознакою для контрабанди культурних цінностей було їх незаконне вивезення у розвинуті країни (Західної Європи, у США, Ізраїль тощо) з метою отримання певної, незначної у валютному еквіваленті, грошової винагороди. Така тенденція продовжувала існувати і в період перших років незалежності України.

Однак, з поступовим розвитком й становленням країни, накопиченням початкових капіталів вітчизняною буржуазією, ця тенденція почала змінюватись у зворотному напрямку. Ціни на антикваріат на вітчизняному ринку у порівняні зі світовими почали стрімко зростати, а предмети колекціонування стали ввозитись в Україну контрабандним шляхом. Переломним етапом у цьому процесі був період 2002–2004 років, коли вітчизняні ціни зрівнялись зі світовими і продовжували зростати.

Виникнення в Україні такого явища, як контрабандне ввезення предметів антикваріату, обумовлено насамперед наступними трьома факторами:

- по-перше, зростання на вітчизняному ринку попиту на предмети колекціонування у порівнянні з незначним обсягом пропозицій;
- по-друге, предмети антикваріату розглядаються у тому числі в якості об'єктів спекуляції та надійного довготермінового капіталовкладення;
- по-третє, ухилення від сплати податку на додану вартість у розмірі 20 % при імпорті культурних цінностей.

Як наслідок, де-юре незаконне ввезення культурних цінностей з точки зору кримінального процесу на сьогоднішній час продовжують розглядати як "класичну" контрабанду, а де-факто, на нашу думку, її слід розглядати в якості "товарної".

Особи, які переміщують культурні цінності через митний кордон України, зобов'язані надати митному органу документи та відомості, необхідні для здійснення митного контролю (стаття 45 МК України).

Декларування здійснюється шляхом заявлення за встановленою формою точних відомостей про культурні цінності, мету їх переміщення через митний кордон України, а також відомостей, необхідних для здійснення їх митного контролю та митного оформлення.

Перелік необхідних документів для здійснення митного контролю регламентується Постановою КМ України № 80 від 01.02.2006 р. "Про перелік документів, необхідних для здійснення митного контролю та митного оформлення товарів і транспортних засобів, що переміщуються через митний кордон України". Всього у зазначеній постанові наведено 25 позицій, з яких у нашому випадку будуть необхідні наступні:

- митна декларація;
- товарно-транспортний документ на перевезення (залізнична накладна, авіаційна накладна (Air Waybill), коносамент (Bill of Lading) тощо;
- облікова картка суб'єкта зовнішньоекономічної діяльності, форма якої затверджується Державною митною службою, або її копія, завірена таким суб'єктом (для імпортера – юридичної особи);
- зовнішньоекономічний договір (контракт) або інший документ, що використовується в міжнародній практиці замість договору (контракту);
- рахунок (Invoice) або інший документ, який визначає вартість цінностей;
- документи, що підтверджують право розпорядження, володіння чи користування культурними цінностями.

Крім цього, відповідно до ст. 21 Закону України "Про вивезення, ввезення і повернення культурних цінностей", під час ввезення культурних

цінностей на територію України митному органу обов'язково необхідно надати свідоцтво на право їх вивезення, якщо це передбачено законодавством держави-експортера.

Слід зазначити, що в Україні декларантами можуть бути як підприємства, так і громадяни, яким належать культурні цінності, що переміщуються через митний кордон України, або уповноважені ними митні брокери (посередники – юридичні особи (ст. 87 МК України).

При цьому, декларант в повному обсязі несе відповідальність (адміністративну та/або кримінальну) за правильність наданої до митного органу інформації незалежно від того, чи він є власником культурних цінностей, чи він уповноважений на декларування іншою особою, яка здійснила переміщення вказаних цінностей.

Згідно зі ст. 110 МК України, в залежності від наявності перевізника, відправника, одержувача, а також договору на перевезення, культурні цінності можуть переміщуватись у: 1) вантажних відправленнях; 2) супроводжуваному багажі; 3) ручній поклажі; 4) міжнародних експрес-відправленнях.

Водночас, відповідно до ст. 96 МК України існує заборона на переміщення культурних цінностей з використанням міжнародних поштових відправлень ("Укрпошта" або інші приватні поштові оператори), однак, вказана заборона не розповсюджується на міжнародні експрес-відправлення з використанням міжнародних кур'єрських служб, таких як DHL, Feedex тощо.

Відповідно до ст. 252 МК України та ст. 4 Закону України "Про порядок ввезення (пересилання) в Україну, митного оформлення й оподаткування особистих речей, товарів та транспортних засобів, що ввозяться (пересилаються) громадянами на митну територію України" від 01.07.2004 р., при ввезенні на митну територію України громадянами (фізичними особами) культурних цінностей, загальна вартість яких менша або еквівалентна 200 євро (та загальна вага не більша 50 кг), вказані цінності не підлягають оподаткуванню.

Якщо вартість культурних цінностей складає від 200 до 1000 євро та/або загальна вага не перевищує 100 кг, вказані предмети оподатковуються ввізним митом за ставкою в розмірі 20 % від митної вартості, податком на додану вартість (20 %) та оформлюються у спрощеному режимі, без оформлення вантажної митної декларації "ІМ-40Г".

Оподаткування культурних цінностей, вартість яких складає понад 1000 євро та/або загальна вага перевищує 100 кг, здійснюється за умови оформлення вантажної митної декларації (далі ВМД) та митного оформлення в порядку, передбаченому для суб'єктів зовнішньоекономічної діяльності – з обов'язковим оформленням ВМД в режимі "ІМ-40Г". При імпорті вказаних предметів сплачується ПДВ у розмірі 20 % від митної вартості та митній збір за митне оформлення (приблизно 0,1 %), а ввізне мито на культурні цінності дорівнює нулю.

При цьому слід зауважити, що митна вартість культурних цінностей розраховується за наступною формулою:

$$МВ = ФЦ + ВТ + СТ,$$

де МВ – митна вартість; ФЦ – фактично сплачена ціна за культурні цінності; ВТ – вартість за транспортування культурних цінностей на митну територію України; СТ – розмір страхового збору за культурні цінності, переміщені на митну територію України.

Крім цього, з метою недопущення умисного заниження потенційним імпортером культурних цінностей розміру митної вартості (заниження вартості в інвойсі, чеку або іншому товарно-касовому документі) митний орган має право контролювати правильність визначення цієї митної вартості, у тому числі шляхом залучення відповідних фахівців/експертів (ст. 65 МК України) та призначення додаткового мистецтвознавчого та/або товарознавчого дослідження, головною метою якого є встановлення ринкової вартості предмета культурної спадщини, який імпортується. Виходячи з висновків експерта та визначеної ним ринкової вартості, митним органом розраховується митна вартість за наведеною вище формулою, від якої нараховується податок на додану вартість.

Ідея зменшення або відміни сплати податку на додану вартість при імпорті культурних цінностей лобіювалась декількома політичними та бізнесовими групами протягом декількох років. В результаті, 22.12.2006 року до Закону України "Про податок на додану вартість" були внесені зміни в ст. 5. "Операції, що звільнені від оподаткування":

– п. 5.1.24. "операції з поставки неплатником податку на додану вартість культурних цінностей".

Водночас, Головою Державної митної служби В. І. Хорошковським, за погодження міністра фінансів В. М. Пинзеника, 09.04.2008 року підписаний Наказ № 347 "Про затвердження узагальнюючого податкового роз'яснення щодо застосування положень підпункту 5.1.24 пункту 5.1 ст. 5 Закону України "Про податок на додану вартість" у разі ввезення на митну територію України культурних цінностей".

Так, пунктом 1.3 ст. 1 Закону "Про податок на додану вартість" встановлено, що платник податку – особа, яка згідно з цим Законом зобов'язана здійснювати утримання та внесення до бюджету податку, що сплачується покупцем, або особа, яка імпортує товари на митну територію України.

Згідно з пунктом 2.4 ст. 2 Закону платником податку є будь-яка особа, що імпортує (для фізичних осіб – ввозить (пересилає)) товари на митну територію України для їх використання або споживання на митній території України, незалежно від того, який режим оподаткування вона використовує згідно з законодавством, за винятком фізичних осіб, не зареєстрованих платниками податку, які ввозять (пересилають) товари (предмети) у супроводжуваному багажі або отримують їх як поштове відправлення у межах неторгового обороту в обсягах, що не підлягають оподаткуванню відповідно до митного законодавства (крім ввезення транспортних засобів чи запасних частин до них такими фізичними особами), та нерезидентів, які пересилають поштові відправлення згідно з правилами Міжнародного поштового союзу на митну територію України, й одержувачів таких поштових відправлень.

У разі ввезення (пересилання) товарів (предметів) фізичними особами, не зареєстрованими як платники цього податку, в обсягах, що перевищує неторговий оборот, який підлягає оподаткуванню, такі особи сплачують податок на додану вартість під час перетину такими товарами (предметами) митного кордону України без реєстрації, виходячи з митної вартості товарів (предметів), що перевищує розмір неторгового обороту.

Відповідно до положень ст. 252 Митного кодексу України від 11.07.04 N 92-IV, товари, які ввозяться громадянами на митну територію України, не підлягають оподаткуванню, зокрема, у випадку, якщо їх сукупна вартість не перевищує суму, еквівалентну 200 євро. При цьому, чинне законодавство не визначає термін "неторговий оборот".

Водночас, згідно з підпунктом 5.1.24 ст. 5 Закону звільняються від оподаткування операції з поставки неплатником податку на додану вартість культурних цінностей. Ураховуючи положення пункту 2.4 ст. 2 Закону України "Про податок на додану вартість", а також відсутність визначення термінів "неплатник податку на додану вартість" та "неторговий оборот" у законодавчих актах, Наказ ДМСУ № 347 від 09.04.08 р. ввезення на митну територію України фізичними особами виробів мистецтва, предметів колекціонування або антикваріату, які класифікуються у товарних позиціях 9701-9706 згідно УКТЗЕД і вартість яких перевищує 200 євро, зобов'язує здійснювати зі сплатою податку на додану вартість на загальних підставах.

Крім того, в цьому ж Наказі зазначено, що відповідно до пункту 2.4 ст. 2 вказаного Закону України юридичні особи, що імпортують товари (супутні послуги) на митну територію України для їх використання або споживання на митній території України, незалежно від того, який режим оподаткування вони використовують згідно із законодавством, є платниками податку, а отже, при імпорті культурних цінностей на митну територію України сплачують ПДВ на загальних підставах.

Отже, незважаючи на внесення у 2006 р. змін до Закону України "Про податок на додану вартість" в частині звільнення операцій з імпорту культурних цінностей від сплати ПДВ ця норма закону з квітня 2008 р. "не працює".

За даними Державної служби контролю за переміщенням культурних цінностей через державний кордон, до відміни ПДВ на ввезення культурних цінностей щороку близько 190 осіб імпортувало в Україну предмети мистецтва, в 2007 р. кількість вказаних осіб збільшилась майже до 5 тисяч. На сьогодні більша кількість культурних цінностей ввозиться в Україну саме контрабандним шляхом.

Таким чином, Наказ ДМСУ № 347 від 09.04.08 р., який є внутрішнім нормативно-правовим актом, не тільки суперечить Закону України "Про податок на додану вартість", але й не пройшов відповідну правову експертизу на відповідність чинному законодавству та державну реєстрацію в Міністерстві юстиції України, відповідно до Постанови КМ України від 28.12.1992 року №731 "Про затвердження Положення про державну реєстрацію нормативно-правових актів міністерств та інших органів виконавчої влади".

З 01.11.2011 року вступає в силу Податковий кодекс України (від 02.12.2010 року № 2756-VI), статтею 197.7 якого передбачено звільнення від оподаткування операцій із ввезення на митну територію України культурних цінностей за кодами згідно з УКТ ЗЕД 9701–9706, виготовлених 50 і більше років тому.

На даний час важко впевнено спрогнозувати, чи будуть в подальшому звільнені від сплати ПДВ операції з імпорту предметів антикваріату. Немає жодної гарантії, що у січні 2011 року не з'явиться новий наказ ДМС України, який, не пройшовши процедуру державної експертизи та реєстрації, зобов'яже імпортерів сплачувати ПДВ на групу товарів згідно з УКТ ЗЕД 9701 – 9706.

Крім цього, Державною митною службою практично завершена робота над створенням нового Митного кодексу, в проекті якого "декриміналізується" товарна контрабанда та посилюється відповідальність за скоєння "класичної" контрабанди, у тому числі культурних цінностей.

На нашу думку, необхідно внести додаткові зміни до статті 201 Кримінального кодексу України "Контрабанда" з метою розмежування самого поняття "контрабанда" на незаконне вивезення та незаконне ввезення культурних цінностей, або взагалі декриміналізувати цей злочин в частині незаконного ввезення культурних цінностей як такий, що має незначний ступінь суспільної небезпеки, та, водночас, посилити адміністративну відповідальність шляхом внесення відповідних поправок до Митного кодексу України.

Для більш якісного діалогу між владою та громадськістю в особі зацікавлених осіб – імпортерів культурних цінностей, а також Гільдії антикварів України як їх офіційного представника, необхідно порушити питання законності вищезазначеного Наказу ДМСУ, у тому числі шляхом відповідного судового позову.

Примітки:

[1] Дії, спрямовані на переміщення товарів через митний кордон України з приховуванням від митного контролю, тобто з використанням спеціально виготовлених сховищ (тайників) та інших засобів або способів, що утруднюють виявлення таких товарів, або шляхом надання одним товарам вигляду інших, або з поданням митному органу як підстави для переміщення товарів підроблених документів чи одержаних незаконним шляхом, або таких, що містять неправдиві дані.

[2] Контрабанда товарів вважається вчиненою у великих розмірах, якщо їх вартість у тисячу і більше разів перевищує неоподатковуваний мінімум доходів громадян.

Література:

1. Закон України "Про вивезення, ввезення і повернення культурних цінностей" // Відомості Верховної Ради України від 03.12.1999. – 1999. – № 48.

2. Закон України "Про порядок ввезення (пересилання) в Україну, митного оформлення й оподаткування особистих речей, товарів та транспортних засобів, що ввозяться (пересилаються) громадянами на митну територію України" // Урядовий кур'єр від 10.10.2001. – 2001. – № 184.

3. Инструкция о порядке контроля за вывозом из СССР культурных ценностей. – (нормативный документ Министерства культуры СССР. Приказ № 120 от 23 марта 1987 года [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://www.qdpro.com.ua/qdw/php/common/disarchieve/getdoc.php?isnvalue=11451

4. Кримінальний кодекс України. Офіційне видання. – К., 2003. – 324 с.

5. Митний кодекс України : чинне законодавство зі змінами та допов. станом на 15 верес. 2008 р.: (відповідає офіц. текстові). – К. : Паливода А. В., 2008. – 168 с. – (Кодекси України).

6. Ох нелегко в Україну культурні цінності ввозити [Електронний ресурс] // Гільдія антикварів України. – Режим доступу : http://ru.gau.kiev.ua/press/621.

7. Податковий кодекс України // Голос України від 04.12.2010 р. – 2010. – №№ 229–230 (4979–4980).
8. Постанова КМ України від 28.12.1992 року № 731 "Про затвердження Положення про державну реєстрацію нормативно-правових актів міністерств та інших органів виконавчої влади" [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://zakon.rada.gov.ua/cgi-bin/laws/main.cgi?nreg=731-92- %EF.
9. Постанова КМ України від 20.06.2000 року №984 "Про затвердження зразка свідоцтва на право вивезення (тимчасового вивезення) культурних цінностей з території України" // Офіційний вісник України від 07.07.2000. – 2000. – № 25.
10. Щодо митного контролю за переміщенням культурних цінностей. – (нормативний документ Держмитслужби України. Наказ № 09/3-3087-ЕП від 22.08.2000 р.).

УДК 793.3.03

Вишотравка Людмила Іванівна,
Заслужена артистка України,
Доцент кафедри хореографічного мистецтва
Київського національного
університету культури і мистецтв

ЗНАЧЕННЯ ПЕДАГОГІЧНОЇ Й ТВОРЧОЇ СПАДЩИНИ Л. М. АЛЕКСЄЄВОЇ У ФОРМУВАННІ РАДЯНСЬКОЇ ТАНЦЮВАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ ПЛАСТИЧНОГО РУХУ (20–60-ті рр. ХХ ст.)

