

№ 2



2009

**Заснований у 1999 р.  
Виходить двічі на рік**

**Київ**

У запропонованому альманасі "Культура і сучасність" Державної 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.

### РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ

**Бітасв В.А.**, д.філос.н., професор, член-кор. АМ України (голова редколегії, головний редактор); **Аза Л.О.**, д.соц.н., професор; **Афанасьєв Ю.Л.**, д.філос.н., професор (заст. голови редколегії); **Грица С.Й.**, д.мист., професор; **Єсипенко Р.М.**, д.і.н., професор; **Касьян В.І.**, д.філос.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; **Рудич Ф.М.**, д.філос.н., професор; **Ручка А.О.**, д.філос.н., професор; **Станішевський Ю.О.**, д.мист., професор, член-кор. АМ України; **Суїменко Є.І.**, д.філос.н., професор соц.; **Терещенко А.К.**, д.мист., професор, член-кор. АМ України; **Уланова С.І.**, д.філос.н., професор; **Федорук О.К.**, д.мист., професор, академік АМ України; **Шкляр Л.Є.**, д.політ.н., професор; **Шульгіна В.Д.**, д.мист., професор; **Яковенко Ю.І.**, д.соц.н., професор; **Горенко Л.І.**, к.мист., с.н.с. (відповідальний секретар).

Затверджено:

*постановою президії ВАК України від 15.01.2003 р. № 1-05/1  
як фахове видання з мистецтвознавства (Перелік № 11),  
постановою президії ВАК України від 10.12.2003 р. № 1-05/10  
як фахове видання з філософських наук (Перелік № 13),  
постановою президії ВАК України від 13.02.2008 р. № 1-05/2  
як фахове видання з культурології (Перелік № 21).*

Рекомендовано до друку Вченою радою ДАКККіМ  
протокол № 9 від 15 грудня 2009 р.

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

A decorative border with a repeating geometric pattern surrounds the text.

**Філософія**  
**Культурологія**  
**Мистецтвознавство**



## Ф І Л О С О Ф І Я

УДК 17.022.1:316.32

**Заболотний Володимир Миколайович,**  
кандидат економічних наук,  
ректор Міжнародного інституту бізнесу

**ЦІННІСНІ ЗАСАДИ ГЛОБАЛЬНОЇ ДІЛОВОЇ ЕТИКИ**

*Стаття присвячена сучасним процесам пошуку універсальних ціннісних засад глобальної етики та специфіці ділової етики. Розглядаються особливості традиційної етики Заходу і Сходу та ті відмінності етики підприємництва, що властиві "духу" капіталізму. На основі узагальнення досвіду систематизації ціннісних засад в різних проектах глобальної етики, обґрунтовується можливість і необхідність активізації етичного регулювання в сфері етичного бізнесу.*

Ключові слова: ділова етика, універсальна мораль, цінності, глобалізація.

*The article devoted to the up-to-day processes of inquiring for universal value bases of global ethic and business ethic specific. Particularities of traditional East and West ethics are revealing and those differences of entrepreneurial ethics that are the nature of capitalisms' "spirit". Systematization of values foundations in different projects of global ethics, establishing the possibility and necessity of making active the ethical regulation in the sphere of business.*

Keywords: business ethics, universal ethics, values, globalization.

Остання третина ХХ століття була означена широкомасштабними змінами в царині етичної регуляції поведінки. Серед цих найновітніших процесів особливою організаційною системністю відрізняється ділова етика (або етика бізнесу). Водночас питання граничних ціннісних засад ділової етики активно дискутується, і ця проблема не знайшла узгодженої, загальноприйнятої універсалістської форми. До вирішення цього питання залучені не тільки спеціалісти у сфері гуманітарних наук, а й менеджери, релігійні діячі, активісти громадських об'єднань, представники міжнародних організацій, діяльність яких пов'язана із сприянням проекту більш активного функціонування в сучасному світі прикладної етики. Методи логічної аргументації в сфері етики, необхідні для аналізу активних аспектів бізнесу розглядалися в працях Р. Т. Де Джорджа, К. Хоманна, П. Козловські, А. Ріха, Н. Васильєвене, Р. Апресяна, Д. Фрітцше та інших.

Існують діаметрально протилежні підходи до можливості знаходження консенсусу з питання універсальних абсолютних принципів моралі, які б стали базовими критеріями при здійсненні етичної експертизи моральних проблем в бізнесі – як традиційних, так і тих, що виникають в сучасних процесах розвитку інформаційних технологій та глобалізації бізнесу. Найбільш радикальна недовіра до можливості єдиного аксіологічного простору універсальної моралі висловлюється в постмодерністському філософському дискурсі. Непоеднуваність глобалізації і універсалістської свідомості відмічає З. Бауман, який вбачає глибинний смисл ідеї глобалізації в непевності, некерованості і самостійному характері всього, що відбувається в світі: "Ця риса, невіддільна від образу глобалізації, повністю відрізняє її від другої ідеї, якій вона, начебто, прийшла на зміну, ідеї "універсалізації" – яка колись була наріжною в дискусії про загальносвітові справи..." [1, 87]. Та разом з цим, на нашу думку, існує велика кількість позитивних процесів, які не можна пояснити на основі такого звуженого розуміння глобалізації.

На плідному значенні для моральної свідомості абсолютної форми морального судження наполягає знаний російський етик А. Гусейнов. Мораль як абсолютна цінність не може сказати, що потрібно робити (про це кажуть інші форми людського знання і практики – медицина, соціологія, механіка, дієтологія та інші), але вона може сказати і говорить про те, чого за жодних обставин робити не можна. Вона набуває дійсність, причому не тільки внутрішню, духовну, а й зовнішню, об'єктну дійсність у негативних (заборонних) діях. А. Гусейнов відмічає, що негативна дія не тотожна відсутності вчинку, бездіяльності: вона являє собою: а) активне блокування індивідуумом свого вчинку

із числа тих, які йому хочеться зробити і для здійснення яких він має достатньо прагматичні умови; б) блокування дій, що здійснюється по тій єдиній причині, що воно являється морально неприпустимим. Особливо важливо розрізняти заборонну дію від порочної бездіяльності, коли індивід не робить те, що він, за прийнятими ним же моральними критеріями, повинен був зробити. Не робити того, що повинно робитись, й не робити те, що не повинно робитись, – принципово різні недіяння. В першому випадку ми не вчиняємо дії в силу своєї розбещеності, в іншому – не здійснюємо розбещені дії.

Негативна дія може бути категоричною, безумовною по тій причині, що йдеться про дію в тому пункті переходу мотиву в рішення, який повністю підвладний свідомій волі людини. Дж. Мур в статті "Природа моральної філософії" звернув увагу на те, що, коли йдеться про моральні обов'язки, потрібно розрізняти правила, які відносяться до дій, від правил, які відносяться до думок, відчуттів, бажань. Перші він назвав правилами обов'язку, другі – ідеальними правилами. Таку різницю необхідно робити по тій причині, що дії знаходяться під нашим контролем в значно більшій мірі, ніж наші бажання.

Отже, нормативна мораль в своїх абсолютних домаганнях набуває практичної дійсності через заборони й заборонені (негативні) вчинки. Цей висновок підтверджується не тільки логічним міркуванням. Він має також високий ступінь історичної достовірності. Заборони були і залишаються основною і найреальнішою формою категоричних моральних домагань, що реально практикувались в історії. Ілюстрацією і доведенням цього може служити Декалог, що є основою морального життя країн, що сповідують іудаїзм, християнство, іслам.

Тому, на думку А. Гусейнова, ідея абсолютної моралі являє собою ідеальну точку відліку, яка: а) задається індивідом самому собі для моральної кваліфікації своєї поведінки і існує в модальності умовного способу; б) набуває дійсності через категоричні заборони і відповідні їм негативні дії; в) спотворюється, трансформується в свою протилежність в випадках публічної апеляції до неї. При такому уточненні, на наш погляд, знімаються заперечення проти ідей абсолютної моралі, які були висловлені в ході її історичної і теоретичної критики, і вона набуває цілком сучасного вигляду, стає новітньою працездатною ідеєю.

Правильне розуміння ідеї абсолютної моралі не тільки не заперечує культурно-конфесіональний і політичний плюралізм, воно є їх необхідною передумовою.

На нашу думку, широке вживання терміну "етика" у зв'язку з конкретними сферами діяльності і різними професіями створює ілюзію багатоманітних систем етики, які можуть бути різними навіть у своїх базових засадах. Більш правильною є позиція Джона К. Максвелла, який доводить хибність дроблення етичних максим, що опосередковано сприяють релятивізму і скептицизму як в суспільному, так і в особистому житті. Він заперечує необхідність особливої "ділової" етики, яка б мала свої етичні стандарти, відмінні від загальнолюдських, перевірених в ході культурно-історичної динаміки. Він зазначає, що на сьогодні ми маємо етичний хаос: "Кожний керується своїми власними еталонами, які змінюються від ситуації до ситуації. Ускладнює ситуацію той факт, що людина схильна поблажливо ставитись до себе, оцінюючи свої вчинки скоріше з нестрогих позицій ніж навпаки. При цьому вона використовує до інших більш високий стандарт і судить їх по найгіршим вчинкам" [3, 17].

Ділова етика як сфера наукових досліджень зародилась в США в 70-х роках ХХ століття. Це не означає, що до цього етичні проблеми бізнесу не виступали предметом практичної турботи та філософського осмислення.

На шляху усвідомлення і розробки критеріїв етичної оцінки вчинків і поведінки в сучасному бізнесовому середовищі існує декілька упереджень, які створюють перешкоди для сприйняття бізнесу як можливої і необхідної ланки функціонування суспільства. М. Веберу належить першість в переосмисленні західного капіталізму як феномену, що був запліднений духовними ідеалами, які мали органічний зв'язок з протестантською етикою. І хоча узагальнені М. Вебером процеси і закономірності раннього капіталізму дещо по-іншому проявляються в індустріальну добу та в постіндустріальному суспільстві, але в сучасних дискусіях з теми етики бізнесу можна побачити вплив традиції, що ґрунтувалась на надзвичайно високій етичній вимогливості. Сучасні критики М. Вебера, зокрема Г. Джеймс, дещо поверхово і формально акцентують увагу на протестантській етиці, яка є на їх думку безпосереднім проявом духу капіталізму концепції М. Вебера. Він вважає, що прагнення М. Вебера історично пов'язати капіталістичний дух з формою християнства, а саме протестантизму, є помилковим. Не відповідає істині інтерпретація ним позицій М. Вебера, що капіталізм підтримує система цінностей, яка не могла бути створена всередині нього. Насправді, позиція М. Вебера полягає в порівнянні таких вибірково споріднених явищ, як "протестантська етика" і "дух капіталізму". Це означає, що між ними можна віднайти певну смислову адекватність, що не дає, водночас, підстави розглядати їх як ланки причинно-наслідкових зв'язків і вважати протестантизм причиною капіталізму чи навпаки. Вироблені

ідеологами Реформації нові цінності сприяли радикальній зміні системи традиційних середньовічних уявлень про сенс людського життя і роль в ньому економічних чинників. А це, зі свого боку, сприяло утвердженню у масовій свідомості нових понять про професію, працю, дисципліну тощо, без яких неможливе нормальне функціонування сучасних економічних інститутів. Саму суть "духу" капіталізму М. Вебер бачить в етиці Б. Франкліна, який був нейтральним, з конфесійного погляду, дійстом. У всіх творах Б. Франкліна "альфу і омегу" його моралі складає діловитість людини, яка слідує своєму покликанню, професійному обов'язку. Це люди того складу думок, з яких виник специфічний сучасний капіталістичний дух як масове явище. М. Вебер зазначає, що "Першим противником, з яким "духові" капіталізму – в розумінні певного нормативно регульованого стилю життя, котрий виступає у вигляді певної "етики" – довелося зіткнутися, став той різновид світовідчуття і ділової поведінки, який можна назвати традиціоналізмом" [4, 54].

На сьогодні залишається відкритим питання, поставлене С. Хандінгтоном, стосовно того, чи є європейський досвід унікальним чи універсальним. Проте, при всій складності процесу осмислення співмірності і сумісності різних культурно-ціннісних світів, вони ніколи не розглядалися як такі, що взаємовиключають один одного.