Перша чверть ХХ ст. характеризувалася виникненням на радянському просторі великої кількості різноманітних експериментальних творчих осередків. Серед них особливого значення набула студія Л. Алексєєвої, яка створила унікальну систему виховання виразного танцювального руху. У статті досліджено базові положення методики Л. Алексєєвої, педагогічну й творчу діяльність хореографа-новатора, розглянуті основні етапи її роботи над створенням "гармонійної гімнастики" як упорядкованої системи.

Ключові слова: *"гармонійна гімнастика", "природній рух", "пластична культура", "дунканізм", "вільний танець".*

The first quarter of XX century is characterized by creating of huge quantity of diversified experimental art groups in the Soviet atmosphere. L.Alexeeva studio is one of them that got special meaning for it and founded a unique system of developing expressionistic dance move.

The aim of this article is to research basic points of L.Alexeeva technique. We investigated pedagogical and art activity of choreographer and innovator, investigated the main stages of her work in creating 'harmony gymnastics' aka regulated system.

Keywords: *"harmony gymnastics", "natural move", "plastic culture", "duncanism", "free dance".*

У Радянському Союзі перше післяжовтневе десятиліття позначилось відкриттям у найбільших містах країни різноманітних творчих шкіл, студій й майстерень. В їх основу було покладено нові погляди на мистецтво – це, зокрема, відмова від академічної танцювальної техніки та розробка нових стилів руху. Однак у процесі еволюції більшість з засновників експериментальних осередків досить швидко зрозуміли, що нова культура руху, побудована без міцної професійної теоретичної бази, є тимчасовою і не має перспектив подальшого розвитку. Тому у подібних закладах поступово почали засвоюватися компоненти класичної та характерної хореографії (поєднувалися прийоми академічного й так званого "вільного танцю") або практикувалися спроби створення нових теоретичних засад розвитку пластичного руху. До останніх належала "Майстерня мистецтва руху Людмили Алексєєвої"[1], творчий та педагогічний доробок якої знайшов своє відображення не тільки у формуванні радянського пластичного танцю та естрадної хореографії, а й частково фізичної культури. Її система створення виразного руху поєднувала у собі, окрім виховання природних форм, повну свободу свідомості духу, усвідомлення краси та величності людської особистості. Л. Алексєєва стала наслідувачем ідей плеяди діячів нової пластичної культури: коріння її гармонійної гімнастики йдуть від шкіл Ф. Дельсартра, Ж. Демені, Е. Жак-Далькроза й танців А. Дункан.

За сучасних часів методи роботи Л. Алексєєвої продовжують залишатися актуальними завдяки тому, що багато педагогів-хореографів, ритмістів, викладачів пластики у своїй практичній діяльності звертаються до її експериментального досвіду. Зокрема, у наш час в Москві існує декілька

© Вишотравка Л. І., 2011

студій, де розвивають танцювальні традиції гармонійної гімнастики тієї доби. Так, на базі Московського будинку вчених РАН вже тридцять років успішно функціонує "Студія художнього руху", в якій опрацьовується система Л. Алексєєвої, проводиться успішна робота з подальшого розвитку алексєєвської гімнастики, створюються нові вправи, етюди, музично-пластичні композиції (поряд з вже розробленою ритмо-пластичною спадщиною 20–60-х рр. XX ст.). Найдосвіченіші учасниці студії беруть активну участь у фестивалях "дунканистів" (Міжнародний фестиваль "Пам'яті Айседори Дункан" проходив у 1993 р. в Москві, у 1994–1996 рр. – в Парижі, у 2002 р. – в Будапешті). Вивчення педагогічного й творчого доробку Л. Алексєєвої надає можливість не тільки узагальнити її багаторічний досвід, а й збагатити його новими сучасними теоретичними та практичними розробками.

Історіографію даної проблематики умовно можна поділити на два періоди: радянський (1918 р. – 80-ті рр. XX ст.) й сучасний (від 90-х рр. XX ст. й донині). Серед представників першого періоду: П. Керженцев [2–3], В. Плетньов [8], А. Сидоров [9]. Сучасний період представлений іменами таких науковців, як І. Зенкевич [1], А. Меденберг [5], Л. Міллер [6–7]. Особливий внесок у дослідження та розповсюдження теоретичних засад методу Л. Алексєєвої зробила керівник "Студії художнього руху", науковий співробітник Інституту художньої освіти, відомий російський педагог І. Кулагіна[2] [4].

Людмила Миколаївна Алексєєва (1890 – 1964 рр.) – талановитий педагог, видатний радянський діяч у сфері танцювального мистецтва. Увійшла в аннали хореографічної науки як надзвичайна особистість – високо ерудована, наділена тонким художнім смаком та естетикою. Навчатися мистецтву руху почала в 1911 р. у школі "Московські класи пластики" Е. Рабенек[3]. Брала участь у ряді виступів школи як в Росії, так і за кордоном, зокрема, у Лондоні, Берліні, Мюнхені, Нюрнбергу, Будапешті, Парижі (там вперше побачила балетні вистави трупи С. Дягілева, зокрема танці В. Ніжинського). Водночас навчалася на історико-філософському факультеті Вищих жіночих курсів у Москві. У 1912 р. Л. Алексєєва набула перший балетмейстерський досвід – поставила танці до опери "Орфей" К. Глюка у Будинку пісні М. Оленіної-Д'Альгейм.

З 1913 р. Л. Алексєєва почала самостійну педагогічну й творчу діяльність. У власній студії вона наполегливо шукала метод тренування тіла, відповідний новому етапу розвитку мистецтва руху. Паралельно працювала у Пролеткульті[4], де у 1918 р. здійснила першу велику постановку – "Морок. Порив. Марсельєза". Схожість і, навіть, збіг деяких моментів цієї трилогії з тим, що через декілька років потому продемонструвала у своїх пластичних композиціях А. Дункан – "Слов'янський марш" та "Інтернаціонал", пояснювалися як давніми пошуками самої Дункан, так і впливом її творчості на молодих хореографів, у тому числі й на Л. Алексєєву. "Виступаючи із власною, підкреслено сучасною пластичною інтерпретацією "Слов'янського маршу" та "Інтернаціоналу", відома танцюристка навряд чи знала, що вже за три роки до її концерту у Великому театрі перша, нехай несмілива, але багато у чому близька до того, що вона зараз показала, практика вирішення сучасної революційної теми у пластиці й танці вже демонструвалася тут у Москві" [5].

На творчість Л. Алексєєвої глибоко вплинуло її оточення, зокрема, знайомство з видатними діячами тогочасного мистецтва. Так, у 1917 р. вона запропонувала глядачеві хореографічну мініатюру "Птиці, які гинуть" (Ф. Шопен, етюд № 12) й присвятила її серії робіт відомого скульптора Г. Голубкіної[5]. Значно пізніше, у 1938 р., Л. Алексєєва присвятила видатній актрисі В. Комісаржевській[6] танцювальну картину "Інтермеццо" на музику Р. Шумана з "Віденського карнавалу" (в основу покладено вірш О. Блока "Світи летять…").

Школа Л. Алексєєвої була демократичною, розрахованою на всіх і особливо на тих, кому подобався рух, але не вистачало здібностей для професійного танцю або спорту. Для оволодіння її системою необхідно було мати лише рівень культури та інтелекту, щоб відчувати естетику танцювальних поз, рухів, композиційних малюнків. "Вдосконалюй свій рух, слухай музику, володій тим, що дала тобі природа, і роби це без страху", – таким став основний принцип алексєєвської гімнастики. "Тим, хто приходив на мої заняття займатися "пластикою", – згадувала Л. Алексєєва через роки про свої перші уроки, – мої заняття подобалися самі по собі, без будь-яких претензій на участь у постановках та виступах. І я сказала собі: "А чому потрібно відганяти тих, хто не може бути матеріалом для мистецтва, але разом з тим бажають мати художню радість від занять рухом? Навіщо їх відганяти, якщо мої уроки їм подобаються більше, ніж вправи шведської або сокольської гімнастики, і навіть ритміки Далькроза?" І я приймала у свою групу усіх бажаючих…" [7].

Л. Алексєєва досить швидко зрозуміла, що для нового, вільного танцю потрібна особлива система тренування тіла, а тому розпочала роботу над власною школою руху. Головним питанням для неї стало, яку саме техніку потрібно розробити, щоб створити цей вільний танець. Відзначимо, що саме відсутність базових вправ спричинила зникнення більшості радянських експериментальних студій 20–30-х рр. XX ст. "Коли я починала свою роботу, і зараз, – писала Л. Алексєєва у 1935 р., – я ба-

жала єдиного: трагічного й героїчного танцю, рівноцінного музиці й віршам за значимістю та глибиною. Ці ідеї, можливо, є не тільки моїми… Достатньо назвати імена Дункан, Далькроза, Скрябіна, Андрія Білого, Сергія Волконського. Але для мистецтва замало прекрасних ідей; мистецтво не існує без форми, без майстерності, без техніки. Створення нової форми і техніки у мистецтві поєднано з надмірними труднощами. Це пояснюється тим, що новатор має справу із специфічним матеріалом – живою людиною, інструментом, залежним від обставин, володарем власної волі та прагнень. На жаль, усі ці новатори мистецтва руху намагалися одразу отримати результати: сцену, успіх, оплески… Тепер усі вони здалися на милість класичного балету, стверджуючи, що балетна техніка є універсальною і що її достатньо для створення нового мистецтва руху…" [7].

У протилежність решти експериментаторів Л. Алексєєва йшла до танцю, відштовхуючись від гімнастики, тобто від розробки системи тренування танцюристів. Ця гімнастика стала базою для її школи. Протягом подальших років розроблена методика не втратила індивідуальності та своєрідності, що дозволило Л. Алексєєвій створити міцний фундамент для подальшого процвітання її справи. Вона розробила такий комплекс занять, який не тільки тренував тіло, а й наповнював учнів позитивними емоціями від процесу навчання.

Хореограф вважала, що, передусім, викладач природнього руху є "режисером радості". "Він повинен бути подібним до диригента оркестру, – писала Л. Алексєєва, – який заряджає своїми почуттями виконавців… Він повинен мати психологічний зв'язок із класом – "контакт з аудиторією", що так добре відомий акторам та ораторам…" [5]. На її думку, органічне поєднання музики та руху, водночас темпероване голосом викладача, емоційно впливало як на почуття, так і на рухи учнів.

Система Л. Алексєєвої мала багато спільного з давньогрецькою філософією щодо мистецтва танцю. Саме античність – час найвищого розквіту духовної та тілесної культури, стала для неї джерелом натхнення у творчості. Стародавні елліни відносилися до руху, як до ритуальної дії, безпосереднього спілкування з богами, рухи ставали для них тим ланцюгом, який поєднував космічну гармонію з людиною. Танці у стародавній Греції набули виховного значення. Це були мімічні відображення різноманітних почуттів, пристрастей, дій. У вигляді підготовчих вправ для танців виконувалася низка рухів для рук (хейрономія), які тренувалися за певними правилами й розвивали більшу гнучкість та виразність. Л. Алексєєва неодноразово цитувала слова давньоримського поета Овідія: "Якщо у тебе є голос – співай. Якщо у тебе м'які руки – танцюй". Ненапружене тіло, плавність, безперервність ліній, антична стійка, що була вихідною позицією для багатьох етюдів – усе це було ознаками, запозиченими пластиком-новатором із стародавньої хореографічної культури.

У своїх теоретичних пошуках та практичних експериментах Л. Алексєєва дійшла до висновку, що природня форма руху досягається лише тоді, коли вони: 1) відповідають особливостям побудови тіла; 2) економічні; 3) цілісні та започатковуються переважно у великих групах м'язів; 4) безперервні та кантиленні. Уроки Л. Алексєєвої були чітко структурованими, кожний пластично-танцювальний етюд виконував певну гімнастичну задачу. У процесі роботи широко використовувалась музика Й.-С. Баха, Л. Бетховена, Р. Шумана, Й. Брамса, К. Черні, А. Лешгорна, С. Хеллера та інших.

Увесь учбовий матеріал був розроблений Л. Алексєєвою у вигляді етюдів різного ступеню складності. Про схему створення танцювально-пластичного номера експериментаторка писала у листі до своєї учениці Є. Арманд: "…Мені також подобається, щоб була тема, сюжет, зміст, але це не значить, що потрібно літературно пояснювати кожен рух. Є загальний "підтекст", а рухи виникають у залежності від мелодії та ритму музики. Підтекстом для своїх композицій мені подобається брати вірші… Але іноді і тільки фрази, навіть не з літератури. А іноді й нічого не використовую" [7].

Л. Алексєєву відрізняла унікальна музикальність та здатність відчувати найдрібніші нюанси музичних образів, вміння втілити їх у пластиці. Однією з яскравих особливостей її системи став синтез природних рухів та музики, причому остання була для них не тільки вдало підібраним акомпанементом, а й тією основою, на якій створювався їх візерунок. "Одним з найважливіших компонентів гіпнотичної дії системи Алексєєвої, – згадували сучасники, – є органічний зв'язок рухів та музики, що характеризує "етюди" Алексєєвої, становить чудовий приклад "перекладу" з мови звуків на мову рухів" [6]. В її гімнастиці аналітичні компоненти перетворювалися на закінчені етюди. Кожна вправа розроблялася на спеціально обраний для неї музичний фрагмент. І це робило музику не просто ритмозвуковим додатком до гімнастики, а й однією з вагомих художніх складових хореографічного етюду. Органічне поєднання музики та руху, яке сама Л. Алексєєва називала "ритмічною гармонією", ставало необхідною умовою для процесу формування гімнастичних вправ у невеликі твори мистецтва. Рухи повинні були настільки гармонізувати з музикою, щоб здаватися "ніби витікаючими з неї".

З роками школа Л. Алексєєвої набула популярності та авторитетності. В її стінах пройшли підготовку багато відомих майстрів танцю. У 1919 р. в ній займався О. Румнев[7], спеціально для якого

було створено декілька етюдів (С. Рахманінов, прелюдія соль мінор № 5, ор. 23; К. Черні, ор. 740, № 26). У 20-х рр. XX ст. у "Майстерні мистецтва руху" вдосконалювався І. Дус, який у 1931 р. разом з дружиною Л. Фірсовою (ученицею тієї ж школи) емігрував до Швейцарії, де відкрив у м. Фрібурзі "Школу пластики та гімнастики". В той же час в Л. Алексєєвої навчалася Сильвія Чен – донька відомого китайського політичного діяча, у 1928 р. хореограф поставила для неї танцювальний номер "Гавайська гітара" (музичне аранжування Г. Шнеєрсона). У 30-х рр. XX ст. в школі Л. Алексєєвої стажувався майбутній хореограф-постановник Московської естради – М. Геворкян. У 1939 р. на вечірніх курсах при Великому театрі в Л. Алексеєвої студіювала Г. Редель[8], для якої видатний викладач пластики створила "Ната-вальс" на музику П. Чайковського.

Окрім власної школи Л. Алексєєва працювала у Театральному технікумі ім. А. В. Луначарського. На жаль, відділення танцю у зв'язку із скрутним матеріальним становищем навчального закладу було закрито у 1927 р.

На початку 30-х рр. XX ст. пластику-новатору було запропоновано розвивати свою методику у спорті. Але через те, що її система будувалася на принциповій відмові від змагання як обов'язкової форми роботи, гімнастика не знайшла підтримки у чиновників спорту, які до того ж, визнавали її як "буржуазну та декадентську"[9].

З 1933 р. Л. Алексєєва проводила заняття з гармонійної гімнастики у Будинку вчених в Москві. Тут нею були поставлені розгорнуті танцювальні етюди: "Вальс Толстого", "Біг с боротьбою", "Фігурні мости" на музику К. Черні, "Психічний етюд", "Єгипетська фреска" С. Хеллера, "Torsion" А. Радіонова, "Лебідь" К. Сен-Санса, "Вальс" В. Ребікова тощо. У 1940 р. хореограф підготувала з найталановитішими учнями студії пантомімічні сцени до опери К. Глюка "Орфей" для Театра-опери ім. І. С. Козловського. На жаль, прем'єра не відбулася через початок Другої світової війни. Останнім твором Л. Алексєєвої стала пантомімічна мініатюра на музику Й.-С. Баха, присвячена 400-літтю з дня смерті Мікеланджело (1964 р.)[10].

Людмила Алексєєва, вихована у дусі гуманістичних ідей свободи, рівності, що широко розповсюдилися у радянському суспільстві в першій чверті XX ст., створила власну школу, яка гармонійно розвивала особистість у сфері руху та естетики. Її система формування виразної пластики поєднувала в собі, окрім виховання природних форм, повну свободу духу, усвідомлення краси та величності людської особистості. За сучасних часів новаторська педагогічна методика Л. Алексєєвої отримала назву "алексєєвська гімнастика". Згідно з її основними положеннями, прихильники художнього руху у процесі роботи проходять шлях від простих вправ та вміння чути ритм і розуміти музику до складних розгорнутих танцювальних композицій.

Л. Алексєєва стала однією з послідовниць ритмопластичної культури руху, широко представленої Ф. Дельсартром, Ж. Демені, Е. Жак-Далькрозом, А. Дункан. Її повноцінна методика навчання художньому руху включає синтез танцювальних мов стародавніх еллінів та сходу й залишається відкритою для подальшого розвитку.

Примітки:

[1] У різні роки називалася "Студія танцю Л. Алексєєвої", "Майстерня мистецтва руху", "Студія гармонійної гімнастики", "Школа-лабораторія художньої гімнастики".

[2] Інесса Кулагіна почала займатися "алексєєвською гімнастикою" у листопаді 1964 р. У травні 1965 р. брала участь у концерті, присвяченому пам'яті Л. Алексєєвої. З 1971 р. почала працювати у Будинку вчених РАН з соратником і концертмейстером Л. Алексєєвої – А. Радіоновим. Зараз І. Кулагіна очолює "Студію художнього руху за методом Л. Алексєєвої" Центрального будинку вчених РАН.

[3] Ела Іванівна Рабенек (1875–1944 рр., сценічне ім'я Еллен Тельс) – танцюристка й хореограф, послідовниця творчого методу А. Дункан. Танцювальну освіту отримала в Німеччині у Е. Дункан. Викладала пластику у драматичній школі К. С. Станіславського при МХАТ. У 1919 р. емігрувала до Відня, де відкрила власну школу. У 1927 р. переїхала до Парижу, де заснувала "Студію природнього руху".

[4] Пролеткульт (скорочено від "пролетарська культура", 1917–1932 рр.) – культурно-просвітня та літературно-художня організація пролетарської самодіяльності при Наркоматі просвіти. Об'єднувала більше 200 місцевих філіалів у різних галузях мистецтва й нараховувала близько 80 000 членів (переважно робітників).

[5] Ганна Семенівна Голубкіна (1864–1927 рр.) – російський скульптор.

[6] Комісаржевська Віра Федорівна (1864–1910 рр.) – російська драматична актриса.

[7] Румнев Олександр Олександрович (1899–1965 рр.) – російський актор, мім, балетмейстер, педагог. У 1920–1933 рр. актор трупи Московського камерного театру. Виступав як танцюрист у власних постановках на музику В. Шебаліна, А. Скрябіна, І. Дунаєвського. Ставив танці у кінострічках "Актриса" (1943 р.), "Попелюшка" (1947 р.), "Анна на шиї" (1954 р.). У 1944–1965 рр. – завідувач кафедри пантоміми Всесоюзного державного інституту кінематографії.

[8] Ганна Редель (1908–2003 рр.) – радянська артистка естради.

[9] На відміну від Л. Алексєєвої, інша учениця Ели Рабенек – "пластичка" Олена Горлова, яка також мала власну "Студію художнього руху", прийняла пропозицію перейти на викладацьку роботу в Ленінградський інститут фізкультури ім. П. Лесгафта і поряд з іншими практиками ритмічної пластики стала у Радянському Союзі однією з засновниць художньої гімнастики як виду спорту.

[10] Загалом Л. Алексєєва створила більше 300 етюдів.

Література:

1. Зенкевич И. О системе движения Алексеевой [Електронний ресурс] / И. Зенкевич // Бюллетень Ассоциации танцевально-двигательной терапии. – № 7. – Режим доступу : www.exat-edu.ru
2. Керженцев П. К новой культуре / П. Керженцев. – Петербург, 1921. – 68 с.
3. Керженцев П. Творческий театр / П. Керженцев. – Петербург, 1920. – 80 с.
4. Кулагина И. Школа движения Л. Н. Алексеевой [Електронний ресурс] / И. Кулагина. – Режим доступу : http://www.heptachor.ru/
5. Меденберг А. Танцы по следам Айседоры Дункан [Електронний ресурс] / А. Меденберг. – Режим доступу : www.novayagazeta.ru
6. Миллер Л. Гимнастика, подобная танцу / Л. Миллер // Физкультура и спорт. – 1990. – № 4. – С. 13–15.
7. Миллер Л. Остров радости [Електронний ресурс] / Л. Миллер. – Режим доступу : //www.vestnik.com
8. Плетнев В. Три точки зрения на пролетарскую культуру / В. Плетнев. – М., 1926. – 76 с.
9. Сидоров А. А. Современний танец / А. А. Сидоров. – М., 1923. – 110 с.

УДК 785.11

Йовса Сергій Миколайович,
доцент кафедри оркестрових інструментів
Луганського державного інституту культури
і мистецтв, Заслужений діяч мистецтв України

ОРКЕСТРОВА ПОЛІФОНІЯ ЯК ОБ'ЄКТ АНАЛІЗУ ПАРТИТУРИ (НА ПРИКЛАДІ СИМФОНІЙ Б. М. ЛЯТОШИНСЬКОГО)

У статті розглядаються симфонії Б. Лятошинського в аспекті виявлення в них закономірностей поліфонічної організації фактури в поєднанні з тембровою драматургією.

Ключові слова: *Б. М. Лятошинський, симфонії, оркестрова поліфонія, темброва драматургія.*

In the article, symphonies by B. M. Lyatoshynsky are observed in the aspect of reflections in them of regularities of an invoice polyphonic organization in coupled with the timber dramaturgy.

Keywords: *B. M. Lyatoshynsky, symphonies, orchestra polyphony, timber dramaturgy.*

Б. Лятошинський – видатний композитор середини XX сторіччя, перш за все, композитор-симфоніст. Його твори, що відрізняються глибиною і багатством образного змісту, несуть в широку аудиторію благородні і високо гуманістичні ідеї. У симфоніях композитора є й високий драматичний пафос, і поетична лірика, і епізоди трагедійного звучання. Їх оркестрова тканина наповнена чудовим мелосом, їй властива яскрава індивідуалізація музичної мови, складна поліфонічна фактура. Ці твори входять до репертуару різних симфонічних оркестрів, є об'єктом уваги і художнього тяжіння багатьох шанувальників творчості великого українського композитора.

Шлях симфоній Б. Лятошинського до слухача починається з кропіткої роботи диригента над їх інтерпретацією, яка вимагає попереднього поглибленого вивчення оркестрової фактури і, зокрема, оркестрової поліфонії.

Питання поліфонічного стилю Б. Лятошинського в різний час привертали увагу дослідників. Формоутворювальну і драматургічну роль поліфонії в симфоніях композитора досліджували В. Самохвалов ("Риси симфонізму Б. Лятошинського"), В. Іванченко ("Поліфонія в драматургії Третьої симфонії Б. Лятошинського", "Поліфонія у І частині Четвертої симфонії Б. Лятошинського"), Г. Виноградов ("Про поліфонію п'ятої симфонії Б. Лятошинського") [6, 3, 4, 1]. У той же час, інші аспекти організації фактурної тканини залишалися практично невивченими. Серед них можна виділити тембровий аспект в його зв'язку з поліфонічним складом.

Для диригента-інтерпретатора осмислення фактурних особливостей оркестрової поліфонії Б. Лятошинського неможливо без розуміння тембрової драматургії твору. Цим обумовлена актуаль-

© Йовса С. М., 2011

ність звернення до обраної теми в даній статті, метою якої стало виявлення в симфоніях Б. Лятошинського основних закономірностей поліфонічної організації фактури в аспекті тембрової динаміки.

Для вивчення фактури симфоній Б. Лятошинського диригентові необхідно вихідне розуміння природи і специфіки оркестрової поліфонії композитора. Перш за все, це поліфонія політемброва, яка, на відміну від монотембрової, оперує своїми особливими засобами. У монографічному дослідженні "Поліфонія А. Шнітке" Т. Франтова виділяє її характерні особливості: "Оркестрова поліфонія XX століття в художньому відношенні являє собою широкий спектр індивідуальних стилів, в технологічному – колосальне різноманіття композиційних засобів. Тим не менш, явище це має своїм специфічним комплексом ознак, серед яких вкажемо на зумовленість її ресурсів можливостями багатотембрового оркестрового організму, висунення просторового параметра на позиції найважливішого, <...> значну, а нерідко центральну роль фактури як інтонаційно-виразного і формоутворювального кошти, драматургійність оркестрово-поліфонічних прийомів [8, 256].

Для диригента важливо виразне прослуховування голосів оркестрової фактури багатоголосся. Але в умовах політембрового середовища це завдання значно ускладнюється, тому що індивідуалізується імітаційний, різнотемний, підголосочний склад, виникає контрапункт пластів (багатоголосих комплексів). На важливий момент для розуміння досліджуваного явища звертає увагу І. Фінкельштейн: "Оркестрові засоби, такі як тембр, регістри інструментів, їх розташування (зокрема, поєднання однорідних інструментів з порушенням нормального порядку теситурі – віолончелі вище альтів або скрипок, кларнети вище гобоїв і т. п.), дублювання та інші, самі по собі можуть породжувати поліфонію, специфічну "поліфонію від оркестру" [7, 219].

Симфонічні партитури Б. Лятошинського характеризує віртуозне володіння композитором всіма засобами оркестрового письма. При цьому кожен використаний прийом виконує декілька функцій. Як зазначає В. Самохвалов, "темброва сторона музики Б. Лятошинського обумовлена художньообразним характером його тематизму, фактурними особливостями, схильністю композитора до подачі матеріалу в емоційно яскравих, дієвих формах" [6, 114].

При експонуванні тематичного матеріалу Б. Лятошинський, як і інші композитори, користується, в основному, чистими тембрами. Для повторних проведень тем характерна зміна тембру. Подібно П. Чайковському і Г. Малера, Б. Лятошинський використовував контрастну диференціацію тембрів. Його оркестр багатоплановий за рахунок виділення та протиставлення чистих тембрів або поєднання мікст з чистими тембрами. Оркестрові партитури Б. Лятошинського відрізняються різноманіттям гостроконтрастних темброві співвідношень. Об'єднання партій контрастують один одному, групи – величина не постійна, а змінна, зумовлена конкретним образним змістом.

П'ять симфоній Б. Лятошинського відображають процес становлення та еволюції індивідуального стилю композитора, невід'ємною частиною якого є оркестрова поліфонія. М. Копиця виділяє характерні риси симфонічного стилю Б. Лятошинського: це "концепційний тип поліфонічного мислення, образно ємний конфліктний тематизм з внутрішнім імпульсом до подальшого розвороту ідеї, справжня драматургічна логіка" [5, 75]. Поліфонія проявляється, в першу чергу, як основа фактурної організації тематизму. Розглянемо найбільш характерні зразки в контексті драматургії і композиції твору.

Перша симфонія, яка створювалася впродовж 1918-1920 років, "драматична, емоційно загострена, <...> Вже накреслює творчий задум майбутнього автора монументальних симфонічних полотен, позначених глибоким філософським змістом, багатством форми і вишуканістю оркестрових засобів" [2, 11]. Драматургію тричастинного циклу відрізняють лірико-психологічний тонус, рух до напружених кульмінацій, включення монологічних форм. У цьому творі вже досить виразно проявилися риси темброві поліфонії композитора.

Для Б. Лятошинського типовим є експонування теми з використанням поліфонічних прийомів розвитку. Такими прийомами є імітації, побудовані на виокремленні окремих елементів теми і різнотембрових їх проведеннях (у партіях скрипок, кларнетів, валторн, віолончелей і контрабасів). На початку першої частини (сонатна форма) експонується тема головної партії, яка за своїм виглядом близька до скрябінівських (мелодійні злами, хроматика, асиметрія ритмічного малюнка). Її виконання доручено англійському ріжку у супроводі струнних. У імітаціях-перегукуваннях заключного мотиву теми використовується його ритмічно зменшений варіант (у гобоїв та англійського ріжка). Тимчасовий стиск в імітації утворює Стретт, яка насичує тканину тематичним елементом і динамізує виклад. Завдяки такому фактурно-тембровому рішенню даний розділ набуває яскравий барвистий колорит і образну індивідуальність. Таким чином, відбувається політемброве розгортання тематичного матеріалу, що надалі стане відмінною рисою стилю Б. Лятошинського.

Зміна тембру для Б. Лятошинського стає обов'язковою при повторних проведеннях тем. Ліричні теми, як правило, мають тривале розгортання, в процесі якого йде темброве, реєстрове, фактурне

варіювання. Тему ліричної побічної партії в фіналі І Симфонії виконує соло валторна. При повторенні її звучання розцвічується новими фарбами (флейти, скрипки, віолончелі), оркестрова тканина насичується мелодизмом (вводиться контрапункт валторн і альтів).

Центром концентрації поліфонічності у Б. Лятошинського часто стає розробка сонатної форми. Так, у розробці І частини Першої симфонії імітаційно розвивається матеріал головної партії. На початку (ц. 10) звучать переклички першого елемента теми у різних інструментів і в різних регістрах (віолончелі і контрабаси, альти та перший фагот, англійський ріжок та валторни). Потім вся тема проводиться в канонічній імітації. Голоси вступають знизу вгору, просуваючись з нижнього регістру у верхній (ц. 11). Композитор вводить прийом динамізації розвитку – відбувається стиснення часу вступу голосів в імітації, яке скорочується до двох четвертних в Стретт (струнні і дерев'яні духові). Завдяки цьому зростає ступінь інтенсивності розгортання тематичного матеріалу, створюються передумови для напруженого очікування наступного етапу розвитку.

У динамізованій репризі І частини образ головної партії драматизується. Цьому сприяє оркестровка і контрастно-тематичний виклад. Замість англійського ріжка (як в експозиції), тема звучить у тромбонів. Замість фонового акордового супроводу вводиться новий інтонаційний варіант теми у труб, які вступають пізніше тромбонів на півтакту. Напруженість звучання підсилюють "сплески" струнних. Таким чином, реприза стає "центром тяжіння", до якого спрямовані всі попередні драматургічні лінії.

Друга симфонія була написана Б. Лятошинським в 1936 році. В її основі лежить конфліктний тип драматургії. У тричастинному циклі пов'язані епічність і драматизм (1 ч.), лірика (2 ч.), трагедійність і просвітлення (3 ч.).

У цьому творі яскраво проявляється лінеарність мислення композитора. Великою різноманітністю відрізняється оркестровий лист поліфонічних епізодів. Вже у вступі, що став інтонаційним імпульсом для багатьох тем наступних частин симфонії, ясно проявилися поліфонічні риси оркестрового письма композитора. Тут використовуються імітаційні проведення тем, її стислі в часі варіанти, пофарбовані в різні темброві фарби. У контрапункті стикаються протилежні за інтонаційною природою багатоголосні пласти, що контрастують і в тембровому плані. Їх загальна спрямованість допомагає досягти першої кульмінації, готуючи початок теми головної партії, яка має кілька тембрових варіантів проведення. На початку частині вона викладена потужним унісоном струнних (marcato, ff), потім з'являється в новому звучанні при передачі низьким духовим (тромбони, туба, фаготи). Друге проведення теми у Б. Лятошинського збагачується введенням підголоски або контрастного контрапункту, конфлікту, що намічається, образних сфер. Введення нового інтонаційного елемента композитор обов'язково виділяє новою тембровою фарбою. У даному прикладі теми яскраво контрастує виразна, остинатна фігура труб і валторн (акордовий пласт).

Оригінальний прийом використовується в кульмінації, де окремі звуки і мотиви беруться по черзі інструментами різних оркестрових груп, врозкид по різних октавах (мідні та дерев'яні духові). Потрібна особлива майстерність диригента, щоб вирівняти звучання і проінтонувати фразу як єдине ціле. Цей прийом у Б. Лятошинського не поодинокий, він міцно увійшов до арсеналу композиторської техніки (див.: ІІ симфонія, І частина, початкова фраза головної партії перед початком репризи; ІІІ симфонія, І частина, початок першої теми вступу до кульмінації експозиції).