Для аналізу ціннісних засад глобальної етики методологічно плідним буде досвід різних типів духовно-етичної регіональної інтеграції. Сучасні глобалістські проекти можуть спиратись на достатньо давню традицію. Таке спрямування до духовного об'єднання і оновлення отримує підтримку з боку релігійного екуменізму, у міжконфесійних зустрічах з цього приводу і, особливо, в створенні і консолідації "Парламенту релігій світу". Перше засідання цього Парламенту (який тільки народжувався) відбулось у Чикаго в 1893 році. На його столітні роковини у 1993 році, в цьому ж місті, було друге засідання Парламенту. На цьому засіданні був обговорений і прийнятий документ "Декларація про глобальну етику", який на думку його авторів повинен був доповнити і дати етичне обґрунтування "Всезагальної декларації прав людини" 1948 року. Перший текст цього документу був написаний німецьким теологом Хансом Кюнгом, який брав активну участь у міжконфесійних діалогах і спеціалізувався на виробленні універсальних етичних принципів, а також був автором відомої книги "Глобальна відповідальність: в пошуках нової всесвітньої етики" (1991). На думку мислителя, міжрелігійний екуменізм виступає передумовою і основою міжнародного миру і гармонії, які тільки і можуть забезпечити глобальне виживання.

Сучасні біди Х. Кюнг вбачає в руйнації всіх традицій, втраті спільного смислу життя і безумовних етичних критеріїв, відсутності нових цілей, що тягне за собою психологічні втрати і руйнацію. Для протистояння цим бідам пропонується стратегія морального відродження, яка в наш глобальний час повинна бути націлена на формування глобально значимих і прийнятних, глобально нормативних стандартів. На думку Х. Кюнга, єдиний світ має потребу в єдиній базовій етиці, яка не претендує на регуляцію людської поведінки у всіх деталях. Вона повинна виходити з певного "мінімального базового консенсусу" між людьми у всьому світі з питання про цінності і норми. З цього робиться висновок, що глобалізація не може бути обмежена сферами політики, економіки, культури, а має здійснюватись, насамперед, в сфері цінностей і норм. Основна програмна заява сформульована в такому твердженні: "Якщо етика має діяти заради блага всіх, вона повинна бути неділимою. Неділимий світ все гостріше потребує неділимої етики". Цінними вважає Х. Кюнг філософські аргументи "трансцендентальної прагматики" К. О. Апеля, "універсальної прагматики" Ю. Хабермаса, "етики відповідальності" Т. Йонаса. Водночас, в питанні загальної обґрунтованості і кінцевої значимості моральних норм як таких, на думку Х. Кюнга, лише релігія може "обґрунтувати абсолютність і універсальність етичних зобов'язань".

При розгляді цієї проблеми найбільші застереження висловлюються з приводу начебто неперборних відмінностей між ціннісними системами Заходу і Сходу. Оптимістичну позицію з цього приводу займає Х. Кюнг, який став в наш час президентом фонду глобальної етики. Він відмічає наявність в Європі об'єднуючого ядра культури у вигляді як іудейсько-християнських традицій, так і ідей Просвітництва. Водночас, він вважає потенційно можливою інтеграцію Азії на основі розвинених моральних принципів, які були частиною азійської культури задовго до їх появи в Європі. В останніх своїх публікаціях Х. Кюнг основний наголос робить на ключових етичних принципах, які на протязі довгого часу управляли азійськими суспільствами і які мають, на його думку, всі підстави для того, щоб бути засадничими принципами формування всезагальної глобальної етики саме тому, що Азія має більший досвід міжкультурних відносин, ніж Європа. Дійсно, вже в V столітті до нашої ери в Китаї існував історично важливий і етично орієнтований гуманізм. Концепція "жень", яка є близькою до нашого гуманізму, являється центральним поняттям в китайській традиції. Конфуцій першим сформулював "золоте правило моральності", і, завдяки поширенню китайських ієрогліфів, ці

цінності розповсюдились від Середньої Азії до Тайваню, від Кореї до Сінгапуру. "Золоте правило" має певні відмінності у формулюваннях, але спільну основну суть у всіх релігіях: у конфуціанстві – "небажане для самого себе не чини іншим"; в індуїзмі – "ось основа поваги: не роби нічого іншим людям, чого ти не хотів би, щоб вони робили тобі"; у буддизмі – "не завдавай болю іншим людям тим, що завдає біль і тобі"; в ісламі – "ніхто з вас не є істинно віруючим, поки не забажає для ближнього свого, як для самого себе"; в іудаїзмі – "що тобі неприємно, не роби ближньому своєму. Це весь закон: все інше витікає з нього"; у християнстві – "що хочеш, щоб люди робили тобі, теж роби і їм".

Поряд з принципом гуманності і "золотим правилом", спільними для всіх релігій, є чотири етичних заборони: "не убий", "не кради", "не давай брехливих свідчень", "не зловживай своєю сексуальністю". Ці транскультурні етичні правила утворюють структурні елементи загальнолюдської етики. Етична переорієнтація на синтез східних і західних традицій може сприяти поширенню Духа єдності, орієнтованого на новий, більш партнерський, світовий порядок. Цей проект відрізнявся б від руху на захист прав людини на Заході, оснований на теорії природного права. Його ціллю являється інтеграція цінностей, норм і відносин, етико-релігійних традицій, які, незважаючи на специфічні форми прояву в різних культурах, властиві їм всім, можуть знайти підтримку і у нерелігійних людей. Водночас, на нашу думку, не можна беззастережно погодитись з підходом Х. Кюнга. Адже існує значна різниця між етикою християнства, з одного боку, і відповідними приписами конфуціанства, індуїзму та буддизму – з іншого. М. Вебер відмічав, що, при всіх досить глибоких відмінностях у характерах віровчення і культу, східні релігії мають спільну рису – їх аскетизм має пасивно споглядальний характер. Господарську етику цих релігій можна відповідно до її спрямованості назвати етикою пристосування до світу (конфуціанство) або етикою втечі від світу (індуїзм та, особливо, буддизм.) В останньому випадку ставлення релігії до всякої господарської діяльності може набувати відверто негативного характеру.

На противагу такої позиції продовжують з'являтися публікації, які відстоюють абсолютність національно-культурної самобутності і які, як правило, супроводжуються антиглобалістськими аргументами. Прикладом може бути нова і певною мірою провокаційна книга Масахіко Фуджівари "Гідність держави", яка викликала в Японії значні дискусії про чисто азійські цінності. Зокрема, в ній стверджується, що ліберальна демократія являється винаходом Заходу і погано співвідноситься з японським або азійським характером. Опосередковано це призводить до відновлення суперечок з приводу цінностей капіталізму та ринкової економіки. Ці питання набувають нової актуальності в умовах економічної кризи, тому моральні аргументи антиглобалістів заслуговують на більш детальний розгляд. Моральна критика ринку основана на його тенденції сприяти морально сумнівним принципам, пробуджувати низьку мотивацію, сприяти небажаним результатам, таким як поляризація полюсів бідності і багатства, що постійно загострює проблему справедливості. Цінності раннього капіталізму заохочували самообмеження, працелюбність, винахідливість, бережливість і розсудливість. Критики капіталістичного етосу завжди акцентували увагу на тому, що високі чесноти героїчної доби і аристократична мораль, економічна вигідність яких є сумнівною, не виживають в умовах переважання цілей відповідності. Проблема полягає в тому, що для постіндустріальної стадії властиве неухильне зменшення ролі класичних буржуазних чеснот. Працелюбність і винахідливість все ще вітаються, але самообмеження, ощадливість і розсудливість стали незворотно зникати.

Економічний розвиток, який забезпечує ринкова система, може бути етично обґрунтованим в тій мірі, в якій він є ефективним засобом подолання бідності, але в собі він не має критеріїв виправданого споживання, спрямованого на повноцінне якісне життя. Традиційні моральні пріоритети не витримують конкуренції з жадобою, заздрістю, що підтримуються і захищаються рекламою. В умовах класичного капіталізму набуває широкого розповсюдження внутрішній стан людини, який Ф. Ніцше називав "ресентиментом", а М. Шеллер здійснив його подальше уточнення і осмислення. На наш погляд, вихід з цієї ситуації полягає не в ліквідації ринкової системи, а в більш широкому використанні критеріїв моральності в діяльності, що спрямована на вдосконалення культури споживання. Без сумніву, ціла низка об'єктивних процесів стоїть на перешкоді вибудовуванню міцного і надійного фундаменту глобальної етики бізнесу, хоча в цьому напрямі і зроблені значні кроки.

В наш час на етичних принципах засновані конституції демократичних країн, вони являються важливою основою діяльності міжнародних організацій, створення документів, які використовуються в міжнародному співробітництві. До їх розробки долучається широке коло представників гуманітарних наук та практиків в сфері політики, бізнесу, духовної культури, громадських організацій і рухів. Особливе місце в цих процесах займає розширення ООН сфери своєї дії. В останні роки ООН все більше уваги приділяє тому, що називають партнерством з приватним сектором та громадянським суспільством з метою прискорення досягнення цілей розвитку ООН. Це є результатом більшого



усвідомлення того, що ця всесвітня організація не зможе самостійно протистояти виклику світу, який глобалізується.

В основі Глобального пакту ООН (ініціативи 2000 року) лежить ідея соціально та екологічно відповідального бізнесу. Суб'єкти бізнесу заохочуються до поліпшення своєї корпоративної соціальної та екологічної поведінки згідно з десятима принципами, які відображають певні стандарти (праці, прав людини, охорони довкілля, боротьби з корупцією). Глобальний договір є добровільною міжнародною мережею корпоративного громадянства, що ініційована з метою підтримки участі як приватного сектору, так і інших соціальних дійових осіб у заохоченні відповідального корпоративного громадянства та сприянні загальним соціальним та екологічним принципам для вирішення проблеми глобалізації. Світові лідери підписали Декларацію тисячоліття ООН, в якій були ухвалені Цілі розвитку тисячоліття. Це стало безпрецедентною обіцянкою гарантувати як єдиний комплекс задач мир, безпеку, розвиток, права людини та основні свободи.

#### Література:

1. Бауман З. Глобализация. Последствия для человека и общества / З. Бауман. — М. : Издательство "Весь мир", 2004. — 188 с.
2. Гусейнов А. А. Ценности и цели: как возможен моральный поступок / А. А. Гусейнов // Этическая мысль. — М. : Иф-Ран, 2002. — Вып. № 3. — С. 3–35.
3. Максвелл Дж. Нет такого понятия как деловая этика / Дж. Максвелл ; пер. с англ. Е. А. Самсонов. — Мн. : ООО "Попурри", 2004. — 192 с.
4. Вебер Макс. Протестантська етика і дух капіталізму / Макс Вебер ; пер. з нім. О. Погорілого. — К. : Основи, 1994. — 261 с.

УДК 291.1:261.6

**Вітер Дмитро Володимирович,**  
кандидат державного управління,  
доцент Державної академії  
керівних кадрів культури і мистецтв

### ФІЛОСОФІЯ РЕЛІГІЇ В ТЕОЛОГІЧНІЙ ПАРАДИГМІ: ПРОБЛЕМИ СОЦІАЛЬНОЇ ДОКТРИНИ ХРИСТІЯНСЬКИХ ЦЕРКОВ

*В статті розглянуто вплив деяких соціально-філософських концепцій на зміни теологічної парадигми християнства. Особливу увагу приділено проблемам, що виникають у процесі формування та розвитку християнського суспільного вчення на теоретико-методологічному рівні.*

Ключові слова: *атеїзм, католицизм, модернізм, парадигма, постмодернізм, православ'я, протестантизм, теологія, філософія, християнство, християнська соціальна доктрина.*

*In the article the influence of some social philosophical conceptions on changing of Christianity theology paradigm are consider; the special attention is spared problems which arise up in the process of forming and development of christian social doctrine on the theoretical and methodological levels.*

Keywords: *atheism, catholicism, modernism, paradigm, postmodernism, orthodoxy, protestantism, theology, philosophy, christianity, christian social doctrine.*

Філософська інтерпретація релігії вплинула на розвиток праксеології релігії, яка стала особливим розділом філософії релігії, набувши дещо іншого змісту, ніж практика соціального служіння християнських церков. Відмінності теоретичного та доктринального характеру з обох боків призводять до виникнення досить цікавих феноменів філософської та теологічної інтерпретації суспільних явищ. Але, залишаючись теоретичними концептами, соціально-філософські ідеї далеко не завжди впливають на перебіг подій реальної історії на відміну від теологічних соціальних концепцій, які, будучи вплетені в християнську догматику, мають значний вплив на релігію, розуміння її сутності, інколи фактично виводячи її феномен за межі суспільного буття, залишаючи за нею лише функцію засобу впливу на структуру суспільних відносин.