Також у Другій симфонії композитор часто використовує такі поліфонічні форми, як прості імітації, канони, Стретт, фугато, які несуть драматургічне навантаження. Так, в першій частині фугато (3 такт після ц. 195) підсумовує розвиток головної партії в завершальному розділі розробки і служить нагнітанню напруги перед кульмінацією. Часто застосовує Б. Лятошинський з'єднання тем в контрапункті, яке в одних випадках спрямоване на розкриття гострої конфліктності образів, в інших служить синтезуючим засобом. Образне зближення зазвичай характерно для заключних частин і розділів форми. Наприклад, у драматичній за характером коді І частини (agitato e poco ferose, т. 257), яка переростає в другу розробку, розвиток спрямовано на досягнення образного синтезу (з образною трансформацією теми побічної). В епізоді Grandioso e trionfante в контрапункті з'єднуються декілька тем. При цьому, кожна тематична лінія рельєфно окреслена, відрізняється своїм тембровим колоритом.

Третя симфонія Б. Лятошинського (1951 р.) стверджує "тип симфонічної драми" [2, 185], її зміст відрізняється високим громадянським пафосом, філософською глибиною. Розвиток спрямовано від драматично трагедійних образів до затвердження переможно тріумфальних. Весь цикл об'єднаний системою лейтмотивів, інтонаційними зв'язками мотивів і ритмів. У вступі окреслено основні теми-образи, намічений конфлікт драми. Перша тема уособлює образ зла, наступальної страшної сили. Друга тема асоціюється з горем, стражданням. Вторгнення першої теми в процесі розвитку служить драматизації, загостренню конфлікту.

У І частини Третьої симфонії також різноманітне використовується імітаційна поліфонія як засіб динамізації викладу. Її застосування сприяє створенню напруженого, драматичного тонусу звучання. У розробці І частини цієї симфонії композитор використовує особливий тип фактури – поліфонію пластів. Цей прийом підкреслює одночасно і контраст тематичних комплексів, і їх зіткнення, що веде до драматичної кульмінації.

Образно контрастні теми в контрапункті знаходимо і в репризі І частини Третьої симфонії, де затверджуються основні теми (allegro maestoso). Композитор доручає їх контрастним групам: 1) низькі дерев'яні (бас-кларнет, фагот, контрфагот), другий тромбон, віолончелі та контрабаси; 2) труби і перший тромбон. Рельєф теми побічної партії посилюється не тільки цими яскравими тембрами, але також і ритмічним збільшенням. Поліфонічна фактура ускладнюється ще одним шаром, який утворює сигнальний мотив у валторн (у закінченні першої теми вступу). Такий прийом дозволяє композитору підкреслити конфлікт між темами, перенести його в наступні частини циклу.

Підтвердженням цієї тези може служити реприза 4 частини Третьої симфонії, де контрапункт кількох тем виконує іншу функцію. Він створює атмосферу апофеозу, стверджуючи ідею перемоги добра над злом. Трагедійна тема вступу урочисто звучить у мідних духових, побічна тема І частини набуває монументальний характер (баси), побічна тема четвертої частини дана в мажорі, у дерев'яних і струнних. У індивідуалізації компонентів контрастно-тематичного комплексу важливу роль відіграють засоби тембрової поліфонії, вони створюють рельєфне, яскраве звучання кожної теми. Крім того, використання імітаційної поліфонії у репризах направлено на затвердження досягнутого емоційного стану, тому інтервали імітації, зазвичай консонуючі, не створюють ладогармонічне протиріччя.

Четверта симфонія (1963 р.) відрізняється оригінальністю задуму і методів його художнього втілення. На першому плані – філософське осмислення драматичних життєвих колізій. Єдність частин симфонії полягає в русі attacca між частинами і в принципі монотематизму. Особливість тематичної єдності симфонії проявляється в тому, що майже всі теми проростають з першої мелодії вступу. Композитор продемонстрував тут блискучу поліфонічну техніку і вміння насичувати поліфонією всю оркестрову тканину. Віртуозно застосовує він темброво-реєстрові модифікації мелодій у збільшенні, зверненні.

Драматичний, напружений тонус відрізняє розробку І частини. У розвитку використовується принцип зіставлення імітаційних епізодів на матеріалі теми вступу, головної партії, побічної партії і контрастно-поліфонічних епізодів за участю цих же тем. У репризі імітаційний розвиток тем головною і побічною досягає рівня подвійного фугато. Розвиток після фугато теми побічної партії дано в канонічних імітаціях прямого і оберненого виду. Тембр мідних духових інструментів посилює експресивність звучання.

Цікавий прийом контрапунктирування використовується у фіналі Четвертої симфонії, де з'єднуються чотири самостійних тематичних лінії (ff). У басу проводиться тема вступу до симфонії (басові інструменти всіх груп оркестру), головна тема фіналу – у труб та тромбонів, тема вступу – у валторн, самостійна мелодична лінія у скрипок, альтів, флейт і гобоя. Однак тут немає образного синтезу. З'єднання цих тем, пофарбованих у контрастні темброві фарби, покликане підкреслити самобутність кожної з них, а в художньому плані – представити багатоплановість життєвих колізій, підкреслити неможливість їх оптимістичного завершення.

В останній, П'ятій симфонії Б. Лятошинський використовує ті ж прийоми поліфонічного розвитку, що і в попередніх. Окремий інтерес представляють політональні канони у вступі і потім у другій частині. У них темброві зіставлення різних інструментів створюють колористичний ефект запрошеної луни.

Аналіз поліфонічних епізодів у симфоніях Б. Лятошинського дозволив зробити наступні висновки. Від диригента-інтерпретатора потрібна підвищена увага до контрапунктичної тканини партитури з розгалуженим багатоголоссям, зі складною безперервно мінливою диференціацією голосів. Істотна також поліфонічна контрастність оркестрової фактури, рельєфне темброве протиставлення ліній, напруженість їх становлення.

У симфоніях Б. Лятошинського найважливішу драматургічну і формоутворювальну роль грає контрастно-тематична (різнотемна) і імітаційна поліфонія. У оркестровій фактурі є безліч прикладів з'єднання імітацій з контрастно-тематичним контрапунктируванням ліній і пластів. У поєднанні тем, мелодійних ліній можна виділити різні функції контрапункту: конфліктно-тематичну, комплементарну (взаємодоповнюючу), синтезуючу.

Диригентові-інтерпретатору необхідне розуміння принципів контрапунктирування в симфоніях Б. Лятошинського, спрямованого на розкриття конкретного образного змісту. Образний зміст частин симфонічного циклу зумовив різні прояви принципу полімелодичної фактури. У драматичних

розділах використовуються численні контрапункти, які загострюють конфліктність розвитку. Вони породжують змінні функції основної лінії, яка перемикається в різні голоси і навіть розщеплюється на два, три при змінах тембру і динаміки.

Інші засоби використовуються у викладі і розвитку ліричних тем, де поліфонія втілює світлі поетичні образи. У повторних проведеннях тем, їх тривалому розгортанні відбувається полімелодичне збагачення з використанням підголосків і темброво-реєстрового варіювання. Основні лінії витримуються тривало, функції окремих голосів змінюються поступово. Засоби дуетної поліфонії нерідко служать втіленню внутрішнього діалогу.

Контрапункт контрастних тем (з різними тембровими характеристиками) в одних випадках часто використовується як засіб втілення конфлікту, різкого зіткнення образів, в інших – для досягнення образного синтезу. Різнорідні за функцією та характером голоси, а також багатоголосні пласти завжди даються в контрастних тембрах.

Різноманітно використовує композитор прийоми імітаційної поліфонії – антифони, прості, канонічні, прямі та обернені імітації, з ритмічним збільшенням і зменшенням, а також Стретт, фугато. Імітації динамізують розвиток, сприяють накопиченню енергії в напружених рухах до кульмінацій. В імітації обов'язковий темброво-регістровий контраст голосів, що сприяє їх рельєфному звучанню. Якщо імітація є компонентом більш складної фактури, то тоді голоси виділяються приблизно однорідними тембрами, і контраст переноситься на рівень багатоголосих шарів фактури.

У симфоніях Б. Лятошинського контрапунктичне поєднання голосів, їх спільне звучання мають оригінальні темброві характеристики. Кожен поліфонічний епізод має конкретне неповторне рішення, обумовлене точним тембровим задумом і індивідуальними особливостями інструментів.

Різноманітні прийоми оркестрової поліфонії Б. Лятошинського значно збагатили сучасну музичну мову. Складна фактурна і темброва змінність, поліфонія пластів, багаті технічні засоби були новими проявами оркестрової поліфонії у другій половині XX століття. Введення їх в композиторський арсенал знайшло продовження у творчості інших композиторів.

Література:

1. Виноградов Г. Про поліфонію П'ятої симфонії Б. Лятошинського / Гліб Виноградов // Укр. музикознавство. – К. : Муз. Україна, 1972. – Вип. 7. – С. 119–143.

2. Гордійчук М. Українська радянська симфонічна музика / Микола Гордійчук. – К. : Муз. Україна, 1969. – 426 с.

3. Иванченко В. Полифония в драматургии Третьей симфонии Б. Лятошинского / Виталий Иванченко // Б. Н. Лятошинский. – К., 1987. – С. 137–142.

4. Іванченко В. Поліфонія у І частині Четвертої симфонії Б. Лятошинского / Віталій Іванченко // Музичний світ Бориса Лятошинського. – К. : Центрмузінформ, 1995. – С. 70–73.

5. Копиця М. Симфонии Б. Лятошинского / Марианна Копиця. – К. : Муз. Україна, 1990. – 132 с.

6. Самохвалов В. Черты симфонизма Б. Лятошинского / Валерий Самохвалов. – К. : Муз. Україна, 1977. – 169 с.

7. Финкельштейн И. Об оркестровой полифонии Прокофьева на материале Largo Шестой симфонии / Израиль Финкельштейн // С. С. Прокофьев. Статьи и исследования. – М. : Музыка, 1972. – С. 216–258.

8. Франтова Т. Полифония А. Шнитке и новые тенденции в музыке второй половины XX века / Татьяна Франтова. – Ростов-н/Д. : Изд-во Северокавказ. науч. центра высш. шк., 2004. – 403 с.

УДК 75.03

Пилипенко Іван Якович,
Заслужений діяч мистецтв України,
доцент Національної академії
образотворчого мистецтва і архітектури

ДЕЯКІ ПИТАННЯ МЕТОДИКИ ВИКЛАДАННЯ ЖИВОПИСУ

У статті висвітлюються окремі питання методики навчання академічного живопису в системі підготовки професійного художника. На основі власного творчо-педагогічного досвіду подано деякі узагальнення щодо викладання дисципліни.

Ключові слова: *академічний живопис, педагогічна система, творчість.*

In the article presents some questions of teaching methods of academic painting in the system training of professional artists. On the basis of personal creative and teaching experience formulated some generalizations about the teaching discipline.

Keywords: *academic painting, pedagogical system, creation.*

Викладання курсу живопису ставить за мету сприяти забезпеченню належного рівня академічної освіти з урахуванням національних традицій, фахових вимог, процесу відродження мистецтва й культури; готувати художників-живописців, здатних до активної творчої і суспільної діяльності. Зрозуміло, що формування цілісної особистості творця, формування молодого майстра, не можливі без постійної наполегливої роботи як із розширення і удосконалення його світовідчуття, так і з опанування загальної живописної культури. "Озброїти" всім необхідним для молодого художника задля подальшої самостійної творчої діяльності багатим і різноманітним арсеналом засобів художньої виразності – завдання педагога, який готує майбутніх художників-професіоналів.

Особливо відповідальні завдання постають при викладанні живопису, адже даний предмет допомагає студентові осягнути кольорове розмаїття оточуючого світу, розвити уміння бачити і відчувати, оволодіти майстерністю виявляти і передавати форми кольором і т.д., що в подальшому впливатиме на формування творчого обличчя молодого художника.

Багаторічна педагогічна діяльність в Національній академії образотворчого мистецтва і архітектури, стажування в різних художніх закладах України і світу, участь у численних міжнародних проектах, пленерах і арт-резиденціях дозволяє авторові поділитися власним накопиченим творчо-викладацьким досвідом.

Мета цієї статті – узагальнити деякі методичні напрацювання з викладання живопису, означити найбільш точні визначення і формулювання, які, на нашу думку, особливо необхідні в учбовому процесі.

Як нами вже було зазначено вище, викладання цієї дисципліни в художньому вищому навчальному закладі має на меті розвити у молодого митця гостру (професійну) спостережливість і вдумливість, здатність бачити гармонію оточуючого світу і, одночасно, навчити використовувати саме ті засоби художньої виразності, які з найбільшою силою і точністю донесуть до глядача задум твору і емоційний стан його автора. Тому, виховуючи ці базові якості, без яких неможливо створення справжніх художніх ТВОРІВ, необхідно з усією можливою делікатністю охороняти і розвивати індивідуальні особливості кожного учня, бо саме з них в подальшому сформується їхнє творче обличчя. Для цього педагогові необхідно прискіпливо вивчати характер дарування кожного студента, пам'ятати про провідне значення інтуїції у творчому процесі, знаходити різноманітні адекватні засоби комунікації задля виявлення і розвитку справжніх креативних можливостей підопічного.

Такі завдання, природно, потребують, індивідуального підходу у процесі навчально-творчого спілкування і особливої виваженості щодо методики викладання. Вибір форми педагогічних вказівок залежить від особистості самого вихователя і варіюється в залежності від обраного ним базового навчального принципу. Це може бути метод наочного показу, коли критичний розбір того чи іншого твору живопису і виправлення помічених помилок вихователь здійснює безпосередньо по студентській роботі, демонструючи тим власні накопичені знання і значний накопичений творчий досвід. В даній методиці важливим чинником навчання виступає значення авторитету вчителя і його здатність своєю творчою майстерністю доводити те, про що він говорить і чому навчає. Майбутні митці в цьому випадку мають змогу завчити не лише прийом, а й ознайомитись із загальним методом роботи педагога, який виступає перед ними ще й у ролі художника. Так, наприклад, викладав І. Ю. Рєпін у Вищому художньому

© Пилипенко І. Я., 2011

училищі Академії мистецтв, М. О. Врубель і В. А. Сєров – у Московському училищі живопису, скульптури і архітектури. Останній за спогадами учнів, майже нічого не пояснював, проте впевненою рукою брав вугілля або пензля і виправляв помилки і все наочно зрозуміло показував. Художник Еріксон згадував про свого вчителя В. О. Сєрова, як той говорив: "Я не вмію пояснювати, а от якщо бажаєте у мене вчитися, то дивіться, як я малюю" [2,101]. "Часто вчитель про багато що мовчить і говорить ділом".

Цілком може бути застосовний у роботі і "рєпінський" метод показових сеансів, під час яких педагог сам працює в майстерні над поставленою натурою і власним прикладом із пензлем в руках, а не тільки словами, пояснює складові живописної науки. Спостерігання за творчим ходом, в якому наочно втілюються в життя всі отримані студентами через вправи знання, сприяє як позитивному творчому спілкуванню між учасниками процесу, так і проясненню всіх питань щодо техніки мистецтва.

Інший методологічний підхід, поборником якого був видатний педагог П. П. Чистяков, базується на навчанні прийому, тоді як персональний показ використовується лише як додаткова підказка, натягування на прийом. При такому підході до навчання вихователю важливо зуміти в усній формі правильно розтлумачити учневі сутність його помилки, з тим щоб він сам її побачив і, відповідно, віднайшов засоби її виправлення, і лише у виключних випадках власноруч вносити будь-які правки. Коли аналітична робота над помилками є самостійною, навчальний матеріал краще запам'ятовується і засвоюється, студент навчається виробляти власний, оригінальний прийом, котрий в подальшому увійде до активу художника. З цих позицій даний методологічний підхід є протилежним методу наочного показу через присутність у останньому значного фактору суб'єктивності, адже із власноручно виправленими помилками до студентської роботи педагог привносить і суб'єктивні творчі моменти, свої погляди і уподобання, нав'язує свою манеру, підштовхуючи молодого майстра не на пошук власних художніх прийомів, розвиток індивідуальності, а на засвоєння художньої мови іншого художника, який вже відбувся як майстер.

Відтак збереження творчої індивідуальності, органічне співіснування і плідний діалог між педагогом і студентом набувають свого довершення і результативності, на нашу думку, в форматі навчання-рекомендації, обміні досвідом, коли особа, що навчає, не нав'язує виключно свої прийоми, шаблони, свої улюблені теми і сюжети, а дає можливість учневі йти дорогою, що йому підказує його креативна природа, при цьому "озброївши" всім необхідним знанням законів мистецтва. Прикладом такого мудрого педагога, непересічної людини, що бережно дбає про індивідуальність і враховує рівень здібностей і характер обдарованості кожного зі своїх учнів, є видатний професор М. А. Стороженко, який виховав цілу плеяду блискучих і різнопланових за творчими індивідуальностями майстрів. Найкращою характеристикою педагогічної діяльності професора є кількість студентів, що бажають потрапити до очолюваної ним "Майстерні живопису та храмової культури" в НАОМА, і численні сучасні художники як в Україні, так і у всьому світові, що відносять себе до кола учнів його школи [3].

Про важливість допомоги досвідченого педагога, значення його авторитету митця в формуванні яскравої творчої особистості студента як майбутнього професіонала вже на перших етапах навчання у ВНЗ дуже цікаво свого часу розповідав художник М. С. Сарьян у статті "Будь щасливою, людина, все в тобі". Згадуючи роки власного навчання, митець писав: "Чималим ми зобов'язані своїм вчителям В. О. Сєрову і К. А. Коровіну. Сєров акуратно відвідував портретну майстерню і мовчки слідкував за тим, як працювали учні. Втручався він тільки у виключних випадках: влучними і дотепними зауваженнями давав зрозуміти учневі його помилки... Коровін дуже полюбляв давати практичні поради і взагалі любив говорити, а щодо живопису, який прекрасно знав і відчував, говорив з великим натхненням" [6, 8–11].

Практично кожному педагогові, що викладає творчі дисципліни нерідко доводиться стикатися з завищеною самооцінкою у студентів, на думку яких їхній вибір такої креативної професії вже сам свідчить про наявність їхньої неабиякої обдарованості і автоматичну присутність необхідних спеціалізованих знань і навичок, що нерідко супроводжується пихатістю і надмірною невиправданою амбіцією. В цій ситуації досвідчений ментор має розтлумачити студентові і переконливо довести, що справжній талант може самостійно досягти багато чого, проте все одно потребує знань професійних аспектів живописної грамоти, школи та досвіду, накопиченого мистецтвом протягом віків. І саме ці складові кваліфікаційної орієнтації наразі знаходяться ще поза колом життєвого досвіду і можливостей студента, а їх набуття можливе лише за умови систематичної наполегливої праці. Окрім того, доцільно наводити приклади із життя видатних художників, обговорювати процес формування їхніх художніх авторитетів. Про існування студентської самовпевненості у будь-які часи яскраво згадував і М. С. Сарьян: " Ми вступали у життя. Перед нами відкривався важкий і складний шлях пошуків та стверджень. Проте на цьому шляхові ми не відчували себе дилетантами... Ніщо не зможе принести так багато шкоди, як дилетантизм! І, коли я чую серед молоді розмови про те, що школа псує худож-

ника, я не погоджуюсь. Вона дає дуже необхідний поштовх художникові. Зуміти опанувати техніку, щоб передати складний комплекс того, що бачиш і відчуваєш, це справа не легка, проте обов'язкова на шляху до майстерності. Світло, колір, матеріал – все це художник має передавати з легкістю. Правду кажучи, легкість ця важка, але вона вирізняла великих майстрів усіх часів. Вміти – треба навчитися" [6, 8–11].

Загальний процес навчання азів майстерності і розвитку здібностей учнів включає і такий важливий момент, як виховання і збереження творчої незалежності студента. Для педагога у спілкуванні із майбутнім митцем, прилученні його до своїх знань і вмінь, особливо важливо віднайти той ступінь необхідного балансу, який дозволить студентові засвоювати матеріал і успішний досвід викладача, проте не втрачати здібності художньо мислити самостійно, продукувати ідеї, шукати власну художню мову, свій стиль, а у подальшому уникнути небезпеки вступити на глухий шлях пасіонарної залежності, сліпого запозичення, а гірше – епігонства. Ми недарма наголошуємо на даному аспекті методики навчання, адже доволі часто нам доводиться у бесідах із професійними художниками різного віку чути про їхнє непереборне, попри роки зрілої творчої діяльності, бажання і потребу авторитетного патронату, жагу підказок як формотворчого характеру, так і щодо інспірації ідей, розбору сюжету тощо. В інших випадках маємо сумну змогу спостерігати чимало несамостійних авторів, творчі напрацювання яких так і лишилися лише блідими копіями мистецького доробку їхніх колишніх менторів.

Напрацьований багаторічний досвід викладання предмету підказує нам необхідність зупинитися і на такій вагомій складовій навчального процесу, як система психологічного тренінгу. За умови чіткої організації роботи у майстерні, дотримання дисципліни і режиму вправ досягаються позитивні результати у навчанні. Проте педагог мусить не тільки добиватися робочого порядку, а й, що не менш важливо, психологічно налаштовувати студентів на активне ставлення до життя. Таке активне ставлення до життя полягає в усвідомленому підході художника до його професії, безперервному вдосконаленні своєї особистості, бажанні займатися живописом не лише у відведені навчальні години. Адже процес оволодіння основами ремесла є щоденно повторюваним, відтак потребує всього життя художника. Зрозуміло, що молода людина не завжди раціонально відноситься до розподілу свого часу, не педантично дотримується розкладу роботи, не до кінця усвідомлює важливість постійного самовдосконалення, і найпоширенішим прикладом, який, думаю, знайомий усім викладачам, є пресловуте перенесення "на потім" роботи студента над вказаними помилками і т. п. Проте, як влучно свого часу сказав знаний художник і педагог В. І. Зарецький: "потім – це ніколи" [1, 128].

В контексті розгляду окремих питань викладання законів мови мистецтва в живописі не зайвим буде також зосередитись і на такому важливому чинникові, як послідовність у підході до оцінювання результатів учбових вправ. Йдеться, передусім, про постійність і логічність викладача, які він мусить демонструвати при розборі будь-якого студентського твору. Аналітичній проробці піддається виконання живопису, виявляються помилки, упущення (причини й способи їхнього усунення) і підкреслюються найбільш вдалі моменти. При цьому, на нашу думку, важливо уникати імпульсивності, емоційності у судженнях, навіть коли живопис викликає захоплення чи навпаки заслуговує знищувального вердикту. Позитивні результати в опануванні дисципліни дають і спільні обговорення, під час яких доцільно надавати студентам можливість висловлювати власну думку відносно напрактикованого матеріалу як власного, так і того, який стосується їхніх колег, задля формування здатності критичного мислення у сприйнятті художньої творчості і вибудовування конструктивного творчого діалогу між усіма учасниками, задіяними у навчально-творчому процесі.

Під час навчання живопису перед студентами часто постають хвилюючі питання довершеності твору, коли здавалось би все зроблено правильно, враховано всі зауваження, проведена кропітка робота, проте до художньої витонченості не вистачає зовсім трохи. В такій ситуації завдання вчителя – розтлумачити підопічним, що "трохи" і є тією проблемою справжнього мистецтва, синтезом школи, своєрідності особистості, її емоційності, натхнення, таланту. Відтак психологічно підготувати й налаштувати розгубленого митця на те, що художня довершеність прийде до одного вже через рік, до іншого – через два, а до декого й ніколи. Важкий характер мистецьких роздумів і щоденних сумнівів щодо влучного вираження у роботі авторського пластичного бачення властивий художникам усіх часів, і саме у повторенні нескінченного ланцюга переживань, за висловом К. Баба, і є радість і печаль творчості. "Саме тоді, коли досяг апогею своєї професії живописця, коли всі з повагою називають тебе "маестро", з сумом думаєш про те, що ти все ще тільки намацуєш початок" [4, 118].

Вже з перших кроків навчання необхідно виховувати у молодого майстра відношення до техніки живопису не як до самоцілі, а як до засобу вираження, що дозволяє впроваджувати власні переконання у дійсність, відтворювати як умоглядний світ людини, так і розмаїття природи, красу оточуючого середовища. Подібне ставлення врятує його надалі від багатьох помилок, тому що захоп-

лення і милування суто зовнішніми живописними прийомами може призвести до збідніння ідеї, а без цього мистецького твору не буде. І. М. Крамской, розмірковуючи про захоплення його сучасників технічними прийомами як такими, писав В. В. Стасову: "Кажуть, наприклад: "Піду, повчуся техніці"... Вони думають, що техніка висить десь у когось на цвяху в шафі, і варто тільки підгледіти, де ключик, щоб розжитися технікою; що її можна покласти в кишеньку, і, за необхідності, взяв та й витягнув. А того не зрозуміють, що великі техніки менш за все про це думали, що мукою їхньою було лише одвічне бажання тільки (тільки!) передати ту суму вражень, яка у кожного була особлива. І коли це вдавалось, коли на полотні добивалися подібності із тим, що вони бачили умоглядно, техніка виходила сама собою" [5, 43]. Власне митець мусить впевнено володіти всім арсеналом художніх засобів і тим, що має назву техніка, проте розглядати і застосовувати їх саме як складові власної художньої мови, що дозволяють передати емоції і прагнення автора.

Історія розвитку мистецтва всіх епох підтверджує, що творчість художника є водночас і суб'єктивним явищем, і перевіряється наукою про закономірну організацію живописного твору. Щораз викладачеві предмету, спираючись на свою менторську інтуїцію і досвід професійної майстерності, доводиться вирішувати складні і амбітні завдання навчити підопічних за допомогою логіки означених засобів – форми та кольору, транслювати свої думки, відчуття, враження, нескінченність світу. Проте, навчаючи закону, прийому, раціонально підказуючи той чи інший хід майстрові-початківцю, неможливо напевне передбачити точний кінцевий результат кожної дії (як, наприклад, скрипаль завжди впевнено знає результат кожного руху своїх пальців). Адже, як свого часу дуже влучно зауважив К. Баба: "…ну хіба можливо навчити кого-небудь тому, де слід накладати на полотно червоне або ж яка площа доцільна тому чи іншому кольору, задля того, щоб рівновага, досягнута при гармонічному накладанні різних мазків, була б так само точною, як рух пальців на струнах скрипки, що видобувають прості соль або соль дієз" [4, 118]. Саме тому, разом із прилученням своїх учнів до бази знань законів фізики і правил оптики, так важливо привчати їх розкривати свою індивідуальність творця, мислити як художник, глибоко поважати живопис, бути гідними його.

Оволодіння живописною майстерністю багато в чому визначає якість підготовки майбутнього спеціаліста, проте, беззаперечно, що самі лише знання не дадуть світові відразу готового майстра, адже складний процес художньої творчості включає і всебічну інтелектуальну розвиненість, високу духовність і громадянську позицію. Тому цілеспрямованість зусиль викладача у навчанні предмету включає як виховання професіонала, художника-творця, так і формування особи-громадянина.

Наука і техніка на сьогодні досягли небачених успіхів і все частіше маємо змогу чути думки про те, що в епоху автоматики фотооб'єктиву і новітніх медіа художні прийоми вичерпані, а традиційні засоби образотворчого мистецтва не здатні відповідати сприйняттю глядача в постіндустріальну епоху. Проте на всі ці спірні закиди і неясні теорії можемо заперечити, що протягом тисячоліть живопис завжди мав своє слово, що одна з головних його переваг перед навалою винаходів наукового прогресу полягає у тому, що живопис, на відміну від наукового продукту, здатний одночасно впливати не тільки на розум людини, але й на серце. Саме ця його особливість і надає можливість задовольняти людині пізнавальну, виховну і естетичну потреби.

Підсумовуючи наш матеріал, зазначимо, що всі великі завдання, які викладач вищого художнього навчального закладу прагне розв'язувати у своїй діяльності, також знаходяться у прямій залежності від особистості самого педагога. Від того, як безперервно він удосконалює не тільки свою викладацьку складову, а й працює як митець, не відривається сам від творчої роботи і передає молодим майстрам свій теоретичний і практичний досвід, що постійно відшліфовується, а не тільки досягнення своїх колишніх напрацювань.

Безперервно вчитися самому і навчати інших можливо лише не відриваючись від творчої праці.

Література:

1. Авраменко О. Терези долі Віктора Зарецького / О. Авраменко ; Інститут проблем сучасного мистецтва АМУ. – К. : Інтертехнологія, 2006. – 256 с.

2. Бродский И. А. Репин – педагог / И. А. Бродский. – М. : Изд-во Академии художеств СССР, 1960. – 128 с.

3. Від Школи до Храму, або літопис Майстерні живопису та храмової культури під керівництвом професора М. А. Стороженка. – К. : Дніпро, 2010. – 60 с.

4. Корнелиу Баба : альбом / Авт.-сост. М. Т. Кузьмина. – М. : Изобразительное искусство, 1982. – 128 с.

5. Крамской И. Н. Письма : в 2 т. / И. Н. Крамской. – М. : Огиз-Изогиз, 1937. – Т. 2 : 1876–1887. – 492 с.

6. Сарьян М. С. Будь счастлив, человек, все в тебе / М. С. Сарьян // Огонек. – 1962. – № 22. – С. 8–11.

УДК 784.7

Мозгова Олена Миколаївна,
здобувач Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв

МАСОВІ ПІСЕННІ ЖАНРИ ТА ЕСТРАДА: ПРОБЛЕМА ВЗАЄМОДІЇ

Статтю присвячено поняттю масовості в культурному середовищі сучасної людини; в ній також окреслено різновиди форм масової культури, до яких можуть належати жанри естрадного мистецтва за певним принципом співвідношення із іншими масовими жанрами.

Ключові слова: *масові пісенні жанри, естрада, взаємодія, масова естрадна пісня, масова культура.*

The article is devoted the concept of mass character in the cultural of the contemporary time, the varieties of forms of mass culture, to which the genres of vaudeville art can behave on certain principle of correlation with other mass genres, are also outlined.

Keywords: *mass song genres, pop, interaction, mass of pop song, popular culture.*

Інтерпретація терміна естрада як середовища побутування певного різновиду масової музичної культури дає змогу розширити коло культурологічних досліджень, виводить проблематику, пов'язану з вивченням естрадної культури, на інший рівень узагальнень, завдяки чому можна говорити про соціокультурний феномен як на національному, так і на глобальному рівні, а відтак досліджувати різноманітні соціальні явища, які не стосуються безпосередньо естрадного мистецтва.

Історію популярної естрадної музики на теренах країн колишнього соціалістичного табору досліджували досить ґрунтовно, хоча впродовж тривалого часу цей феномен було оцінено критично як виявлення ворожої соціалістичному способові життя "буржуазної розважальної музики" (П. Гуревич, Ю. Давидов, В. Молчанов та ін.). Проте були окремі напрацювання стосовно її термінології та специфіки жанрів. Наприклад, О. Журбін, І. Кон, Д. Ухов вивчали феномен масової молодіжної музики, трактуючи її як таку, що виконується "молодими для молодих". Своєрідною базовою працею цього напрямку теоретичних досліджень пісенної творчості були праці Л. Кулаковського – "Побудова куплетної пісні" та "Пісня, її мова, структура, долі" [4], написані на матеріалі російського і українського пісенного фольклору, а також радянської масової пісні. У першій праці автор порушив проблеми побудови куплетної (періодичної) пісні, її мелодики, ритміки, ладу та специфіки співвідношення музичного і поетичного елементів на конкретному музичному матеріалі. Значно розширив Л. Кулаковський сферу своїх наукових пошуків у монографії "Пісня, її мова, структура, долі". Хоча цю книгу було заплановано спершу як доповнення до згаданої вище праці, вона практично узагальнює матеріал досліджень автора.

Значно пізніше було створено авторські концепції розвитку історії багатожанрової радянської музичної естради. Так, у праці Л. Тихвинської [11] фактологічне спрямування поєднується з висвітленням багатьох проблемних аспектів цього процесу. Зокрема, зазначається, що спочатку володіння навичками виконання джазової музики не було для вітчизняних музикантів традиційним. Естрадні виконавці поступово навчалися мистецтва імпровізації, починаючи з елементарних фраз, мотивів, акордів, набували навичок ансамблевого оркестрування.

Мета статті – виявити й обґрунтувати взаємодію масових пісенних жанрів та естради в Україні.