Дійсно, християнська теологія фактично не змінювала власну предметну область, змістом якої був бог в його відношенні до світу та людини. Але в XIX столітті відбуваються перші парадигмальні

зміни предметної сфери теології: замість бога в центрі уваги з'являються суспільні відносини. Активне входження суспільної проблематики в сферу християнської теології на фоні бурхливих соціальних процесів ХХ століття обумовлює не тільки зміну теологічної парадигми, але й потребує осмислення того впливу, який здійснила соціальна філософія та загалом світська філософська думка на християнську теологію. Це фактично потребує вирішення питань про відображення філософії релігії в сучасній теологічній парадигмі з урахуванням тенденцій до формування та розвитку християнського суспільного вчення, що прагне набути характеристик цілісності, системності та комплексності, розглядаючи ці питання в контексті сучасних філософсько-богословських пошуків та процесів секуляризації.

Секуляризація релігії, розчинення її в світській культурі, розмиття основних її ціннісно-світоглядних орієнтирів формальним моралізаторством гуманізму (наприклад, у А. Швейцера) призводить не тільки до зміни теологічної парадигми, але й потребує наповнення порожнечі, що утворюється в десакралізованій предметній сфері теології. Філософська парадигма наповнюється теологічним дискурсом; соціокультурні цінності поступово сакралізуються, наповнюються сакральним змістом феномени суспільного буття, що були вторинними для теології: соціальна доктрина церкви та її зміст свідчать саме про це. Тому, як вірно вказує Г. Панков, богослов'ям не заперечується цінність умовно-мирського, ним заперечується світсько-гуманістична позиція зведення релігії в світ соціуму та культури. Цінність соціуму та культури визнається в їх зверненості до Бога. У системі теологічної парадигми, підкреслює дослідник, філософія втрачає своє автономне існування та стає методом в осмисленні проблеми, що стоїть перед богослов'ям. В області осмислення релігії філософія приймає за основу комунікацію Бог – людина, з якою співвідноситься дослідницький контекст людина – світ (суспільство, культура). Тому світоглядним базисом теологічної філософії релігії слугує релігійно-теїстичний погляд з притаманним йому креаціонізмом, ревеляціонізмом, провіденціалізмом та фідейзмом, з якими узгоджується філософський дискурс. З боку теології на філософію покладається апологетичне завдання – обґрунтувати теологічний погляд на релігію в ідейній боротьбі з альтернативними йому вченнями, головним чином з раціоналізмом. Водночас, теологічна філософія релігії здійснює апологетику релігійно-теїстичного світогляду, який в свою чергу слугує інструментом для апологетики релігії в цілому [2].

Але сучасність свідчить, що саме теологія фактично зводить релігію до секулярного. В цій теології десакралізована Церква фактично не розглядається в сотеріологічному аспекті, адже спасіння людини вбачається у сукупності суспільних відносин, в яких людина, відірвана від церкви, від релігії (а інколи й від бога), залишається знеособленим соціальним суб'єктом, суб'єктом суспільного буття. І справа тут зовсім не в пристосуванні до культури, не в абстрактно-категоріальній знеособленості сукупності суспільних відносин, за яку звинувачують К. Маркса, а в некритичному з точки зору теології, й досить зрозумілому з точки зору ідеології запозиченню соціально-філософських ідей сучасним християнством.

Як справедливо зазначає Г. Панков, богослов'я не просто пристосовується до культури, але активно оволодіває культурними досягненнями певної епохи, в умовах якої воно прагне виразити свою проповідь. Оволодіваючи філософською культурою, богослов'я використовує її у власних інтересах, й цим самим саме воно культурно збагачується [2]. Але ж саме в цьому міститься потужне джерело секуляризації.

Теологія теоцентрична, світська ж, нерелігійна філософія – антропоцентрична. Але антропоцентризм філософії простежується далеко не завжди, її антропоцентричність визначається майже виключно суб'єктом філософської рефлексії, перед яким стоїть протагорівський заклик пізнати самого себе. Відшукуючи в собі та в об'єктивній дійсності причину буття, що низвела його з небуття, вирішуючи проблему основного питання філософії, людина в процесі пізнання досить часто звертається до теїстичної позиції (не важливо якої форми подібний теїзм набуває). Відтак, можна стверджувати, що філософія є тією ж мірою теологічною, якою релігія є антропоцентричною, й навпаки.

Якщо ж припустити, що керуючись світоглядним базисом теології, філософія почне виходити з уявлення про людину як образ та подібність бога, й притаманне теології центрування бога буде співпадати з філософським центруванням людини в процесі вивчення релігії [2], то теологія фактично залишить сферу сакрального та звернеться до сфери профанного. Гуманістична переорієнтація на антропоцентричний принцип осмислення буття у випадку християнської теології потребує позбавлення христоцентризму. Релігія відтак повинна позбавитися теоцентризму, тобто фактично заперечити смисл власного існування, стати безсутністним спогляданням вимислу – стати тим, що вбачає в релігії матеріалізм (хоча б в його марксистській інтерпретації).

Намагання подолати соціально-філософську методологію, що побудована на абстрактно-категоріальному аналізі суспільного, притаманну більшості секулярних концепцій (К. Маркс у даному

випадку не є одинаком, адже знеособленими є й залишаються категорії соціальної філософії не тільки франкфуртської школи та інших напрямів соціально-філософської думки, але й більшості релігійно-філософських концепцій католицизму та протестантизму), призводить релігійну думку до необхідності власного формулювання соціально-філософської проблематики з урахуванням специфіки релігійного та богословського осягнення й осмислення дійсності, що певною мірою безпосередньо відображається в соціальних доктринах християнських церков, загалом в християнському суспільному вченні.

В соціальній доктрині Церква прагне вийти за межі конфесіоналізму, чого вимагає об'єктивна соціальна дійсність, в якій конфесіоналізм є обмежуючим. Відтак християнське суспільне вчення має позаконфесійний характер, але в ньому, навіть за відсутності чітко виражених догматичних відмінностей та суперечностей, все ж таки вочевидь простежується ідейне – філософське та ідеологічне – протистояння.

Дійсно, філософські ствердження за своєю природою позаконфесійні на відміну від теологічних. Але, хотілось би того чи ні, на фоні ідеологічного протистояння суспільних систем філософія не може позбутися принципу партійності, без якого перетворюється на схоластичну іграшку, на сферу постмодерністської нісенітності. Навіть в рамках критичної функції розуму позбутись ідеології неможливо – будь-яка абстракція повинна конкретизуватися. І якщо в теології, як стверджують дослідники, застосування критичної функції розуму закінчується там, де починається догмат [2], то філософія, позбувшись раціональності, перетворюється на містику, у гіршому випадку – на теософію.

Виникає закономірне питання про проблемне поле християнського суспільного вчення, встановлення якого дозволить вирішити питання понятійного розведення християнського суспільного вчення та соціальної теології, на яку фактично досить часто перетворюється соціальна доктрина Церкви. Більш того, вона інколи перетворюється на конкретний план соціальної дії, як це було, наприклад, з теологією революції та теологією визволення, ідеологи якої безпосередньо брали участь у виступах проти влади, існуючого суспільного ладу конкретної держави тощо.

Досить яскравим прикладом цього можуть бути кардинал А. Лоршейдер та падре К. Торрес. І якщо перший з офіційної католицької кафедри в Бразилії підтримував теологію визволення, то другий, намагаючись примирити революційний марксизм та католицизм, став членом колумбійської Національної Визвольної Армії. Ідеї революційного марксизму в останньому випадку чітко формулювалися в поняттях християнської риторики, завдяки чому К. Торрес стверджував, що насилля є припустимим та необхідним задля завоювання справедливості для всього народу, а значить християни повинні використовувати насилля, оскільки зобов'язані активно допомагати справі робітничого класу та бідноти. Насправді всі ці теоретичні заклики призвели до перетворення теології революції на свого роду "партизанську теологію" (особливо після досить пафосної заяви К. Торреса, що якщо б Ісус жив сьогодні, то Він був би партизаном), яка обґрунтовувала участь католицьких священників у реальній боротьбі проти репресій Хоакіна Балагура та сприяла формуванню революційної групи *Comando Revolucionario Camilo Torres*.

Не важко помітити, що крім політичних амбіцій та соціально-філософського й ідеологічного марксистського підґрунтя, витлумаченого з позицій ревізіонізму, теологічна складова, зонайменше, не витримує ніякої критики, оскільки йде урозріз навіть з офіційним католицизмом. А при більш глибокому розгляді вказує на "шкільний" рівень теологічної думки К. Торреса, який просто підмінює християнські постулати та поняття, використовуючи їх як схоластичні профанації. Доречно було б пригадати слова лютого противника християнства Ф. Ніцше, який говорив, що рівність – істина чорні, яка бажає зруйнувати все більш високе. Але замість теоретичного осмислення та адекватної церковної відповіді багато соціальних концепцій і доктрин християнства пропонують реальну активну дію, яка буде осмисленою, але вже за своїми наслідками, які для церкви можуть бути мінімум негативні, як це вже на раз бувало в історії християнства (особливо католицизму). Саме це дає можливість піддавати християнство та церкву критиці за її сучасну соціальну сутність та позицію таким філософам і теологам, як, наприклад, К. Дешнер.

Але насправді сучасне християнство запозичує як теологічні, так і відверто атеїстичні філософські й соціально-філософські парадигми, що утворює проблеми як в самій християнській теології, так і в тій частині християнського вчення, яка покликана забезпечити віруючому можливість орієнтуватися в сучасних соціальних умовах існування, безпосередньо впливаючи на праксеологію християнства, на його практику соціального служіння. Поряд з цими теоретичними конструктами теологія революції та "партизанська теологія" К. Торреса з їх участю в революційному русі виглядає лише невдалим гапоновським нащадком, якій шкодить християнству досить незначною мірою.

Перш за все слід вказати на модернізм, яким пронизане сучасне християнське богослов'я. І навіть, якщо він вже став трюїзмом, не слід зневажати ним, оскільки дійсно, модернізм і традиціоналізм як взаємопов'язані тенденції не можуть не відобразитися в області теологічної філософії релігії [2].

Відтак, важливим завданням виявляється визначення образу представленості модернізму та традиціоналізму в богословсько-філософській творчості, визначення їх співвіднесення та взаємодії одна з однією в конкретній історичній ситуації.

На зміну сакральному антропоцентричному гуманізму Л. Фейєрбаха, що фактично сприяв розвитку лібералізму в теології XIX століття, приходять скептичний гуманізм пост-тоталітаризму, що розробляється в постмодерністській теології сучасності. І перший, і другий – є атеїстичними формами гуманізму, яким пронизана не тільки світська філософія релігії, соціальна філософія, але й християнська теологія. В рамках останньої виникають та розвиваються теоретичні концепти, що ґрунтуються на методологічному атеїзмі, антропологічному атеїзмі, атеїстичному абсурдизмі А. Камю, екзистенціально-нігілістичному гуманістично орієнтованому атеїзмі Ж.-П. Сартра, феноменально-семантичному атеїзмі, філософії пост-постмодернізму тощо, які змінюють традиційну парадигму християнської теології.

Так, методологічний атеїзм полягає, на думку Н. Фішера, в методологічному неприйнятті до уваги Бога в області науки й техніки, рівно як і в повсякденному житті, що не позбавлено підґрунть, тим більш, що людина здатна користуватися своїми силами як можливостями, що належать тільки їй [3, 243]. Саме ця форма атеїзму є основою богословсько-методологічного нігілізму, який притаманний переважно протестантизму, але поступово проникає до католицизму й православ'я. Причини цього явища різні й містяться не тільки в богословській неосвіченості чи свавіллі – вони переважно є даниною модернізації мислення, богословського мислення, яке в "ситуації постмодерну", піддається спокусі знехтувати традицією, знехтувати системою ради створення умовного простору для власного розуміння явища (а питання відповідності істинності християнського вчення, релігії загалом навіть не ставиться, оскільки істина для постмодернізму не важлива, навіть не потрібна). Догматика переводиться в розряд атаківизму традиційного християнства, що ототожнюється з фундаменталізмом та реакцією. Натомість пропонується ліберальна (тобто досить вільна, фактично свавільна) інтерпретація як догматики, так і всього християнського вчення, що на ній будується.