Естрадне мистецтво відносять до "легкого жанру", оскільки його основною функцією є створення атмосфери психологічного відпочинку масового глядача та слухача. Тому й донині вживається вираз "легка музика", головним чином стосовно жанру естрадної пісні. Слід зазначити, що диференціювання музики на "легку" та "серйозну" було запроваджено в Радянському Союзі в 40-ві роки XX століття. Вважалося, що джаз, естрадно-оркестрові п'єси, пісні, біт-музика, оперета належать до "легкої" музики, тоді як академічні жанри (опера, балет, симфонічні та камерно-інструментальні твори) до "серйозної". Цей поділ до певної міри було переглянуто в теорії масових музичних жанрів, якої в радянському мистецтвознавстві найбільш послідовно дотримувався А. Цукер. Він вважав, що в музичній культурі XX століття надзвичайно важливе місце посідають твори масових жанрів. Це "пісні, танці і марші, які виражають ідеї, настрої народних мас і призначені для виконання самими цими масами. До них належать також естрадна, "садова", ресторанна музика, що також втілює найзагальніші почуття" [12, 445]. Інакше кажучи, підкреслює автор, це музика для всіх, адресована "широким колам

© Мозгова О. М., 2011

слухачів, яка відтворює їхню психологію. Її нерідко називають то легкою (розважальною), то побутовою, то популярною" [12, 445]. Втім, жодне з цих визначень, на думку А. Цукера, не відповідає повною мірою сутності явища. Масова музика буває "не тільки розважальною, а й досить серйозною..; вона ширше побутової, оскільки включає концертні (естрадні) твори. Разом з тим, вона вужча за обсягом, ніж популярна, оскільки до останньої можуть належати не тільки пісні, танці, а й оперні арії, романси, жанри суто іншого ряду" [12, 445]. Останнім часом існування кардинальної межі між ними дедалі активніше ставиться під сумнів. Нині широко відомі досягнення академічних жанрів у сфері рок-музики – арт-рок, класик-рок, симфо-рок, рок-опера тощо. Сучасні композитори-симфоністи активно запозичують звукові та композиційні прийоми року і джазу (А. Шнітке, Л. Беріо, Е. Денисов, Е. Артем'єв та ін.).

Поняття поп-музики (англ. popular music – популярна, загальнодоступна музика) включає різні стилі й жанри розважальної естрадної музики. У 1950-х роках воно стосувалося лише рок-музики, пізніше – шлягерів, а нині об'єднує музичні стилі різноманітного походження: "фолк", "кантрі" (від традицій сільського фольклору білошкірих США), "соул" (поєднання елементів ритм-енд-блюзу й релігійних піснеспівів "геспел" та "спірічуел", "фанк" (поєднання "геспел" і танцювальної музики африканського походження), "реггі" (або "реггей", з елементами традиційної музики народів Карибського басейну), "диско" (або "євро диско", танцювальна музика європейських народів) та ін. Іноді сучасну поп-музику пов'язують з результатом комерційної трансформації рок-музики [2].

Спираючись на цю класифікацію, російський музикознавець І. Набок відносить до жанрів популярної легкої музики також стереотипізовані жанри розважальної музики – мюзикл і оперету, джазові твори і деякі стилі молодіжної контр- та субкультури (рок-, панк-музику та ін.). Він виокремлює дві основні стильові групи, які спочатку конкурували між собою, – суто розважальну (переважно комерційну) масову музику й "чистий" рок [2]. Натомість українська дослідниця Н. Кутова [5] вважає прикметники "легка" й "розважальна" незастосовними щодо авторської пісні та рок-музики, які, як і естрада, належать до музики масових жанрів.

Було створено різні систематики, переважно на основі врахування фактору популярності масових жанрів серед широких слухацьких кіл. Так, російський музикознавець А. Сохор відносить до цієї сфери музичного мистецтва естрадні пісні, фольклор, інструментальну оркестрову та біт-музику з репертуару гітарних вокально-інструментальних ансамблів (ВІА). В основу музикознавчо-соціологічної систематики масової музики В. Конен [3] покладено ступінь її популярності, тематику та походження. Відтак у цьому масиві виокремлено передовсім міську масову (вальси, мелодраматичні пісні на популярні вірші, салонні фортепіанні п'єси й романси, переклади для фортепіано оперних фрагментів, марші з репертуарів духових оркестрів, іспанські фламенко, негритянські спірічуелс, аранжовані для концертної естради, шансон тощо) і "демократичну" (політична пісня, пісні-заклики, пісні-памфлети, публіцистичні й сатиричні пісні, світські гімни, побутова міська пісня) музику. В. Конен окреслює жанрові та видові межі масової музики, виходячи з протиставлення професійної композиторської творчості та фольклору.

Вторинно-жанровий рівень враховує склад виконавців та історичну еволюцію витворів масової музики. За типологією А. Цукера [12], існують чотири групи масових музичних жанрів. Перша – це жанри масової музики, успадковані від відносно віддаленого минулого, які не вичерпали ще своїх можливостей і діють в руслі розвитку власної традиції, репрезентуючи свою оригінальну сутність та індивідуально-жанрові ознаки (масова пісня, побутова музика для духових оркестрів, деякі фольклорні зразки сучасного міського музикування). До другої групи належать жанри побутової музики, характерні для міського побуту минулого, які відроджені в сучасних умовах і збагачують палітру форм масової музики (старовинний романс, танго тощо). До третьої групи масових музичних жанрів автор відносить авторську пісню, рок, естрадний шлягер, диско тощо, які виникли в попередні десятиліття. Ці жанри є найбільш мінливими й найбільш підпорядкованими впливові моди, хоча останнім часом у них сформувалися свої специфічні ознаки змісту та стилю. Четверту групу утворюють "переміщені" в повсякденну масову сферу твори академічної музики, в минулому не застосовувані для такого функціонування. Причинами такої "міграції" є розширення сфери побутування ужиткової, функціональної музики, поява нових різновидів масових видовищ (художніх, спортивних, ігрових), телетрансляції тощо. Жанрова систематизація, вважає А. Цукер, є цілком прийнятною з огляду на динаміку змін і утворення нових жанрових взаємозв'язків у сучасній масовій музиці.

Простежуючи історичні закономірності масового поширення української пісні у контексті еволюції притаманної їй жанровості, А. Матвійчук [6] аналізує культурно-історичні обставини, які сприяли актуалізації української пісенної поетики, виявляючи при цьому тісний зв'язок останньої з існуванням масових пісенних жанрів, перенесенням усталених метафоричних конструкцій живої

розмовної мови в сучасний пісенний фольклор, естрадну пісню. Розкриваючи синтетичність естрадної музики та багатоплановість її впливу на особистість, Н. Попович [7] вказує на явище поліфункціональності в реалізації художньо-виховного потенціалу естрадно-музичного мистецтва за аналогією до тенденцій у сфері сучасної художньої культури, що містить естетичний потенціал, який слід спрямовувати на духовне збагачення особистості через складну систему взаємодії цінностей і різних рівнів соціально-художньої активності.

На теорії масових музичних жанрів О. Сохора ґрунтуються дослідження О. Сапожнік [9, 10]. Виходячи з ряду сутнісних рис та поліфункціональності у ній, автор логічно виокремлює два виміри. Це: 1) популярна музика (тобто усім зрозуміла й загальнодоступна, така, що користується безумовним визнанням широкого слухацького загалу незалежно від стилю та часу творення), а також 2) жанрова музика, розрахована на певні категоріальні групи слухачів. У мистецтвознавчих працях О. Сапожнік висвітлено деякі історико-теоретичні аспекти розвитку української популярної естрадної музики з урахуванням мистецьких традицій і новацій, уточнено термінологічний апарат, що застосовується до сучасної популярної естрадної музики та її складових.

Специфіка сучасної масової естрадної пісні, на нашу думку, полягає і в її функціональності як специфічного способу духовного осягнення й емоційно-образного відображення картини сучасного світу, а отже, як засобу культивування художнього мислення. Тому звернення до культурологічних аспектів у процесі вивчення феномена масовості пісенно-естрадного жанру має супроводжуватись антропологічним підходом, який дає змогу розширити історико-культурний сенс і зміст досліджуваного предмета внаслідок екстраполювання на нього способів і типів особистісного мислення, індивідуальної психології сприйняття художнього твору. Можливо, такий підхід згодом спростує поширене в сучасних соціологічних дослідженнях твердження, що з втрачанням популярності академічних форм класичного музичного мистецтва, яке нині мало приваблює молодь, існує реальна загроза появи такої форми молодіжної субкультури, яка не ґрунтуватиметься і на загальнолюдських цінностях, і на духовних цінностях власного народу.

Важливим аспектом у визначенні масовості жанру естрадної пісні є аналіз особливостей формування необхідного для цього рівня відгуку аудиторії. Засобами музичної експресії реалізується механізм співпереживання сутності ліричного героя виконавцем і, згодом, масовою публікою, спонукаючи до розгляду логіки музичної композиції в естрадній пісні згідно з положеннями теорії масової психології і, частково, антропоцентризму. Констатуючи наявність потужного виховного потенціалу молодіжної музичної субкультури загалом та її окремих феноменів, дослідниця наголошує на потребі враховувати ефект негативної дії молодіжної музики на свідомість цієї вікової категорії реципієнтів (у спектрі від асоціальних вчинків до адиктивної поведінки).

Суголосними є аспекти, але вже в суто мистецтвознавчому ракурсі, обрані за основу досліджень О. Самойленко [8], яка вивчає проблему семантичного діалогу музики з аудиторією стосовно синтезу смислових інтенцій культури і музичної поетики жанрів та конкретних творів. Особливе значення для художнього пізнання феномена масової музики має оригінальний творчий стиль композитора, що відображує суспільний та індивідуально пережитий досвід. Створена талановитим митцем музика є поезією людської душі, засобом спілкування зі слухачем і носієм невичерпного інформаційно-культурного змісту. При цьому автор підкреслює, що музичний смисл, природа музичної семантики є універсальними домінантами, вивчення яких дає можливість досягти глибинних аналітичних вимірів мистецтва.

До найактуальніших питань належить розмежування понять масової культури і популярної культури. Вітчизняний дослідник О. Гриценко надає популярній культурі ознак культури масового попиту і, водночас, відкидає тотожність цих понять. На його думку, відмінність між популярною культурою, елітарною та народною культурою полягає не в якості, а в типах взаємодії між творцями та споживачами, аудиторією. Як вважає автор, головна відмінність між ними в тому, що масовій культурі притаманні економічна основа, яскраво виражена комерційна спрямованість ("головна мета функціонування культурної індустрії") та масове виробництво на індустріальному рівні, а це не є властивістю популярної культури.

О. Гриценко наводить також низку показових прикладів поглинання зразків молодіжної субкультури середовищем "типово комерційної масової культури" (зокрема, група "Скрябін", аранжування творів класичної музики для електроскрипки, записані у виконанні Ванесси Мей). Крім того, вчений відзначає безвідносність масової культури щодо будь-якої естетичної системи, оскільки базова культура може абсорбувати будь-що з огляду на сучасний освітній стан людства і його сучасні більш-менш уніфіковані культурні практики. Торкається дослідник і проблеми відмінності між масо-

вою та елітарною культурами. Водночас із багатьма його твердженнями важко погодитися не тільки через надмірну емоційність висловлювань, а й через брак переконливих історичних даних.

В епоху масової комунікації динамізм та суспільна актуальність усіх без винятку явищ масової музики роблять їх вельми перспективними. Тому вважаємо за потрібне виокремити головні принципи вивчення масового музичного мистецтва на сучасному етапі.

Передусім наголосимо на тому, що досліджувати зазначену проблему потрібно із застосуванням системного методу, оскільки він передбачає міждисциплінарність і використання низки спеціальних термінів, безпосередньо пов'язаних із проблемою масовості: "масова комунікація", "масовість", "масова культура", "масова музика" тощо. Така методологія застосовується традиційно, даючи можливість осмислити взаємодію універсального і специфічного у феномені масовості пісенного жанру в естраді як системного явища в масовій музичній культурі. До того ж, як загальний методологічний принцип дослідження, системний метод створює умови для виявлення ієрархічних зв'язків усіх елементів певної структури в цій системі.

Другою невід'ємною складовою вивчення проблеми є культурологічна спрямованість аналізу жанру, що передбачає розгляд проблеми з погляду належності її до загальнохудожньої категорії (морфологічний аспект). Варто також брати до уваги необхідність розуміння жанру як феномена насамперед художньої культури, пов'язаного зі специфікою процесу художньої творчості та залежного від еволюції обставин людської діяльності (соціокультурний аспект). Нарешті, особливості змісту жанру потрібно визначати, аналізуючи принципи його художньої організації (семантичний і психологічний аспекти вивчення) та проводячи типологічну класифікацію жанрових модифікацій в їхньому прогресивному розвитку й соціокультурній динаміці (історико-типологічний аспект дослідження жанру).

Отже, комплексний аналіз масовості естрадної пісні передбачає врахування певних історичних й соціокультурних закономірностей.

Література:

1. Березан В. Підготовка майбутнього педагога до естетичного виховання школярів засобами сучасної музики масових жанрів : автореф. дис. на здобуття наук. ступ. канд. пед. наук : спец. 13.00.04 "Теорія та методика професійної освіти" / В. Березан ; АПН України ; Інститут педагогіки і психології професійної освіти. – К., 2000. – 20 с.
2. Кожевников С. Эстетизация повседневности в идеологии контркультуры / С. Кожевников // Социологический журнал. – 2004. – № 3–4. – С. 47–68.
3. Конен В. Третий пласт: новые массовые жанры в музыке XX века / Конен В. – М. : Музыка, 1994. – 319 с.
4. Кулаковский Л. Песня, ее язык, структура, судьбы. На материале русской и украинской народной и советской массовой песни / Кулаковский Л. – М. : Советский композитор, 1962. – 343 с.
5. Кутова Н. Моральне виховання старших підлітків засобами музики масових жанрів (на матеріалах рок-музики): автореф. дис. на соискание науч. степ. канд. пед. наук : спец. 13.00.01 "Загальна педагогіка та історія педагогіки" / Н. Кутова ; Пед. ін-т іноземних мов. – К., 1992. – 21 с.
6. Матвійчук А. Історична еволюція поетики української пісні (кінець XIX– початок XX ст.): автореф. дис. на здобуття наук. ступ. канд. і. наук : спец. 17.00.01 "Теорія та історія культури" / А. Матвійчук ; Київський національний ун-т культури та мистецтв. – К., 2006. – 19 с.
7. Попович Н. Естрадно-музичне мистецтво – виховний вплив та поліфункціональність / Н. Попович // Проблеми гуманізму і освіти. – [Вінниця], 2002. – Т. 1. – С. 241–245.
8. Самойленко А. Музыковедение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога : монография / А. Самойленко. – Одесса : Астропринт, 2002. – 244 с.
9. Сапожнік О. Популярна естрадна музика в Україні: історичний екскурс / Сапожнік О. // Мистецтво та освіта. – 2003. – № 4. – С. 11–13.
10. Сапожнік О. В. Сучасна популярна естрадна музика / Сапожнік О. В. – К. : Державна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2000. – 64 с.
11. Тихвинская Л. Кабаре и театры миниатюр в России 1908–1917 г. / Л. Тихвинская. – М. : РИК и культура, 1995. – 411 с.
12. Цукер А. Проблемы взаимодействия академических и массовых жанров в современной советской музыке: автореф. дис. на соискание науч. степ. д-ра искусствоведения : спец. 17.00.02 "Музыкальное искусство" / А. Цукер ; Московская государственная консерватория. – М., 1991. – 48 с.

УДК 7.078:726.5 (477)

Петліна Дар'я Дмитрівна,
мистецтвознавець

РОЛЬ РОДУ ГУДИМ-ЛЕВКОВИЧІВ У ФОРМУВАННІ ФЕНОМЕНУ УКРАЇНСЬКОГО САКРАЛЬНОГО БУДІВНИЦТВА XVII-XIX СТОЛІТЬ

У статті розглядається роль роду Гудим-Левковичів у формуванні феномену українського сакрального будівництва XVII–XIX ст. Гудими були меценатами Іллінської, Воскресенської, Катеринінської, Троїцької, Св. Миколаївської, Успенської та двох Спасо-Преображенських церков.

Ключові слова: *ктитор, храм, мистецтвознавство, архітектура, пам'ятка.*

In this article we examine the role of Gudim-Levkovych family in formation of ukranian sacral architecture phenomena. Gudims were contributors and patrons of Illinska, Katerynynska, Voskresenska, Troitska, Svyato-Mykilskogo, Uspenska and two Spaso-Preobrazhenska churches.

Keywords: *church warden, church, art history, art criticism, architecture, monument, memorial.*

На сьогодні про Гудим-Левковичів відомо, що це вихідці зі старовинного грецького роду дворян Левковичів, які оселилися на Київському Подолі в середині XVII ст. Вони увійшли в історію як київські заможні міщани, що мали численні маєтності у Києві та за його межами. Вже у 1784 році родині Гудимів на Подолі належали дев'ять садиб, найбільша кількість яких припадала на долю Івана Гудими, що успадкував їх від батька Павла Івановича та старшого брата Михайла. Останньому, на території Кирилівського монастиря, належала заснована ним винокурня на шість казанів. Рід Гудимів також володів млинами, винокурнями, пивоварнями, селітряними та шкіряними заводами, що знаходилися як у Києві, так і поза його межами. Ці маєтності були придбані Гудим-Левковичами або отримані у спадок від попередніх поколінь роду [12, 12, 13].