Не залишаються осторонь і такі форми атеїзму, як антропологічний атеїзм, атеїзм в ім'я людини. Саме така форма атеїзму наслідує марксистський атеїстичний гуманізм. Тому не дивно, що навіть заборона офіційним Ватиканом теології революції та теології визволення не змінює їх популярності ані в теології, ані у віруючих: ідеї справедливості в світі соціальної несправедливості та нерівності, в світі експансії капіталу, пригнічення особистості, її відчуження починаються ґрунтуватися не на євангельських принципах (про заповіді блаженства або нагірну проповідь навіть мова вже не йде), а на принципах "соціального євангелія", на принципах, в яких на місце бога поставлена людина, що стає найвищою цінністю, з її швидкоплинним буттям, неспроможністю без бога "творити нічого". Ця, дійсно абстрактна, особистість, що не потребує бога, залишається за межами буття, перетворюючись на виключно соціального суб'єкта – на теоретичному рівні католицька та протестантська теологія так і не спромоглася вирішити проблему трансцендентності бога та іманентності буття людини. Важко не погодитися з Г. Бюхнером в тому, що страждання є оплотом атеїзму. Але якщо християнська антропологія залишається поза увагою. Хоча до гуманізму необхідно підходити досить уважно й обережно, оскільки він латентно містить у собі корні атеїзму (не слід, мабуть, забувати про гуманістичний атеїзм, поштовхом для розвитку якого стала філософія Ф. Ніцше). Відтак, гуманістична спрямованість соціальних концепцій, у тому числі й теологічних, потребує постійного обговорення – яка ідеологія є підґрунтям цього гуманізму, якою є його система цінностей.

Подібні перипетії досить чітко розуміються в філософії, але, набуваючи форм, подібних до атеїстичного абсурдизму філософії абсурду А. Камю, проникають до теології, яка зовсім не критично їх переймає. А. Камю, намагаючись подолати кантівську метафізику, говорить про абсурд чистого розуму. Він вводить дихотомію надії (віра) та свободи (смерть). Але ця дихотомія виявляється антиномією релігійного та атеїстичного, що майже зовсім не відображене в теології надії. Ю. Мольтман, базуючись на ідеї Е. Блоха про можливість історично виразити, визначити трансцендентного бога на основі використання категорії майбутнього як нової парадигми трансценденції, що передбачає співпрацю християн і соціалістів, розглядає надію як надію на диво – диво як спасіння незалежно від історичної дійсності, що фактично стає формою модернізації християнського соціалізму. Реальне явище у даному випадку не розглядається, залишаючи простір для атеїстичного, що реалізується в процесі аналізу феноменів детермінації та органічної доцільності, який фактично обґрунтовує атеїстичний антропоцентризм. Надія набуває ознак постмодерністської інтерпретації, перетворюючись на підґрунтя множинності – значимості знакового, а не фактичного.

Мова у даному випадку йде про феноменально-семантичний атеїзм М. Гартмана, за яким щодо буття світу, людина усувається на периферію; зараз же, щодо сенсу світу, вона фактично знов пересувається в центр [5]. Як зазначає Н. Фішер, оскільки М. Гартман вбачає в людині єдиного носія

смислу в світі, але сама людина при цьому підкорена силі моральної цінності й свідомості повинного, що зобов'язує, і має потребу в світі, індиферентному щодо смислу, щоб здійснити смислопокладання *ex nihilo* (з нічого), його мислення дійсно є початковим й за самою сутністю відкрито для ідеї трансценденції [3, 287]. Але сам М. Гартман вважав, що у світі, який наскрізь телеологічно визначений, моральна істота неможлива. Послідовна телеологія світу просто відмінює етику. Вона являє собою теорію напередвизначення – неважливо, теїстичну, пантеїстичну або атеїстичну, – й залишає людину наодинці з фаталізмом.

Подібний фаталізм у своїй невизначеності стає підґрунтям розвитку атеїстичного телеологізму, що надає цілеспрямованість світовому процесу у вченні історичного матеріалізму, також має наслідком знищення людини як моральної істоти. Отже позиція М. Гартмана, на думку Н. Фішера, не передбачає ані рішучого визнання, ані рішучого заперечення можливості співіснування етики та релігії [3, 283]. Тобто фактично атеїстичний телеологізм може розглядатися як ідейна основа сучасного етапу розвитку неотомізму з його еволюціонізмом.

Як справедливо підкреслює Т. Ойзерман, неотомізм уточнює формулу креаціонізму: вище може виникнути з нижчого за велінням божим [1, 236]. Подібна позиція (притаманна ще Ж. Марітену) фактично призводить до того, що суспільний процес також, у рамках соціальної доктрини католицизму, є можливими лише за велінням божим. Тобто, людина як суб'єкт суспільного розвитку відчувається (оскільки переважає провіденціалізм), а християнська антропологія, з точки зору соціальної філософії, заходить у глухий кут. Якщо філософія віддаляється від соціально-політичної дійсності, то теологія наполегливо вторгається в цю сферу.

Мається на увазі відмова від застосування в аналізі соціальної дійсності семантичних інтерпретацій в філософії. Але навряд чи можна погодитися з Н. Фішером, який, посилаючись на А. Шрьодтера, Дж. Маккварі та Дж. Мартіна, зазначає, що догматична критика метафізики з боку деяких позитивістів, в основі якої міститься аналіз нормальної мови, вітгенштейнівська теорія мовних ігор або остінівське вказування на перформативний характер мови, втратила популярність [3, 289], якщо йдеться про теологію. Теологія, на відміну від філософії, старанно намагається повторити помилки, які вже були зроблені, щоб дійти до висновку про те, що методологія логіко-семантичного аналізу, методологія філософії мови, аналітичної філософії тощо майже не дає можливості адекватного аналізу соціальної дійсності.

На думку Г. Панкова, розгляд філософією релігії як тексту культури, в якій опредмечується людська свідомість, дає можливість філософії включити бога в межі свідомості людини та її культури в якості ідеї, що мотивує людські життєві установки та ідеали, в якості символу релігійного вираження буття, пізнання, моралі [2]. Тобто, фактично бог у подібному аспекті є лише ідеєю, є морально-нормативною мотиваційною категорією. Але ж розглядати бога, й відповідно релігію як частку культури означає стверджувати їх штучність – ця ідея імпліцитно містить припущення "людського походження" бога, характерне для матеріалістичного пояснення природи релігійного. Позбавитися ж орієнтації на аналіз мовної дійсності теології під впливом постмодернізму не завжди вдається.

Рівність різних мов світу пропагує, під іменем постмодерного мислення, наприклад, В. Вельш. Він називає таку точку зору баченням радикального плюралізму та пов'язує її з ідеалом демократії. Для постмодерного плюралізму, зазначає В. Вельш, на відміну від більш раннього, характерним є те, що він не тільки встановлює наявність певного феномену у певній цілісності простору, але розповсюджується на будь-який подібний горизонт, тобто на будь-які рамки або засади. Запропонована Платоном модель сонця виявляється недостатньою; єдиної істини цілого більш немає. Віднині й надалі, вказує В. Вельш, істина, справедливість, людяність – слова, що стоять у множині [6].

Запропонована В. Вельшем інтерпретація постмодерну безпосередньо спрямована лише проти ідеї єдиного простору та глобальної картини світу, що склалися в Новий час. Тією мірою, в якій мислення про Бога здатне, принаймні, поставити питання про єдину всеохоплюючу істину та єдину мету всього кінцевого буття, воно з необхідністю вступає в конфлікт з таким встановленням. Але В. Вельш розуміє, що, незважаючи на плюралізм, якій він відстоює, неможливо заперечити єдність розуму. Оскільки, як зазначає сам В. Вельш, "абсолютна гетерогенність зробила б, суворо кажучи, неможливим спілкування й тому у випадку конфлікту не залишила б іншого виходу, крім практики терору. Приведений аналіз постмодерну дозволяє зрозуміти потребу в філософії "після" постмодерну" [6].

Таким чином фактично йдеться про боротьбу з раціональністю з позицій раціоналізму, на відміну від притаманній постмодернізму тенденції до ірраціонального, що власне й дає можливість застосовувати його в теології. Дійсно, за В. Вельшем, нерв постмодерного вихвалення багатозначності та, у підсумку, незбагненого... у протидії уніформуючому впливу експансії з боку функціонального світу. Подібним чином Новий час, всупереч функціональному світу абсолютного регулювання, по-

ставив на протилежний феномен. Відмінність в тому, що в епоху постмодерну ніяка протидіюча сила не заборонена. В. Вельш, як зазначає Н. Фішер, виступає за закінчення гігантоманії (битви гігантів), яка розгорталася в західній філософії, оскільки він переводить саме гігантське в негігантське, й остання реальність залишається не зачепленою [3, 292]. Боротьба за істину в філософії призвела до виникнення постмодернізму, якій цю істину заперечує. Боротьба за істину в християнській теології обмежена Євангелієм. Якщо ж його відкинути, або хоча б запропонувати вільне тлумачення, то шлях до постмодернізму в християнську теологію відкривається: виникають нові типи раціональності (навіть на підґрунті ірраціонального), нові мови, нові інтерпретації, нові тлумачення та пояснення євангельської істини – виникають "нові христ", адже одного Христа стає замало для тієї строкатої соціальної дійсності сучасності, що потребує завжди чогось нового, більш зрозумілого, відображаючи загальний стан богословської, філософської, загальної культури.

Ці нові сурогати теологічної рефлексії соціальних процесів стають тими формами пояснення, які постмодернізму конче потрібні, адже позбавлений розуму в боротьбі з раціональністю постмодернізм зіштовхується з проблемою пояснення своїх ірраціональних інсайтів, в яких відсутній бог. Відтак, зрозумілим є ствердження Н. Фішера, що окремі типи раціональності, як і трансекторальні предикати (людина), вступають у дію й можуть бути співзвучні ґрунтовним характеристикам інших типів раціональності. Відповідно, постмодерністське мислення змушено розуміти розум як здатність та дію взаємопереходу між різними типами раціональності; точніше кажучи, як засіб та процесуальну форму будь-яких міжрозумових пояснень [3, 293].

Постмодернізм за своєю суттю є атеїзмом, є формою заперечення бога, оскільки заперечує реальність абсолютної істини. Він призводить до виникнення теологічного плюралізму, до плюралізму релігійного, якій старанно підкріплюється не тільки філософськими, але й теологічними концепціями. Зрештою, теоретичний рівень цих процесів призводить на практиці до зміни та поступового руйнування механізмів традиційного відтворення релігійного як такого.

Й хоча секулярна наука пропонує різні моделі адаптації релігійної традиції до умов сучасності, жодна з них з точки зору релігійної не може бути прийнятною, адже спрямована на зовсім інші цілі, ніж цілі християнства. Наприклад, моделі, запропоновані Д. Коглі (модернізаційна, ізоляційна, ад-жорнаменто) досить відверто заперечують релігійність, пропонуючи замість неї секуляризацію. Якщо модернізаційна модель відкидає догматичну частину релігії як застарілу, зводячи саму релігії до етичної системи, то відмінностей від матеріалістичного атеїзму майже не спостерігається. Досить зручною для постмодерного світу, світу, зорієнтованого на плюралізм, на розрізнений хаотичний набір частин є ізоляційна модель, яка фактично стверджує необхідність виведення релігії за межі суспільства, за межі світу (форма існування у даному випадку стає особистою справою, але в будь-якому випадку, навіть при спробі вплинути на світ, релігія повинна залишатися в межах гетто). Ад-жорнаменто ж є безмежним в своїй тенденції до оновлення, яке в ідеалі для атеїзму здатне знищити саму релігію.