До володінь родини Левковичів у Київській губернії в різні часи належали село Нещерів, що знаходиться поряд з містечком Обухів, а також села Гудимівка, Трактомирів, Григорівка, Телешівка, Луковиця, Шибінська Рудня, Германівка, Ольшанка (Мала Ольшанка, чи Германівська Ольшанка), землі Монастирка та Зарубинця [13, 35, 80, 84; 14, 58–61, 420, 464–468].

Рід прославився своїм благодійним будівництвом річкових переправ, за що Петро Левкович у 1693 р. отримав універсал з подяками від гетьмана Івана Мазепи. А у 1713 р. гетьман Павло Скоропадський надав йому право збирати "мостове мито" з кожного воза.

У 1789 р. Іван Гудима та його нащадки одержали дворянський титул, герб та прізвище Гудим-Левковичів.

Роль роду Гудим-Левковичів як меценатів є не достатньо висвітленою в культурно-мистецькому контексті України XVII–XIX ст. Не повністю оцінено значення роду як фундаторів Іллінської, Воскресенської, Катеринінської церков у Києві; зведених храмів у Київській губернії, а саме – Спасо-Преображенського комплексу села Нещерів, Троїцької церкви села Трактомирів, храму на честь Св. Миколая села Григорівка, а також церков Полтавської губернії Успенської та Преображенської, що у селі Горошине. У пропонованій статті ми наводимо історичні відомості про ці храми та робимо культурознавчий огляд місцевості, на якій зведено пам'ятки.

З другої половини XVII ст. гетьмани і козацька старшина багато коштів виділяють на храмове будівництво. Період гетьманства Івана Мазепи позначився розквітом духовної культури. Він звів численні храми, зокрема, в Батурині, Білій Церкві, Дігтярі, Івановську, Мохнатині, Рильскому, Рудні, Прачах, Чернігові, Глухові, Переяслові, Любечі, Запорозькій Січі, Новобогородицьку. Лише в Києві його коштом було зведено сім храмів. Данило Апостол також проявив себе як фундатор, але значно меншою мірою [10, 139–153].

В історії України відомі такі меценати, як Михайло Миклашевський, що прославився та залишив по собі молитовну згадку, звівши у Видубичах собор, що традиційно має назву Георгіївського (мистецтвознавець В. Ульяновський висуває версію, що цей храм присвячено на честь святого патрона Миклашевського – Михаїла [23, 338–423]).

У Чернігові як усипальницю чернігівського полковника Якова Кіндратовича Лизогуба було створено каплицю святого Якова. Будівництво було організовано його сином, теж чернігівським полковником, Юхимом Лизогубом. Каплиця зводилася між 1690–1701 рр., оскільки її освячення припадає на вересень 1701 р. У цей же час коштами двох братів, Семена і Якова Лизогубів, зведено згідно з

© Петліна Д. Д., 2011

заповітом батька ще одну Чернігівську церкву на честь святої Катерини. Відомо, що освячено її у 1715 р. Існує версія, що храм зведено в пам'ять про бойові подвиги козаків. Щодо меценатства Лизогубів в контексті громадсько-житлового будівництва Чернігова, можна назвати споруду, відому історії в різні її часи під трьома назвами – Будинок Лизогубів, Будинок Івана Мазепи, Будинок полкової канцелярії. Він був типовим для архітектури кінця XVII ст., яка увібрала в себе риси, притаманні як українському, так і російському будівництву [2, 122–136; 4, 182–184; 9, 81–94].

Українська козацька верхівка, змагаючись з гетьманами, в яких було більше коштів на будівництво, зводила храми на землях древніх святинь. З 1743 року міщанин Павло Іванович Гудима потрапив у сотники і просотникував 17 років. 18 лютого 1760 року замість нього козаки Київської сотні обрали своїм сотником двадцятишестирічного старшого сина Михайла. Просотникував Михайло Гудима 12 років. У 1772 році Київським сотником стає Іван Гудима (молодший син Павла Івановича), він обіймав цю посаду дев'ять років і став останнім київським сотником [7, 15]. Як відомо, козакам заборонялося торгувати, а Левковичі мали численні крамниці на Подолі. Тому міська влада намагалася різними шляхами припинити їхню діяльність як незаконну.

У 1760 р. київський магістрат двічі намагався закрити чотири лавки Петра Гудими, посилаючись на заборону торгувати людям військового звання. За нього заступився Розумовський і звелів "никакого препятствия ему, Гудиме, на чинить и сидельцев его под караул не брать". Можна припустити, що приналежність до козацьких лав звільнила рід від сплати податків з їх численних прибуткових установ [2, 130].

Меценатська діяльність роду на користь церкви посилилась у цей період часу і тривала до другої половини XVIII ст. Якщо проаналізувати її в архітектурі України XVII–XIX ст., то міру їх участі в спорудженні храмів можна розподілити на такі підгрупи:

- храм зведено коштом представників роду Гудим-Левковичів, з погребіннями фундаторів чи без;
- храм зведено коштом фундатора, одноосібно або разом з прихожанами;
- храм відреставровано представником роду та/або добудовано/поновлено;
- зроблено окремий грошовий внесок на храм.

За пропонованою класифікацією до першої групи належать два храми: Іллінський на Подолі та Спасо-Преображенський у селі Нещерів, а також дві церкви села Горошине: Преображенська і Успенська.

Оскільки "плац Охрімовського", придбаний Петром Левковичем на Подолі, був неподалік від дерев'яного Іллінського храму, то у 1692 р. на його місці, як свідчить "Ведомость Киевоподольской Протопопии" від 2 квітня 1784 р.: "сооружена каменная сия церковь иждивением Киевского мещанина Петра Гудимы во имя Св. Пророка Илии с (теплым) пределом, с левой стороны, во имя Усекновения главы Св. Иоанна Предтечи. Вблизи находится небольшая каменная колокольня. В 1718 г. церковь эта была опустошена пожаром, но в 1755 г. возобновлена полковым асаулом Павлом Ивановым Гудимою". Відомо, що у 1811 р. знову сталася пожежа, після чого її вдруге відновили нащадки фундатора. У 1818 р. було встановлено новий іконостас, пізніше перелито дзвони та відбудовано церковні будинки. [8, 328–332]. Священиками Іллінської церкви були: Федір Гудима у 1740-х роках, Іаков Гудима у 1780-х та Григорій Гудима на початку 1880 років [12, 12].

Перші згадки про храм Св. Іллі ми знаходимо в договорі російського великого князя Ігоря І Рюриковича з візантійським царем Романом Лакопіном від 945 року. Однак і до сьогодні дослідники не знайшли остаточної відповіді щодо його точного розташування у Києві. Припускають, що Петро Гудима, за традицією, звів мурований храм на землі древньої святині. На думку мистецтвознавця П. Білецького, у храмі висів портрет, написаний на сторічний ювілей батька фундатора храму – Івана Петровича Гудими, створений у 1755 році, який зараз знаходиться у збірці Національного художнього музею України. З напису на сувої , що намальований на портреті, ми дізнаємося, що портретований "когда малым был, старым не грех было звати, как старым стал, молодцом не раз его звано"; "ходил на молитву спешно и рано, в поте лица своего, что достал кормился… трезвость, целомудрие сохранил всемерно", за це його "благословил бог жизни долготою, детьми как леторосьми, женою, как лозою. Как соберутся все ближнии к сему деду, не вмещает трапеза деток при обеду". Слідом міститься повчальний напис: "Гудимову житию изволь подражати" [2, 130].

Церкву і дзвіницю цього комплексу дослідники зараховують до здобутку одного російського майстра, що працював у Києві на межі XVII–XVIII ст.

Малу бурсу, поряд з храмом, як і проскурню, датують II пол. XVIII ст., браму і огорожу – 1755 р. – початком XIX ст., вони наближаються до школи Івана Григоровича-Барського. Припускають, що приділ св. Іоанна Хрестителя був прибудований у 1755 р., коли відновлення велося коштом осавула Павла Гудими [17, 39–55].

Нижче ми перейдемо до розгляду Спасо-Преображенського храму, датованого кінцем XVIII ст., який було зведено у Київській губернії Київського повіту (на сьогодні належать до Обухівського району Київської області).

У 1690 р. митрополит Варлаам Ясинський погодився віддати Трипілля з навколишніми селами Києво-Софійському монастирю. Це затвердив гетьман Мазепа і підтвердив Петро І, пожалувавши монастирю трипільську волость. Таким чином Трипілля протягом всього XVIII ст. належало Києво-Софійському монастирю. В грамоті Петра І, що була видана 11 квітня 1700 р., зазначалися межі нових монастирських угідь: "…ґрунтами от Безрадицких до Нещерова, а от Нещерова до Обухова, а от Обухова до Великой Германовки просто к вершине Красной Долины, от Долины степью поза Черняховом, оттоля понад Кагарлыком до речки Рясовы (Росави)…" [6, 86].

У цьому краю на середину XVIII ст. були відомі такі храми: Свято-Михайлівський у Підгірцях (1742 р.), споруджений коштом Флоровського Києво-Подільського монастиря; Покровська церква в Креничах (1761 р.), зведена зусиллями ігумені Богословського дівочого монастиря Ксанфії Протанської; церква на честь Іоанна Хрестителя у Великих Дмитровичах (1763 р.) та Миколаївський храм в Малих Дмитровичах (1768 р.), зведений зусиллями ігумені Флоровського монастиря Федори Сморжевської [6, 92].

У 1743 р. одна частина селища Нещерів стає приватним маєтком сотника Павла Івановича Гудими. Нещерів знаходився на правій стороні колишньої ріки Стугни. Існує версія, що назва села походить від української вимови імені Нещір. Село свого часу належало майору Миколаю Августовичу Браккеру, який одружився на Марії, дочці Олександри Іванівни Гудим-Левкович. Поміщику Михайлу Васильовичу Гудим-Левковичу належало при Нещерові і Гудимівці 2237 десятин землі і по винокурні в обох селах [6, 90; 14, 60, 61].

У 1794 р. коштом колезького поміщика Івана Павловича Гудим-Левковича у південно-західній частині Нещерова була зведена мурована церква на честь Преображення Господня. У ній було три престоли: головний на честь цього свята, а також у пам'ять святителя Павла Ісповедніка; первомучениці равноапостольної Фекли і теплий в пам'ять усічення глави Іоанна Предтечі. Поблизу храму були поховані його фундатори: батько, Павло Іванович і його два сини Михайло та Іван Павловичі Гудим-Левковичі [7, 17, 18].

У особовому фонді Д. М. Щербаківського Наукового архіву Інституту археології НАН всі згадані храми зазначені у списку як "Дерев'яні церкви Київського повіту", хоча достеменно відомо, що на 1794 р. храм був кам'яний. У дослідника Л. І. Похилевича в книзі "Сказания о населенных местностях Киевской губернии" цей храм згадується як кам'яний. Зважаючи на те, що наукові свідчення Похилевича більш давні, ми можемо припустити, що у записі Д. Щербаківського зроблена помилка [16, 128–135].

З 2004 р. Спасо-Преображенська церква, яка весь час була приходською, стала скитом Київського Іоннінського монастиря. На сьогодні храм є пам'яткою архітектури XVIII ст., яка близько століття була в занепаді. Церкву відреставровано коштом нових благодійників. Заново проведені розписи малого храму на честь Усічення глави Іоанна Хрестителя, розпочато розпис у великому.

Архівні відомості Спасо-Преображенської церкви, які було запозичено з архіву новоутвореного монастиря, інформують, що до церкви була приписана дерев'яна Троїцька церква села Гудимівки або (Гудимівської Слобідки), зведена у 1875 р. коштом прихожан. Це село лежало в п'яти верстах від Нещерова і було засноване у 1757 р. Іваном Павловичем Гудим-Левковичем, який перевів туди жителів з інших сіл (нині село Перше Травня). Кількість сільської землі складала 1300 десятин. Село належало колезькій асесорці Олександрі Іванівні Гудим-Левкович [13, 80; 14, 60].

У Спасо-Преображенському приході знаходились дві церковно-приходські школи: одна у селі Нещерів та друга у селі Гудимівка. Нещерівська школа розміщувалася у власному будинку священика. На її утримання відпускалося від селян через київське управління 120 крб. На 1916 р. в ній навчалися 37 хлопчиків і 14 дівчат. Гудимівська школа розміщувалася в селянській хаті. На утримання відпускалося 100 крб. на рік. На 1915 р. в ній навчалися 42 хлопчики і 13 дівчат [18].

За штатом, який було затверджено у 1842 р., Спасо-Преображенська церква належала до 5-го класу, при ній був священик, псаломщик, проскурня. Приходське училище в селі було побудовано у 1887 р. Воно розміщувалося в будинку з сільською управою, зведеному коштом селянського товариства. На його утримання від товариства села Нещерів відпускалося 40 крб., від села Гудимівка – 60, що разом складало 100 крб. На 1892 рік в ній навчалися 46 хлопчиків і 10 дівчат [19].

З відомості про будівництво і ремонт православних церков коштами прихожан без допомоги від казни у 1887 р. по Київській губернії стає відомо, що на січень 1888 р. в селі Нещерів існувала ще одна, Успенська церква, яка належала до Обухівської волості 4-го округа благочиння. Зазначено, що

вона була дерев'яною, приходською. Серед прихожан цієї церкви на 1887 р. було чоловіків – 382; жінок – 410. В липні 1887 р. були проведені такі ремонтні роботи: тинькування, побілка, фарбування церкви, які були закінчені 1 вересня 1887 р. За роботами наглядав місцевий священик. На ремонт було витрачено 568 крб. [5].

У 1781–1796 рр. Полтавська губернія мала назву Київського намісництва і складалася з таких населених пунктів, як Полтава, Пирятин, Диканька, Опішня, Зеленьків.

Село Горошине знаходиться нині у Полтавській області Семенівського району. В ньому було училище, винокурня, пивний, селітряний та шкіряний заводи. Відбувалося три ярмарки на рік [11, 201, 202].

Преображенська дерев'яна церква в цьому селі була зведена штаб-ротмістром І. М. Левковичем у 1862 р.

У1866 р. тут була побудована ще одна дерев'яна церква на честь Успіння Божої Матері.

Відомо, що при цих храмах були бібліотеки та школа для дівчат, яку утримував місцевий землевласник С. К. Гудим-Левкович. За списком дворян, внесених у дворянський родовід Полтавської губернії, ініціали С. К. збігаються лише з ініціалами Стефана, сина штаб-ротмістра Костянтина Васильовича [15, 158]. Інформацію про храми та їх історію не можна подати більш повно через брак архівних джерел і мистецтвознавчого матеріалу.

Отже, можна підсумувати, що роки створення храмів, які належать до першої групи, хоча і відносяться до різних століть, мають спільні риси. По-перше, храми були створені лише представниками роду, без сторонньої допомоги. Згадки про погребіння ктиторів біля їх храмів існують лише щодо Іллінської і Спасо-Преображенської церков.

До другої групи ми відносимо церкви містечка Трактомирів і села Григорівка, що датуються другою половиною XIX ст.

Містечко Трактомирів відомо з XVII ст., з часу утворення в Україні козацтва. Коли Стефан Баторій подарував його козакам, воно стало козацьким. Після програної битви полякам під Кумейками в 1637 р. Трактомировом стали володіти польські пани. У 1715 р. права сторона Дніпра відійшла до Польщі, і Трактомирів був королівським містечком аж до розділу Речі Посполитої. Згодом воно перетворилось у родинне село, яке купив від Станіслава Понятовського Пахоцький, який, в свою чергу, продав його Івану Павловичу Гудим-Левковичу. За відомостями кін. XIX ст. воно належало дітям майора Віктора Якимовича, що знаходилися під опікою у дядька, Миколи Якимовича. Ця земля становила 1057 десятин [14, 464–466].

Троїцька церква в цьому селі збудована в один рік (1855) з храмом Св. Миколая у Григорівці тим же поміщиком – Віктором Якимовичем Гудим-Левковичем разом з прихожанами на місці старої церкви 1792 р. Про колишню церкву відомо лише те, що православний священик, який відправляв в ній служби, не схотів прийняти унію і був звільнений. На його місце було поставлено уніата Якова Прагалинського [14, 464–466].

З клірових відомостей 1857 р. щодо Троїцького храму знаходимо такі уточнення: храм був дерев'яний, під одним дахом із дзвіницею, зведений на кам'яному фундаменті. Щодо старої дзвіниці значилося, що вона стояла на своєму місці. Храм був холодним, з одним престолом на честь Св. Трійці. Церковного начиння було вдосталь. На утримання священо- і церковнослужителів від казни відпускалося достатнє для них жалування у розмірі 202 крб. на рік. Цей храм знаходився у 120 верстах від консисторії, у 30 верстах від місцевого благочинного, у 35 верстах від духовного правління. Найближчими до храму зазначалися Григорівська Свято-Миколаївська церква у 6 верстах та Свято-Михайлівська Букринська у 5 верстах. Опис церковної власності було заведено ще у 1842 р. Також були в наявності прибутково-видаткові книги про церковні суми, зі шнуром та печаткою Київської духовної консисторії. Дані перевірялися в 1808 і 1845 рр., на рік запису велися справно та зберігалися в цілості. Копії з метричних книг за станом на той же рік зберігалися в цілості з 1797 р. Також в храмі була заведена книга, де містяться записи про причтів церковних [20].

З клірових відомостей цієї церкви за 1887 р. бачимо, що запис про зусилля прихожан у будівництві церкви був відсутній, замість цього міститься уточнення, що Віктор Якимович Гудим-Левкович був майором. Церковного начиння вже бракувало, утримання священо- і церковнослужителів бідне. З'являється запис і про церковні земельні володіння, про наявність їх плану від 1818 р. Будинки для священо- і церковнослужителів були збудовані коштом поміщика і належали до церковної власності. Також міститься запис про священика і псаломщика, тоді як у відомостях за 1857 р. в переліку притч був запис щодо пономаря і просфірні [21].

Про наступне село, Григорівку, стає відомо з інструкції, наданій київським послам у 1618 році. У краєзнавця Л. І. Похилевича село моє назву Григоров. Воно знаходилося над Дніпром в шести

верстах нижче села Зарубинець. Григорівка належала до володінь князя Станіслава Понятовського, у якого близько 1790 р. її купив Гудим-Левкович. Після смерті Левковича, 22 квітня 1875 р. земля перейшла до його брата поручика Петра, який у свою чергу передав його полковнику Ісаєвичу. Третя частина села раніше зазначених подій була куплена Филіпніною Белявською (в інших записах – Белевською).

Церква села Григорівка була зведена на честь Св. Миколая, дерев'яна, за штатом 5-го класу, збудована у 1855 р. поміщиком Михайлом Гудим-Левковичем на місці попереднього храму (1720 р.), який теж будували на місці ще древнішого [14, 467, 468]. Однак у клірових відомостях церкви за 1857 р. є згадка про внесок прихожан у будівництво [22].

Всі храми віднесені до цієї групи датуються другої половиною XIX ст. Їх зведено з дерева за допомогою прихожан. Також можемо бачити, що вони створені за околицею Києва на власних землях.

До третьої групи ми пропонуємо віднести Воскресенську Подільську церкву. Про неї згадують польські королівські ревізори ще у 1543 р. Її настоятелем до 1618 р. був Іоан Борецький, який після прийняття постригу з іменем Іов став ігуменом Золотоверхого Михайлівського монастиря, а у 1620 р. був зведений у митрополити на Київську кафедру. Відомость Києво-подільської Протопопії від 2 квітня 1784 р. повідомляє і про те, що церква Воскресіння Христова було трьохпридільна, зведена на місці колишньої дерев'яної невідомо ким. При ній також була інша дерев'яна церква на честь великомученика Євстафія Плакіди, зведена у 1500 р. шляхтичем Євстафієм Дашкевичем. У 1670 р. на місці цих двох церков зведена нова, кам'яна з трьома престолами, на честь Воскресіння Христова, Архангела Михаїла – з правого боку та мученика Євстафія Плакіди – з лівого. Фундатором її був міщанин Михайло Грек. У 1651 та 1718 роках сталися руйнівні пожежі. Церква тричі відбудовувалася. Вперше у 1670 р. – грецьким купцем Радзицьким (у інших джерелах – Радсинським), який звів храм на новому місці, на власній землі. Радзицький мав доньку Феклу, майбутню дружину Павла Івановича Гудими, саме тому його нащадки – Гудими – дбали про храм протягом всього XVIII ст. Друга реставрація 1703 р. велася коштом церковного старости, купця Лук'яна Величка. При третьому відновленні у 1732 р. полковим осавулом Павлом Гудимою приділ на честь Архангела Михаїла переосвячено в пам'ять св. Апостолів Петра та Павла. У 1760 р. ще одна перебудова велася за проектом Григоровича-Барського. У 1886 р. були розібрані чотири з п'ятьох церковних бань, а на центральній змінено завершення. У 1809 р. споруджено нову надбрамну дзвіницю за проектом А. Меленського. Весь комплекс було знищено в середині 1930 рр. [3, 87, 88; 8, 220, 221, 222].

Хоча стан більшості храмів з моменту створення їх фундаторами весь час підтримувався, у третю групу ми виділили лише Воскресенський, тому що його закладали не представники роду Гудимів.

До четвертої групи відносимо Катеринінську Подільську церкву. У 1738 р. її звів грек Астамате(і)й Ніколаєв, що оселився у Києві в цих роках. Він подарував Грецькому товариству свій двір і будинок і звів храм поряд з ним. Церква була кам'яною, однокупольною. Стає відомо, що 1739 р. Гудима зробив окремий грошовий внесок, а саме пожертвував 300 крб. на її спорудження.

У 1742 р. церква була перетворена на Грецький монастир, який підпорядковувався Сінайській Горі. Однак існують свідчення, що монастир заведено було тут не пізніше 1740 р. За указом від 15 березня 1787 р. штат цього монастиря було переведено до будівлі Петропавлівського монастиря, а Катеринінська церква стала до нього приписною. У пожежу 1811 р. церква, завдяки обачливості церковнослужителів, вціліла, а у 1828 р. Грецький монастир знов повернувся в її стіни.

Кам'яна дзвіниця і одноповерхові братські келії були збудовані у 1857 р. У 1858 р. Київський Грецький монастир зобов'язали звітувати свої рахунки прибутків і видатків на ревізію Київській духовній Консисторії, чого раніше не було [8, 599, 600].

Представники роду Гудим-Левковичів зробили грошовий внесок у спорудження цього храму, а про подальшу підтримку храму у відомих нам джерелах не згадується.

Гудим-Левковичі в більшій мірі займалися одноосібним зведенням храмів, причому присвячували їх на честь своїх святих покровителів. Внески на реставрацію вже існуючих храмів були нечисленними. Активність будівництва храмів коштом роду Гудим-Левковичів припадає на XVII–XVIII ст. і зменшується у останню чверть XIX ст. Отже, всі культові архітектурні пам'ятки, збудовані коштом роду Гудим-Левковичів, зводилися на землях колишніх святинь різних століть. Храми були зведені на честь Господніх або Богородичних свят чи носили назву на честь колишнього на цьому місці зведеного храму. Можемо бачити, що престоли освячувалися на честь святих, які були святими патронами представників роду. Цікаво, що прізвища архітекторів жодного зі зведених храмів не залишились у документах.

Література:

1. Адруг А. Архітектура Чернігова другої половини XVII – початку XVIII століть / А. Адруг. – Чернігів : Вид-во Чернігівського ЦНТЕІ, 2008. – 224 с.

2. Білецький П. Украинская портретная живопись XVII–XVIII вв. / П. Білецький. – Л. : Искусство, 1981. – 255 с.

3. Вечерський В. Архітектура і містобудівна спадщина доби Гетьманщини (1648–1781): формування, дослідження, охорона / В. Вечерський. – К. : НДІТІАМ, 2001. – 350 с.

4. Віроцький В. Храми Чернігова / В. Віроцький. – К. : Техника, 1998. – 207 с.

5. Державний архів Київської області.

6. Домотенко Ю. Земля Обухівщини. Нариси з історії Обухівського району на Київщині / Ю. Домотенко. – Т.І К. : Задруга, 2008. – 332 с.

7. Домотенко Ю. За Стугною, за рікою / Ю. Домотенко. К. : Задруга, 2007. – 103 с.

8. Закревський Н. Описание Києва : у 2 т. / Н.Закревський. – К. : Купола, 2005. – І т. – 455 с. – ІІ т. – 500 с.

9. Логвин Г. Будинок Якова Лизогуба у Чернігові / Г. Логвин, Д. Яблонський // Питання історії архітектури та будівельної техніки України. – К. : Держ. вид-во літератури з будівництва і архітектури УРСР, 1959. – 302 с.

10. Павленко С. Іван Мазепа як будівничий української культури / С. Павленко. – К. : Вид. дім "Києво-Могилянська акад.", 2005. – 304 с.

11. Полтавщина : енциклопединий довідник / за ред. А. В. Кудрицького. – К. : "Українська енциклопедія" ім.. П. П. Бажана, 1992. – 1022 с.

12. Попельницька О. Найбільші землевласники і підприємці київського Подолу 17–18 ст.: історико топографічній та генеалогічний аспекти / О. Попельницька // Київська старовина. – 2002. – № 3. – С. 3–31.

13. Похилевич Л. Краєзнавчі праці / Л. Похилевич. – Біла Церква : О. Пшонківський, 2007. – 339 с.

14. Похилевич Л. Сказания о населенных местностях Киевской губернии или статистические, исторические и церковне заметки о всех деревнях, селах, местечках и городах, в пределах губернии находящихся: [вторая пол. XIX – нач. XXст.] / Л. Похилевич. – Біла Церква : О. Пшонківський, 2005. – 639 с.

15.Список дворян внесенных в дворянскую родословную книгу Полтавской губернии. Издан Полтавским Депутатским Собранием в 1898 году. – Полтава : Типо-Литография Полт. Губерн. Прав., 1898. – 792 с. + 120 с.

16. Станиціна Г. Церковна тематика в особовому фонді Данила Щербаківського в науковому архіві інституту археології / Г.Станиціна // Могилянські читання 2008 : збірник наукових праць. – К., 2009. – с. 128–135.

17. Толочко Л. Подільські храми Києва / Л. Толочко, М. Дегтярьов. – К. : Техника, 2003. – 176 с.

18. Центральний Державний історичний архів України. – Ф. 127. – Оп. 1009. – Спр. 1116. – Арк. 89–99.

19. Там само. – Ф. 127. – Оп. 1011. – Спр. 1177. – Арк. 360–363.

20. Там само. – Ф. – 127. – Оп. 1010. – Спр. 121. – Арк. 45, 46, 47 зворот.

21. Там само. – Ф. 127. – Оп. 1010. – Спр. 203 а. – Арк. 34, 35, 35 зворот.

22. Там само. – Ф. 127. – Оп. 1010. – Спр. 121. – Арк. 41.

23. Ульяновский В. Выдубицкий чуда Архангела Михаила Монастырь. История в лицах, памятниках архитектуры и церковного искусства / В. Ульяновский. – К. : "Музей Шереметьевых", 2009. – с. 463.

З М І С Т

ФІЛОСОФІЯ

Горбунова Л. С. Мультикультуралізм в освіті: імперативи, можливості та загрози 5

Дорога А. Є. Проблема естетичного: вітчизняна ретроспектива останніх десятиліть 13

Ємельянова Т. В. Досвід опрацювання проблеми біографізму 17

Льовкіна О. Г. Методологія ефективної діяльності в контексті праксеології Т. Котарбіньського 21

Гіоргадзе Г. В. Методологічні особливості викладання теоретичних дисциплін студентам мистецьких вищих навчальних закладів 26

Капічіна О. О. Символи сучасності в контексті філософсько-естетичної думки 32

Червона Л. М. Практики формування громадянської позиції студентів 36

Федоренко М. О. Від "одержимості буттям" до "причетності до буття-події світу": Фрідріх Ніцше і Михайло Бахтін 40

Янковський С. В. Аналітичні моделі політики ґендерної рівності 45

Красавін С. В. Критика вчення Артура Шопенгауера про світову волю на основі його твору "Світ як воля та уявлення" та книги Даниїла Андрєєва "Троянда світу" 50

Бурмаченко К. Ю. Поетика ХХ століття: від Михайла Бахтіна до Умберто Еко 55

Зайцевський М. І. Роль національного фактору у формуванні громадянського суспільства в Україні 59

Чумаченко О. П. Сутність і функції творчої діяльності у соціокультурному контексті 64

КУЛЬТУРОЛОГІЯ

Сабадаш Ю. С. Ідеї гуманізму в італійській культурі в останній третині XIX ст. 70

Вовкун В. В. Масова культура та проблеми формування особистості: історико-культурологічний контекст 76

Радзієвський В. О. До окремих питань субкультури у вимірі культурології 82

Безугла Р. І. Проблематика культурної еліти в історії філософської думки 87

Боднарчук Т. В. До питання про модель людини і світу у культурі постмодернізму 93

Більченко Є. В. Дуалізм міфологічного мислення як прообраз діалогічного світогляду 98

Гончарова О. М. Філострат і Каллістрат як засновники жанру екскурсійної лекції в елліністичному красномовстві 103

Петрова І. В. Культурно-дозвіллєві практики населення сучасної України: тенденції та пріоритети 108

Герчанівська П. Е. Креативність у динаміці культурних форм 113

Селевко В. Б. Конфліктогенність мусульманського вбрання в європейському культурному просторі 118

Сугробова Ю. Ю. Благодійність як основа культуротворчості братств у постренесансному просторі України 122

Кравченко О. В. Апперцепція культури як атрибутивного концепту культурної політики 127

Гавеля О. М. Особливості культурної самоідентифікації обдарованої особистості 132

Журмій Н. М. Маргіналізація соціокультурних процесів в контексті трансформації міської скульптури (на прикладі пам'ятників персонажам творів І. Ільфа та Є. Петрова) 137

Килимистий С. М. Соціокультурний аналіз анімації в туризмі 142

Мудрик В. Г. Феномен української хорової культури другої половини XVIII – початку XIX століття як продукт суспільної творчості народу 147

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

Романенкова Ю. В. Філософсько-естетична концепція маньєризму. Генеза стилю 153

Редя В. Я. Театрально-музичне життя Києва на порозі XX століття (за матеріалами місцевої преси) 158

Безручко О. В. Три кінорежисерські майстерні професора Ю. Г. Іллєнка 164

Ігнатова Л. П. Феномен волинського аматорства як загальномистецького явища 169

Кужельний О. П. Типологія театральних видовищ за місцем дії 174

Опанасюк О. П. Лозунг Е. Гуссерля "назад, до предметів" як відображення інтенціонального вектора в процесуальному бутті культури 178

Павельчук І. А. Реновації постімпресіонізму в українському мистецтві другої половини XX ст. (еволюція живопису А. Коцки) 184

Рудчук Ю. А. Інструментальна музика для духових інструментів в Україні (1917–1941 рр.) 189

Світлична О. М. Художнє життя Катеринослава на початку XX століття 194

Тулянцев А. А. Моновистави за творами Кобзаря 201

Жуков В. А. Імпорт культурних цінностей в Україну: правові протиріччя 205

Вишотравка Л. І. Значення педагогічної й творчої спадщини Л. М. Алексєєвої у формуванні радянської танцювальної культури пластичного руху (20–60-ті рр. XX ст.) 211

Йовса С. М. Оркестрова поліфонія як об'єкт аналізу партитури (на прикладі симфоній Б. М. Лятошинського) 215

Пилипенко І. Я. Деякі питання методики викладання живопису 220

Мозгова О. М. Масові пісенні жанри та естрада: проблема взаємодії 224

Петліна Д. Д. Роль роду Гудим-Левковичів у формуванні феномену українського сакрального будівництва XVII – XIX століть 228

Наукове видання

Культура і Сучасність

АЛЬМАНАХ

№ 1, 2011

Редактор *Л. В. Цивільова*

Комп'ютерна верстка *С. І. Супруненко*

Підписано до друку 1.06.2011. Формат 60x84 1/8. Папір офсетний № 1. Друк офсетний.
Облік.-вид. арк. 27,12. Наклад 1000 прим.

Видавництво "Міленіум"
Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи
до державного реєстру видавців, виготівників, розповсюджувачів видавничої продукції
ДК № 535 від 19.07.2001 р.

м. Київ, вул. Фрунзе, 62-в
Тел./факс (044) 501-52-49

E-mail: info@millennium.net.ua
www.millennium.net.ua