Це дозволяє деяким дослідникам стверджувати, що життя диктує необхідність докорінної зміни парадигми традиційного християнства, при цьому в наступному домінуватиме не обрядове, а зраціоналізоване християнство [4]. Раціоналізація у даному випадку призводить до того, що релігія уводиться до прагматизму, прагматизму з соціальним відтінком. Так, Т. Лукман вважає, що під тиском соціальних змін, які відбуваються в суспільстві, змінюються лише форми прояву релігійності, в сучасному секуляризованому суспільстві людина створює свою власну "приватну" релігію, модернізуючи традиційне християнство, синкретично поєднуючи його з іншими релігійними традиціями. При занепаді "церковно орієнтованої релігії" позацерковна релігійність може зберігатися і навіть зростати. Але подібні теоретичні витівки, до яких приєднуються Т. Парсонс, Р. Белла та інші, лише зовні постулюють, що секуляризація не тотожна розриву з релігією, фактично ж зводячи все до "нової реформації".

Під впливом подібних ідей доктринальна позиція християнства (його різних деномінацій) наповнюється лібералізмом (католицизм, протестантизм, частково православ'я), соціалізмом (католицизм, православ'я), соціал-реформізмом (католицизм), соціальним персоналізмом (католицизм, Пій XII), соціальне християнство (протестантизм) тощо. Досить характерним є поява, наприклад, таких напрямів християнської теології, як "соціальне католициство", протестантська неоортодоксія, модернізм (притаманний всім деномінаціям) та постмодернізм. Переважна більшість з них розвивається під впливом не тільки соціально-політичних процесів сучасності, але й безпосередньо під впливом секулярних соціально-філософських ідей, що потребує подальшого дослідження.

## Література:

1. Ойзерман Т. И. Главные философские направления: теорет. анализ ист. филос. процесса / Т. И. Ойзерман. — [2-е изд., доработ]. — М. : Мысль, 1984. — 303 с.
2. Панков Г. Д. Философская апологетика религии. Из истории православно-академической мысли XIX – начала XX столетия: опыт философско-теологического обоснования религии : монографія / Г. Д. Панков — Х. : ХГАК, 2005. — 298 с.
3. Фишер Н. Философское вопрошание о божестве / Н. Фишер. — М. : Христианская Россия, 2004. — 413 с.
4. Яроцький П. Л. Релігієзнавство: навч. посібник / П. Л. Яроцький. — К. : Кондор, 2004. — 308 с.
5. Bulk W. Das Problem des idealen An-sich-Seins bei Nicolai Hartmann / W. Bulk. — Verlag Anton Hain, 1971. — 440 p.
6. Welsch W. Religiöse Implikationen und religionsphilosophische Konsequenzen postmodernen Denkens. // Halder A., Kienzler K., Möller J. (Hg.), Religionsphilosophie heute. Chancen und Bedeutung in Philosophie und Theologie. — Düsseldorf, 1998. — P. 117–129.

УДК 316.722, 130.2

Головач Наталія Миколаївна,  
аспірантка Державної академії  
керівних кадрів культури і мистецтв

### ЦІННІСНІ ОРІЄНТАЦІЇ СУЧАСНОЇ ЛЮДИНИ: СУТНІСТЬ, ТРАНСФОРМАЦІЯ

*У статті розглядаються ціннісні орієнтації людини в сучасному українському суспільстві; акцентується увага на тих цінностях, які є пріоритетними у повсякденній життєдіяльності; характеризується місце релігійних цінностей у структурі ціннісних орієнтацій особистості.*

Ключові слова: цінність, ціннісні орієнтації, релігійні цінності, релігійна свідомість, релігійність.

*Valued human orientations in modern Ukrainian society are examined in this article. The attention is accented on that values which are priority in vital functions and characterized by place of religious values in the structure of valued orientations of personality.*

Keywords: value, valued orientations, religious values, religious consciousness, religiousness.

Сучасний розвиток українського суспільства характеризується як період трансформаційних процесів, що обумовлений пошуком власного шляху розвитку та зміни цінностей. Людський спосіб життя зумовлює таке існування цінностей, де найвищою постає цінність, яка визначає сенс життя особистості, всю мотивацію її існування. Проте глобалізаційні процеси суттєво впливають і на зміну традиційної системи цінностей національної культури, моралі, в цілому на духовний стан особистості, а саме – на її духовні цінності та світоглядні орієнтації.

Аналіз останніх досліджень і публікацій вказує на те, що на сучасному етапі науковці окреслюють духовну кризу українського суспільства, одним із проявів якої є те, що увага людини направлена не на усвідомлення сенсу свого буття, а на матеріальне благополуччя і особистісний успіх, престиж та соціальний статус. Проте людина без сенсу буття, без вищої цілі є засобом для цілей інших людей, оскільки потреба в сенсі життя – це потреба в інтегральному розумінні світу, у з'ясуванні своєї значимості у міжособистісних стосунках та свого місця у житті [1].

На внутрішній світ особистості, міжособистісні стосунки істотно впливають зміни в соціокультурному середовищі, спричинені науково-технічним прогресом. Певна перевага матеріальних цінностей над духовними призводить до того, що духовна сутність людини витісняється прагматизмом та примітивним мисленням, духовно-культурний розвиток особистості порушується. Проблеми соціально-економічного, політичного, культурного характеру впливають і на саму систему цінностей українського народу. Тому і набувають актуальності дослідження ціннісних орієнтацій сучасної людини, які проявляються в її практичній діяльності, поведінці, сприйнятті та розумінні суспільних явищ і подій, що формуються потребами, інтересами, життєвою ситуацією, а також під впливом як особистісної, так і суспільної культури.

Серед вітчизняних науковців дослідженням цінностей, ціннісних орієнтацій займаються В. Андрущенко, Л. Морозова, І. Брийовська, М. Лукашевич, А. Ручка та ін., а релігійними цінностями – Л. Виговський, А. Колодний, Л. Филипович та ін.

Поглиблений аналіз цінностей, виявлення пріоритетних цінностей та ролі, зокрема, релігійних цінностей у повсякденній життєдіяльності особистості – це питання, що потребують детальнішого вивчення у дослідженні ціннісних орієнтацій сучасної людини. Отже, мета нашої статті – дослідити сучасний стан ціннісних орієнтацій людини та визначити місце, яке відведено релігійним цінностям у її повсякденному житті.

При написанні статті, основою якої є аналіз стану релігійних цінностей у структурі ціннісних орієнтацій особистості, були поставлені такі завдання:

- проаналізувати сучасний стан ціннісних орієнтацій людини в сучасному українському суспільстві;
- виявити пріоритетні цінності у повсякденній життєдіяльності людини;
- визначити роль і місце релігійних цінностей у ціннісних орієнтаціях сучасної людини.

Ціннісні орієнтації особистості формуються під впливом пануючої в суспільстві системи цінностей, яка змінюється в процесі історичного розвитку. В системі цінностей існує певна ієрархія, яка полягає в тому, що різні цінності мають певну ступінь суспільності, де одні конкретизують зміст і місце інших. Серед науковців немає єдиної точки зору на це питання. Одні цінності ототожнюють з аспектом мотивацій (К. Клаксон), з потребами (А. Маслоу); інші – з особистісним смыслом (Г. Оллпорт) або з підтримкою здатності людини до життя (Е. Фромм), з переконаннями (М. Рокич), з соціальними настановами (В. Ядов) тощо.

За визначенням українських науковців, наприклад, В. Касьяна, цінність – це поняття, яке вказує на людську, соціальну і культурну значимість певних явищ і предметів діяльності, яка є особливим типом світоглядної орієнтації людини, уявленнями, які склалися в тій чи іншій культурі про ідеал, моральність, добро, красу [2]. Цінності становлять фундамент культури. Предметним полем формування цінностей виступає культура, яка є ядром, основою будівлі суспільного життя. Цінності, в свою чергу, виступають осередком духовного життя суспільства. Цінності формуються в результаті усвідомлення індивідом своїх потреб у співвідношенні їх з предметами навколишнього світу або в результаті відношення, яке реалізується в акті оцінки. Без усвідомлення людиною змісту цінностей, якими вона керується, неможливо визначити цілі її діяльності, які відображаються категорією ціннісної орієнтації і утворюються на основі системи цінностей. Основною функцією цих орієнтацій є регулювання зовнішньої поведінки індивіда [1]. Взагалі, цінності – це конкретні особистісні орієнтири, які відображають стійкі переваги у виборі життєвих пріоритетів.

Система цінностей виступає теоретичною основою діяльності як суспільства, так і особистості, а ставлення особистості до важливих цілей життєдіяльності визначають її ціннісні орієнтації. Науковці зазначають, що ціннісні орієнтації, виникаючи в результаті соціальної практики, беруть участь у формуванні типу особистості, її поведінки, ментальних навичок, спрямовують на засвоєння певних цінностей для задоволення своїх потреб, тим самим пронизують собою всю культуру, а в ієрархічній системі цінностей займають вищий рівень.

Впродовж всього культурного розвитку існувало багато систем ціннісних орієнтацій, які за рахунок пріоритетних цінностей об'єднувалися у типи ціннісних орієнтацій. На сьогодні загальновідомими є такі типи ціннісних орієнтацій, як етико-релігійна система (етизм), яка більшою мірою виражає загальнолюдський зміст; образно-естетична (естетизм) – переважно зорієнтована на естетичні цінності; утилітарна – в якій пріоритетним є господарський, прагматичний підхід до всіх цінностей; науково-теоретична – направлена на пошук абстрактних сутностей в поясненні життя; політична (етатизм) – направлена на досягнення влади та побудову кар'єри [1].

Водночас, дослідники виділяють різні типи ціннісних орієнтацій. Наприклад, за концепцією М. Лукашевича, людство поділяється за ціннісними орієнтаціями на чотири головні групи. У першій групі пріоритетними є духовні цінності, у другій – матеріальні цінності і ідеалом для них постає так званий "американський спосіб життя", у третій – орієнтація цілком на власне Я; а у четвертій, найбільшій, групі – намагання поєднати цінності без визначення пріоритетних, що і становить "хаос цінностей". Щодо українського суспільства, то 12,5 % опитаних серед населення віддає пріоритет духовним цінностям; для 18,8 % переважають матеріальні цінності; у 5,8 % – пріоритет власного Я; і найцікавішим є той факт, що для 62,9 % опитаних існує "хаос цінностей" [4].

Взагалі, за даними моніторингових досліджень Інституту соціології НАН України, приблизно до 2000 року для українців постійно зростало значення матеріальних цінностей, які науковці ще визначають як "цінності виживання": через масове збідніння ці цінності поділяло приблизно 75 % насе-



лення країни, і лише 1 % осіб вважали себе прихильниками духовних цінностей. Пріоритет матеріальних цінностей супроводжувався відповідним підвищенням орієнтації на традиційні цінності, а це – здоров'я, сім'я, добробут, участь у релігійному житті тощо. Але після 2000 року вага матеріальних цінностей починає знижуватися, і вже у 2006 році їх поділяє трохи більше половини населення країни. Це свідчить про синтез ціннісних орієнтацій, в яких поєднуються "цінності виживання" та "цінності самореалізації", і ці цінності поділяє 40% населення. Змішана ціннісна орієнтація найбільш адекватно відповідає сучасним суспільним реаліям, а її подальший розвиток залежить від покращення життєвих умов людей та суспільної ситуації в країні. Адже соціально-економічний, соціокультурний статус, спосіб життя особистості впливають на формування її ціннісних орієнтацій, і це підтверджують дані соціологічних досліджень: для соціальних груп з низьким статусом, до яких належать малозабезпечені, малоосвічені особи, пенсіонери, робітники з низькою кваліфікацією та безробітні, пріоритетними є матеріальні цінності, тобто "цінності виживання", також для них є більш важливими традиційні цінності. Натомість, соціальні групи з високим статусом, до яких належать високоосвічені, заможні особи, успішні підприємці, адміністративні працівники, висококваліфіковані спеціалісти, переважно сповідують духовні цінності, мають змішану ціннісну орієнтацію, віддають перевагу ліберально-демократичним цінностям. У соціальних верствах середнього рівня не переважають ані матеріальні, ані духовні цінності, а ліберально-демократичні цінності мають меншу вагу [4].

Таким чином, в період соціально-економічних змін, кризових станів суспільства, більшість людей значно менше уваги приділяє духовно-культурному розвитку (хоча розуміє його доцільність) та відповідним цінностям і вибудовує свою ціннісну орієнтацію в реаліях сьогодення. Як відомо, ціннісна орієнтація виявляється як певна ієрархія переваг, що їх людина надає матеріальним, соціальним і духовним цінностям. В умовах сучасної нестабільної ситуації в суспільстві досить відчутна перевага матеріальних мотивів, внаслідок чого змінюється ціннісне значення праці, а саме – зростає цінність наявності роботи, рівня заробітної плати, можливості професійної кар'єри, самореалізації. Водночас, нехтування духовно-культурними цінностями призводить до негативних наслідків – до підвищення рівня злочинності, алкоголізму, наркоманії, самогубств, до зростання кількості нестабільних сімей, до душевних проблем індивіда та суспільства (М. Братко).

Сьогодні моральна криза українського суспільства проявляється, в першу чергу, в молодіжному русі, оскільки молодь приходить до висновку, що світ змінити неможливо, що він перебуває у хаосі, в моральній прірві, і що змінити можна лише себе – все це симптоми назрілих глибинних змін (С. Кримський). У молоді формується якісно нове сприйняття навколишнього світу, насамперед, крізь призму особистісних інтересів, а це – здоров'я, сім'я, матеріальні блага, освіта, кар'єра. І це не дивно, оскільки нинішньому українському суспільству властивий екзистенційний підхід до життя, коли кожен виживає, як може, і покладає надії лише на себе. Як зазначає Л. Морозова, переважна більшість молодих людей заклопотана повсякденними проблемами і негараздами, має невисокий рівень культурних потреб, які реалізуються, переважно, в епізодичних і непослідовних зверненнях до культурних цінностей. Культурні потреби і запити, як правило, зводяться до найбільш простих і невимогливих проявів, а саме – до перегляду телепередач, відвідування дискотек, клубних вечорів, натомість, відвідування концертів класичної музики, музеїв, виставок, що потребує певного рівня компетентності, не є поширеним способом проведення дозвілля, що спричиняє прагматизацію свідомості, усіх духовних джерел молоді [8]. На сучасному етапі в рейтингу основних цінностей молоді найважливішими складовими життя були і залишаються сім'я, оточення друзів і робота, в тому числі матеріальне забезпечення і кар'єра; а більш високий рівень зацікавленості молоді політикою та власним бізнесом вже означає зміну системи життєвих орієнтирів. Все це можна пояснити і пропагуванням західних цінностей через засоби масової інформації, причому відповідна установка формується не на основі рефлексії, а впливає на почуття і підсвідомість. Фактично складається контркультура молоді, яка характеризується сприйняттям надто індивідуалістичних принципів і моделей поведінки (егоїзму, намагання жити за рахунок інших, насилля і т.д.) та несприйняттям таких важливих, усталених компонентів культури, як християнська етика і особиста відповідальність. На сьогодні витрачаються великі кошти і зусилля на інформаційний ширвжиток, який отруює мозок, психіку, з метою пригнічення розумової діяльності людини (Д. Зеркалов).

Водночас, в період трансформаційних процесів, які нині відбуваються в нашому суспільстві, така загальнолюдська цінність, як сім'я, не втрачає цінності і набуває нового змісту, а саме – виконує функцію захисту і підтримки. В рейтингу основних цінностей найвагомішою виступає сім'я, яка залишається найважливішою складовою життя людини, що підтверджують і соціологічні дослідження. Важливість сім'ї як традиційної цінності визнають 94–97 % дорослого населення. І хоча на сучасному етапі більшість сімей опинилася на межі виживання, але роль сім'ї у повсякденному житті для кожної

особистості зростає, оскільки забезпечує базисні потреби людини і суспільства, а саме – регулює міжособистісні, сексуальні стосунки, створює умови для відтворення населення та соціалізації нового покоління, надає соціальну підтримку та безпеку, визначає соціальний статус. Безумовно, в останні роки сім'я як суспільний інститут трансформується: цьому сприяє загальна динаміка соціальних процесів, напружені соціально-економічні умови, погляди на стосунки між чоловіком і жінкою, між поколіннями, на роль жінки у сучасному суспільстві. Але все ж таки, родина і родинні стосунки залишаються на першому місці у життєдіяльності людини та у формуванні ціннісних орієнтацій. Адже сім'я була і залишається тим інститутом, який зберігає традиційні цінності, суспільну мораль та захищає у випадку виникнення життєвих негараздів [4].

На сучасному етапі наявність духовної кризи у суспільстві релігійні діячі пов'язують із діяльністю засобів масової інформації і так званою масовою культурою, які нерідко стають засобом морального розтління, пропаганди статевої розбещеності тощо. Як правило, в умовах духовної кризи люди шукають загальнозначимі цінності і найчастіше їх знаходять у певних релігійних вченнях. В основі культурних цінностей, які розділяють більшість релігій, лежать універсальні, загальнолюдські цінності: любов, мир, надія, справедливість, співчуття тощо. Людській свідомості притаманні духовні, а саме – моральні, естетичні, релігійні почуття, але вони не піднесені до рівня вищих, смисложиттєвих цінностей. К. Г. Юнг, наприклад, визнавав основою психічного здоров'я людини прийняття релігійної точки зору (М. Братко).

Зазвичай розвиток культури супроводжується виникненням і становленням відносно самостійних систем цінностей, які спочатку існують в контексті культури, але з розвитком стають відносно самостійними, наприклад, релігійні цінності. Що стосується релігії, то вона надає цінностям святість і впорядковує їх від земних і звичайних до божественних і небесних, а також вимагає від людини постійного морального вдосконалення через дотримання релігійних цінностей. Світські цінності більш умовні, набагато легше перетворюються відповідно сучасним умовам. Важливо відзначити, що ціннісні орієнтації людини та її релігійна практика взаємозалежні. Релігія має безпосереднє відношення до цінностей. Основою релігійних цінностей є поділ світу на сакральне і профанне. Сакральне передбачає близькість до Божественного і можливість спілкування з ним, що дозволяє мирському стати священним (Е. Фьоренцо). Сакральний світ дає людині можливість вийти за межі буденного і досягнути світ, звільнений від життєвих негараздів.

Леонід Виговський у системі релігійних цінностей виокремлює їх рівні – від найбільш загальних до порівняно часткових. Найвищою цінністю у християнстві, ісламі є Бог як абсолютна цінність. На сьогодні богослови зазначають, що Бог вже не є чимось таким, що відокремлено від нас, а його священна присутність всередині нас, і ця присутність є нашою істиною сутністю. Нижчого рівня є, так би мовити, цінності-цілі, які визначають, до чого має прагнути людина і досягаються завдяки праведному життю на Землі. Потім ідуть цінності-засоби, яких необхідно дотримуватися протягом життя – читати священні книги (Біблія, Коран, Талмуд та ін.); дотримуватися правил віровчення і в повсякденному житті узгоджувати з ними свої думки, вчинки; брати участь у релігійних обрядах. І останній рівень складають цінності самого земного життя – праця, шлюб, сім'я, складові здорового способу життя та ін., які конфесійно інтерпретуються [5].

У свою чергу і А. Колодний, розглядаючи систему релігійних цінностей, виділяє основні їх групи. До вищої групи належить Бог як абсолютна цінність. До другої групи належать, так би мовити, "потойбічні цінності", а саме – Царство Боже, безсмертя душі, рай, які є для віруючих метою та ідеалом. До третьої групи належать цінності, які функціонують у земному житті для досягнення "Царства небесного", тобто релігійні обрядів, Церква та ін. До четвертої групи належать життєві цінності, цінності життя як такого [3].

Отже, релігійні цінності допомагають людині формувати в собі такі якості, як терпіння, смиренність, любов до Бога та ближнього, вдосконалювати своє життя, а релігійні вчення допомагають осмислити сенс буття, пережити життєві труднощі тощо. Сьогодні чимало людей дотримуються у повсякденному житті релігійних цінностей, але їх кількість зменшується, бо відбувається переосмислення змісту і значення релігійних цінностей для сучасного життя людини. Важливо відзначити, що для українців релігія завжди відігравала певну роль у формуванні їх ціннісної орієнтації, тому на сучасному етапі і відбувається перенесення релігії до сфери індивідуальної, внутрішньої набожності. У свою чергу, одним з чинників у формуванні релігійного способу життя виступала і виступає сім'я, яка зберігає моральні чесноти та цінності і передає їх наступним поколінням. Соціологічні дослідження підтверджують, що існує відчутна залежність між вибором релігії та умовами виховання в сім'ї: так, особи, в сім'ї яких дотримувалися релігійних традицій, здебільшого відносять себе до віруючих або вагаються між вірою і невір'ям; 32,4 % українців визнають вплив релігійного компоненту у вихованні, а традиції релігійного виховання в сім'ї збереглися більшою мірою на Заході і найменше

на Сході України [4]. Водночас, сьогодні глибока віра в Бога посідає четверте місце серед таких норм, як доброта і людяність, чесність і порядність, діловитість і підприємливість, оскільки під впливом реалій сучасного життя віруюча людина все більше орієнтується на особисту систему цінностей, а в її повсякденному житті відіграють роль цінності нижчого рівня, а саме – сім'я, праця, шлюб тощо.

Загальною ознакою релігійної свідомості є релігійна віра, але нині, за даними соціологічних досліджень, вона сприймається переважно як етична цінність, яка утримує від поганих вчинків, забезпечує душевний спокій, надає силу і надію, породжує почуття милосердя, співчуття та добра. І лише незначна частина віруючих визнає значущими для себе такі суто релігійні виміри віри, як відчуття зв'язку з надприродним, формування уявлення про Бога та світ [6].

Релігійне життя людей поступово змінюється, у свідомості відображаються як наукові досягнення, так і нові релігійні вчення, які надають нові знання про Всесвіт, Бога, людину, що спричиняє трансформацію релігійної свідомості особистості. Як наслідок, у людській свідомості переплітаються вчення різних релігій, поєднуючись з науковими знаннями, і вибудовується своєрідне світобачення, система моральних цінностей. Також, сьогоднішня секуляризація всіх сфер суспільного життя, зростання соціальної активності багатьох віруючих людей призводять до того, що вони, хоч і не поривають з релігією, але перестають бути глибоко віруючими людьми, характер їх релігійності змінений. Цьому посприяло і те, що на сучасному етапі змінений механізм відтворення релігійності. Якщо у "дожовтневий" період релігійна свідомість формувалася з дитячих років, на ранніх етапах соціалізації (сім'я, навчання у недільній школі, реальне парафіяльне життя тощо), то за тоталітарного режиму здебільшого були втрачені інститути, які забезпечували традиційне відтворення релігійності серед різних прошарків населення. Нині люди приходять до розуміння релігії не за традиційним способом її осягнення. Приходячи до храму, людина має великий розрив між традицією та власним релігійним досвідом – це є характерною ознакою пострадянської ситуації.

Як і в багатьох європейських країнах, релігія в нашому суспільстві не є основою формування ціннісних орієнтирів особистості, і в першу чергу, серед молоді. Релігія в ціннісних перевагах молоді поступається сім'ї, добре оплачуваній роботі, друзям, коханням і т. д. Реалії сьогодення диктують свої закони, де християнським цінностям, які формують цілісну особистість та звільняють її від егоцентричності, формалізму, ще не відведено значне місце. На сучасному етапі набувають популярності ті релігійні течії, які визнають особистість як цінність. Все більше з'являється нових релігійних організацій харизматичного характеру, які пропагують позитивні, оптимістичні погляди. Більш популярними стають ті, які надають людині внутрішню силу та можливість самоутвердження. В свою чергу, змінюються релігійні установки особистості у напрямку індивідуалізації релігійного життя, тобто особистісного осмислення релігійних понять та ідей, витісняючи притаманне догматичним формам релігії сліпе наслідування богословських традицій [6]. Збільшується кількість людей, обізнаних у релігійних питаннях, які формують власні релігійні уявлення не під впливом проповідей місцевих священнослужителів, а індивідуально – через книжкові та Інтернет ресурси релігійної тематики. Нині люди готові одночасно належати до багатьох духовних традицій, що характеризується розмитою релігійною ідентифікацією.

І все ж таки, релігія функціонально надає людині основи світогляду, морально-ціннісні установки, норми життєдіяльності. Вона здатна підтримувати певну систему суспільних цінностей, що об'єднують її віруючих. Вона покликана дати особистості розуміння сенсу життя, що зумовлює зміст і форми соціального життя віруючої людини, актуалізує через свою духовну діяльність ті ідеали і цінності, уявлення про істину і бажану реальність, мету людського життя, які допомагали людству на шляху його духовно-культурного росту [7]. Тому значна частина суспільства визнає, що церква здатна морально стабілізувати та оздоровити суспільство через віровчення та виховну функцію, але на сучасному етапі слід визнати досить високу ефективність і гуманітарної освіти у вихованні високоморальної і духовної особистості. Поєднання цих компонентів може дати бажані результати.

Отже, ціннісні орієнтації особистості формуються під впливом пануючої в суспільстві системи цінностей, вони органічно пов'язані з проблемами людини і виступають в якості головного компоненту її поведінки. Визначаючи ціннісні пріоритети українського народу, слід відзначити перевагу традиційних цінностей, таких як сім'я, робота, друзі. У свою чергу, ціннісні пріоритети залежать від приналежності до певної соціальної групи: так, вищі верстви населення більшою мірою адаптуються до суспільних змін; середні верстви населення також намагаються пристосовуватися до суспільних перетворень і орієнтуються на ліберально-демократичні та певні традиційні цінності; нижчі верстви найважче адаптуються до соціальних змін, вони налаштовані більш консервативно, тому в них переважають матеріальні та традиційні цінності [4]. Сьогодні в українському суспільстві спостерігається відносно зниження матеріальних і традиційних ціннісних орієнтацій за рахунок відносного зростання

змішаної ціннісної орієнтації, хоча традиційні продовжують займати і надалі вагоме місце у суспільстві. Водночас, важливо враховувати, що ціннісний рівень свідомості має потужний духовний потенціал самовдосконалення людини, тому, визначаючи ціннісні пріоритети, важливе місце відводять релігії. Віра в Бога в народній свідомості виступала не вірою в рабство, а вірою в найвищу цінність Добра, здатну стимулювати добру поведінку і нейтралізувати злі вчинки. Сенс буття полягав у найвищій вимозі Бога до людей: "Поспішай робити добро" [3]. Для певної частини населення релігія на сучасному етапі виконує функції зміни ціннісних норм. Проте простежується певна невизначеність щодо розуміння релігійності і віри: визначаючи себе віруючою, людина не завжди сповідує ту чи іншу релігію, а відносячи себе до релігії за фактом хрещення, вона не завжди є віруючою. Також релігія не завжди має вплив на поведінку віруючих та вибір життєвих орієнтирів, оскільки віруюча людина може належати до конфесійної спільноти, дотримуватися релігійних поглядів, норм, але при цьому не усвідомлювати суть вірувань. І все ж таки на сучасному етапі багатьом людям релігійні цінності допомагають у їх життєдіяльності, формують в них такі якості, як смиренність, терпіння, любов та співчуття, і тим самим роблять їх життя моральнішим. Це дуже важливо, оскільки сьогодні більшість моральних проблем людини відносять до її особистої сфери, засоби масової комунікації кардинально змінюють життя особи, і все менше залишається фундаментальних цінностей, на які можна спиратися для реалізації потреб та задоволення емоційно-інтелектуальної сфери особистості.

### Література:

1. Філософія : навчальний посібник / І. Ф. Надольний, В. П. Андрущенко, І. В. Бойченко, В. П. Розумний та ін. ; за ред. І. Ф. Надольного ; 7-ме вид., доп. і перероб. — К. : Вікар, 2008. — С. 455.
2. Касьян В. І. Філософія: Відповіді на питання екзаменаційних білетів : навч. посіб. ; 3-тє вид., перероб. і доп. / Володимир Іванович Касьян. — К. : Знання, 2005. — С. 255.
3. Академічне релігієзнавство : підруч. для студ. вищ. навч. закл. — К. : Світ Знань, 2000. — 862 с.
4. Соціальне самопочуття, настрої та ціннісні орієнтації населення України : Соціологічне дослідження Інституту соціології НАН України [Електронний ресурс]. — Режим доступу : <http://www.niss.gov.ua/Table/51006/socycolog.htm>
5. Виговський Л. А. Система та рівні вияву функціонування релігійних цінностей [Електронний ресурс] / Л. А. Виговський. — Режим доступу : [http://iai.donetsk.ua/\\_u/iai/dtp/CONF/4\\_2004/articles/stat32.html](http://iai.donetsk.ua/_u/iai/dtp/CONF/4_2004/articles/stat32.html)
6. Кулагіна Г. Індивідуальні вияви релігійності українця / Г. Кулагіна // Україна релігійна : колективна монографія ; в 2-х книгах. — К., 2008.  
Книга перша: Стан релігійного життя України. — К., 2008. — 436 с.
7. Горкуша О. Проблеми функціональності релігії в сучасній Україні / О. Горкуша // Релігія і церква в сучасній Україні: стан, проблеми, перспективи: зб. матеріалів наук.-практ. конф. — К., 2007. — 309 с.
8. Морозова Л. П. Духовний світ української молоді / Л. П. Морозова // Наука, релігія, суспільство. — 2003. — №4. — С. 230–237.

УДК 130 (430) "18"

**Ігнатенко Наталія Вікторівна,**  
аспірантка Державної академії  
керівних кадрів культури і мистецтв

### БІНАРИЗМ Ф. НІЦШЕ В КОНТЕКСТІ ПОСТМОДЕРНІСТСЬКОГО ФІЛОСОФСЬКОГО ДИСКУРСУ

*В статті здійснюється аналіз основних філософських ідей Ф. Ніцше крізь призму постмодерністського філософського дискурсу і їхній вплив на сучасну філософію.*

*Ключові слова: бінарні опозиції, дискурс, постмодернізм, ресентимент.*

*In the article the analysis of F. Nietzsche's essential philosophical ideas is carried out through the prism of postmodernistic philosophical discourse and their impact on the modern philosophy.*

*Keywords: binary opposition, discourse, postmodern, resentment.*

В творчості майже всіх сучасних мислителів в явній або прихованій формі присутні ідеї, почерпнуті у Ф. Ніцше. Так, американський мислитель Б. Магнус вбачає відродження ідей Ф. Ніцше

в філософії постмодернізму і говорить про безпосередній вплив вихідних установок його філософії на М. Гайдеггера, Ж. Ф. Ліотара, М. Фуко, Ж. Дельоза, Ф. Гваттарі [5, 140]. Власне, і самі представники постмодернізму високо оцінюють значення філософської спадщини Ф. Ніцше і в своїх творах досить часто посилаються на його ідеї. Отже, основним завданням даної статті є аналіз філософських ідей Ф. Ніцше і їхня імплікація в постмодерністський філософський дискурс.

Особливо важливими для розуміння постмодерністських ідей є: погляди Ф. Ніцше на сутність нігілізму і можливості його подолання (оскільки існує точка зору на постмодернізм як на найбільш радикальну форму нігілізму); ідея вичерпності платонівсько-гегелівської філософської традиції і обмеженості сформованого в її межах раціонального типу мислення; неприйняття будь-якої метафізичної концепції, яка претендує на повне і всеохоплююче пояснення сфери реальності, що розглядається; такі положення, як "переоцінка цінностей", "смерть Бога", "вічне повернення".

Проблему взаємоузгодження між раціональним "я", яке містить індивідуальність, і "я" природним досить гостро поставив ще Р. Декарта. У свій час цю проблему намагалися вирішити І. Кант та Г. В. Ф. Гегель. З точки зору І. Канта, людське "я", індивідуальність кожної людини, слід пов'язувати з розумом і раціональністю. Наші відчуття, перцепції (хоча ми неминуче отримуємо їх ззовні) є лише тягарем, і цілком ототожнювати себе з ними не можна. Для Г. В. Ф. Гегеля цей зв'язок стає менш стійким і з часом змінюється, оскільки безособовий Розум наповнює суспільний світ, розростається в ньому, і лише цей процес надає історії осмисленість. Саме від цієї відправної точки відштовхується гегелівська ідея Прогресу, яка являє собою одне з найпривабливіших обґрунтувань зв'язку Бога (світу) з людиною. Дана гіпотеза перетворює всі конфлікти, страждання і негаразди, які випали на долю людства, на засоби поступового прогресу, його великого історичного шляху вгору. З точки зору філософа, людина у своїх егоцентричних і обмежених діях все одно, хоч іноді і не усвідомлено, послуговує вищому Абсолютному Духу [2, 120–130]. Феномени культури сприймаються Г. В. Ф. Гегелем як послідовність "формувань Духу", який проявляє в них "ідею" і виражається в різноманітних суспільних і політичних формах, спрямовує історію й наділяє її сенсом.

У XIX столітті на філософській арені Західної Європи тривав процес трансформації спекулятивної думки на критичну. Оскільки форми, що стосувалися особливого та самобутнього (право, мораль, релігія, мистецтво, філософія), мали вимір лише у відношенні до всезагальної субстанції, то виникає потреба у формуванні такої ідеї людини, яка самочинно здійснює власне відношення до смислів та цінностей і не є вивідною із всезагального [7, 165].

Так, в марксистському різновиді гегельянської доктрини історичного плану уявлення про панівний Абсолютний Дух вже не присутнє відверто, хоча збереглася ідея, згідно з якою історія – це не випадкове накопичення подій, а втілення іманентного плану, який використовує учасників як своїх представників і веде людство до задовільної кінцевої мети. Водночас, К. Маркс стверджує неможливість виведення юридичних і правових інституцій ані з самих себе, ані з розвитку Духу. Їх корінь він вбачає у матеріальних чинниках і умовах життя. Першим завданням філософії К. Маркс вважає відкриття різних форм самовідчуження й експлікації ідей практики, а отже, сутність людини розкривається в її продуктивній активності: "На відміну від німецької філософії, котра сходить із неба на землю, ми підіймаємося із землі на небо... Ми починаємо з реальних живих людей і на підставі їхнього реального життєвого процесу демонструємо розвиток ідеологічних образів і відзвуків... Мораль, релігія, весь залишок ідеології... втрачають видимість незалежності" [8, 250].

Артур Шопенгауер облишив будь-які спроби з'ясувати, яким чином раціональна істота може водночас діяти, дотримуючись принципів моралі, і бути частиною каузального механічного світу. У своїй головній книзі "Світ як воля і уявлення" він зводить Природу до природженої сліпої рушійної сили, назвавши її Волею. У людських істотах ця воля часто поринає в себе й у такий спосіб створює єдину силу, яка здатна сама собі протистояти: якщо воля колись руйнуватиме власні плани, то це відбуватиметься лише тому, що вона поринула в себе. З точки зору філософа, такої речі як "добра воля" не існує, оскільки будь-яке бажання вже саме по собі є поганим, тому коли Воля поринає в себе і починає собі протистояти, людина моральна, в душі якої все це відбувається, не повинна робити спроб змінити світ на краще, а лише споглядати його [2, 134–135].

Ідею А. Шопенгауера щодо сліпої Волі, яка поринає в себе і ховається під личиною чогось вищого, хоча насправді дбає про свої низькі цілі за допомогою інших засобів, підхопив і розвинув Ф. Ніцше.

Різкій критиці Ф. Ніцше піддає раціоналізм, фундамент якого, на думку філософа був закладений ще Сократом. Раціоналізм греків досяг свого апогею в Новий час в філософії Декарта, який відділив матерію від тіла і зробив розум головним критерієм буття. Остаточну перемогу розуму над життям і духом над матерією Ф. Ніцше вбачає в філософії Г. В. Ф. Гегеля. Піддаючи критиці

гегелівське поняття "Абсолютної ідеї", Ф. Ніцше опирається на вчення Л. А. фон Фейербаха про якісну багатоманітність реальності, стверджуючи що "безконечна різноманітність є принципом життя, однаковість знищує необхідність існування".

Культура мислиться філософом як сфера, головною характеристикою якої є моральний "ресентимент", "генеалогічний" аналіз якого він здійснює як з культурологічної, так і з психологічної точки зору. За Ф. Ніцше, владне визначення світу розпадається на ряд культурних феноменів: науку, мистецтво, релігію, секуляризовану мораль, в режимі якої живе новоевропейське суспільство. Всі ці феномени по-різному продукують владну символізацію світу: наука схоплює його в понятті, мистецтво втілює його в художньому образі, релігія робить предметом культу. Таке символічне опосередкування світу певним чином змінює сутність і самого провідника символізації – людини.

Ініціатором епохи "ресентименту" Ф. Ніцше вважав Сократа, а з ним і все сократично-християнське, яке перекреслило красу досократівської Греції. В роботі "Народження трагедії із духу музики" філософ на основі опозиції "діонісійського та аполлонічного" начал здійснює аналіз походження естетичного символу як такого.

В сучасній філософській і культурологічній думці в опозиції "діонісійське-аполлонічне" як правило вбачають жорстоку антитезу двох непеєднаних принципів (які символізують відповідно емоційну і розумову сфери), яка не виходить за межі класичної європейської метафізики, цілком вкладаючись в традиційну схему бінарних опозицій: розум-тіло, душа-плоть. Але на нашу думку, йдеться про дещо інший ступінь їхньої відповідності: діонісійське доступне нам по аналогії сп'яніння, тоді як аполлонічне – по аналогії сновидіння.

Тенденції, які представляють Діоніс і Аполлон, описані за допомогою образів цих божеств. образу Діоніса приписується наступна характеристика: він – причина "жаху", "блаженного захоплення", в "діонісійській чуттєвості... суб'єктне зникає до повного самозабуття", під дією чар Діоніса не тільки "... відбувається союз людини з людиною: сама відчужена, ворожа або поневолена природа знову святкує примирення зі своїм блудним сином – людиною" [11, 61].

Для Аполлона характерним є "повне відчуття міри, самообмеження, свобода від диких поривів, мудрий спокій бога – творця образів" [11, 61]. Таким чином, під "аполлонічним" філософ має на увазі не надрид раціональності, як вважається. Аполлонічний початок в культурі є репрезентантом спокою, розміреності та мудрості. Для уточнення сутності метафори "аполлонічний" варто привести ще декілька прикладів: "аполлонічна свідомість, скоріш за все, лише покривало, яке приховує від нього (художника – Н.І.) цей світ", "...дійсна ціль приховується за образом химери" [11, 65].

В певній мірі аполлонічне відповідає поняттю символічного: те, що являє собою "аполлонічний порядок", – це "безперервне становлення в часі, просторі і причинності", "емпірична реальність", тобто весь предметний світ, який організує навколо себе діонісійський художник: "будучи центром, навколо якого обертається цей світ, і вправі вимовити Я; тільки це Я не тотожне з Я емпірично-реальної людини, а являє собою єдине істино-сущє і вічне, яке покоїться в основі речей Я, крізь відображення якого погляд ліричного генія проникає в основу речей" [11, 73–74]. Ф. Ніцше ділить художників на "аполонічних художників сну" і "діонісійських художників сп'яніння", вибудовуючи опозицію "аполонічного" і "діонісійського", яке знімається художником трагедії: "у діонісійському сп'янінні та містичному самовідчуженні, десь на узбіччі безумних вихрових хорів, падає він, та ось, під аполлонічною дією сну йому відкривається його власний стан, тобто єдність з внутрішньою першо-основою світу у символічній подобі сновидця" [12, 63].

Своїм тілесно-речовинним втіленням діонісійський дух "Істинно Сущого", "Першогодиного" зобов'язаний аполлонічному, подібно до того, як у грецькій трагедії символіка поетичної словесності і мелос "співіснують як символічні "органи" взаємного доповнення" [6, 138].

На думку Ф. Ніцше, в сократичну добу відбувається корінна зміна співвідношення аполлонічного і діонісійського – Діоніса "вигнано" зі сцени. Сократизм започатковує нову традицію в європейській культурі, де перевага розуму над естетичним сприйняттям дійсності, домінування раціоналістичного моралізаторства над міфом повертають діонісійський принцип на варварське руйнівне прагнення [7, 167]. Ф. Ніцше розглядає зближення дельфійського Аполлона з вакхічним Діонісом як символ взаємодії протилежностей, в кожній з яких вже іманентно закладено елементи внутрішнього збігу з протилежною стороною без руйнування жодної з протилежностей [7, 168].

Тепер ми підходимо до аналізу двох концептів, без яких неможливе розуміння метафізики Ф. Ніцше – це "воля до влади" і "вічне повернення того ж".

Як зазначалося вище, Ф. Ніцше підхопив ідею А. Шопенгауера щодо сліпої Волі, яка поринає в себе і ховається під личиною чогось вищого, хоча насправді дбає про свої низькі цілі за допомогою інших засобів. Але на відміну від А. Шопенгауера, який схвально ставився до пасивності і спогля-

дання, Ф. Ніцше сприймає таку аскетичну мораль як обхідний шлях до вдоволення сліпої хтивості, а тому відкидає її, віддаючи перевагу щирішому і відвертішому прояву волі: "Йдеться про цінності "неегоїстичні", про інстинкти співчуття, самозречення, самопожертви, які саме А. Шопенгауер так довго підфарбовував, боготворив, переносив у потойбічний світ, поки нарешті вони не залишились у нього як "самостійні цінності", які і привели його до заперечення життя і самого себе. Але саме до інстинктів в мені зростала глибока підозра і прихований скептицизм... Я зрозумів, що мораль співчуття, яка розповсюджується все більше, яка охоплює навіть філософів і позбавляє їх здоров'я, являє собою страшний симптом нашої жажливої європейської культури, кружний шлях до нового буддизму" [10, 9–10].

Фрідріх Ніцше характеризує "волю до влади" як керівний стимул вчинків людини, як головну особливість її дій, причому переносить цей принцип на всю "тканину буття", як на рослинний, так і на тваринний світ. На думку філософа, кожна людина по-своєму конструює свій світ, виходячи зі своїх індивідуальних особливостей: тепер "людина стає тим, чим вона хоче стати, її воля передує її буттю" [4, 267].

Характеризуючи життя як "специфічну волю до акумуляції сили", Ф. Ніцше стверджує: життя, як таке, прагне до максимального відчуття влади. За Ф. Ніцше, воля, влада волі, в якій вже імпліцитно знаходяться свідомість як особливий режим воління і естетичне уявлення, проектує на периферію свого суцього (з метою його підкорення) символічні об'єкти, щоб потім знову поринути в себе, але на принципово новому рівні. При цьому воля постійно відновлює сама себе в своїй природі, являючи собою "вічне повернення того ж самого".

В "Генеалогії моралі" чітко окреслюється наступна бінарна опозиція: людина благородна (як першообраз Надлюдини) – людина ressentiment. Головний методологічний докір Ф. Ніцше полягає у тому, що мислення моральними цінностями обмежує теоретичну "оптику", веде до декадансу, "десеєрації інстинктів". Рушійною силою в структуруванні цінностей моралі є поняття ressentiment, яке характеризує атмосферу ворожості, ненависті і озлоблення, але не самих по собі, а тільки в купі з почуттям безсилля, що породжується невідповідністю між внутрішніми прагненнями і фактичним положенням людини в суспільстві [7, 169]. За Ф. Ніцше, людина благородна, воля якої є безкінечно могутньою і невичерпною, черпає свою силу в собі самій, хоче свободи від самої себе, а не від традиції: "Благородна мораль виникає з торжествуючого ствердження самої себе... благородні... діють і виростають незалежно, вони шукають свою протилежність для того, щоб ще благородніше, ще радісніше сказати самим собі – так" [10, 32].

З точки зору Ф. Ніцше, оманлива, перекручена форма волі людини ressentiment, котра поринула в себе через слабкість організму, є більш вульгарною і немічною, аніж щира, жорстока Воля енергійної і звиклої до перемог істоти. Екстравертивні первинні потяги, стикнувшись з "об'єктивними" перешкодами, бумерангом повертаються проти самого суб'єкта дії, роблячи його самого об'єктом впливу. Страждання, які йому тим самим приписують, він повинен "виправдовувати" як покарання за "злочин". Тим самим Ф. Ніцше віднаходить теоретичне обґрунтування для всієї психопатології "розщеплення" особистості, яке виникає тоді, коли суб'єкт, не знаходячи об'єкт за межами себе, втілює його в собі, обертає на нього свою волю і дію: "... рабська мораль з самого початку говорить "ні" "зовнішньому", "іншому", "не собі": і це "ні" і є її творчістю. Це перевертання навиворіт погляду, що визначає цінності, це неминуче звернення до зовнішнього і рівняння на нього замість звернення до себе і рівняння на себе – саме це і є характерним для ressentiment. Мораль рабів для виникнення свого завжди має потребу у ворожому і зовнішньому світі, вона має потребу, говорячи фізіологічно, у зовнішньому подразнику, для того щоб взагалі діяти – діяльність її в основі є реакцією..." [10, 33]; "... всі інстинкти, які не знаходили зовнішнього застосування, обернулись в середину. Ворожість, жорстокість, пристрасть до переслідування, напад, бажання змін, руйнування – все це, обернувшись на власника таких інстинктів, виявилось джерелом нечистої совісті. Людина, за відсутністю зовнішніх ворогів втиснута у вузькі рамки звичаю, з нетерпінням рвала, переслідувала, гризла і мордувала саму себе, ... впавши у відчай цей невільник винайшов "нечисту совість". А з хворої совісті почалась найвеличніша і найжахливіша хвороба, від якої до сьогодні не зміцилося людство, страждання людини від людини, від себе, яка є наслідком насильницького розриву з тваринним минулим..." [10, 96–97].

Розглядаючи природу нігілізму, Ф. Ніцше стверджує, що головною причиною його виникнення є зневіра в основних категоріях розуму: "усвідомлення відсутності усіякої цінності було досягнуте, коли стало зрозумілим, що ані поняттям "цілі", ані поняттям "єдності", ані поняттям "істини" не можна пояснити загальний характер буття" [9, 40]. Ф. Ніцше проводить паралелі між нігілізмом і хворобою, якою необхідно перехворіти виключно для того, щоб прийти до нового світовідчуття. На думку філософа, нігілізм – це не "початок кінця", а велика "вихідна точка", коли стара картина світу вже не

відповідає новим реаліям, а нова ще не сформувалась: "... ми загубили підґрунтя, яке давало можливість жити, – ми деякий час не можемо зрозуміти, куди нам йти..." [9, 49]. Але нігілізм, як "патологічно проміжний стан" європейської культури може бути подоланий: ми повинні переконатися в наївності своїх ідеалів і усвідомити той факт, що "світ має, можливо, незрівнянно більшу цінність, аніж ми можемо собі уявити" [9, 49].

З точки зору Ф. Ніцше, кожна епоха, кожна культура мають свій власний спосіб мислення, свої релігійні вірування, ціннісні орієнтири. Тому кожна мова, інтерпретуючи дійсність, створює свій власний світ, несхожий на інші: мовний простір поглинає людину, перетворюючи її і означувану нею дійсність в функцію граматики: "Саме там, де наявною є спорідненість мов, завдяки загальній філософії граматики, тобто, завдяки неусвідомленій владі і керівництву однакових граматичних функцій, все беззаперечно і завчасно підготовлено для однорідного розвитку і послідовності філософських систем; так само, як для деяких інших пояснень світу шлях виявляється ніби закритим" [11, 256]. Навіть наука, за Ф. Ніцше, грішить абстрактними поняттями: "Не краще вчиняють і природознавці, говорячи "Сила рухає, сила виробляє" та ін., – вся наша наука, незважаючи на її холодність, свободу від афектів, знаходиться під впливом мови і не звільнилась від підкладених їй підкидьків (таким підкидьком, наприклад, є атом, а також кантівська "річ в собі)" [10, 44]. Людина, Бог, Абсолют – ніщо інше, як конструкти мови, "... ми ніколи не позбавимося Бога, оскільки ще віримо в граматику" [12, 271].

Представники філософії постмодернізму пов'язали цю думку Ф. Ніцше з уявленням про фіктивний характер мовної свідомості. З точки зору М. Фуко, після Ф. Ніцше мова виокремлює власну буттєву царину. Оскільки дійсність, з якою має справу мислитель, є конструкцією мови, то досягнення об'єктивної істини стає неможливим. Отже, існує множина відносних істин, обмежених, згідно з М. Фуко просторовими і часовими межами. Як зазначає В. Декомб, "Фуко, який прочитав Ф. Ніцше, аж ніяк не вірить у факт позитивістів. Йому відомо, що будь-яка інтерпретація носить полемічний характер: запропонувати інтерпретацію означає оголосити війну суміжній інтерпретації..., інтерпретація факту насправді завжди є інтерпретацією першої інтерпретації, яка приховується за личиною необробленого й достеменного факту. Ця переконаність в тому, що факти нічого не означають, визначає нігілізм генерації Фуко. Це нігілізм у тому сенсі, в якому його розуміє Ф. Ніцше, коли проголошує поразку позитивізму: "жодних фактів, одні лиш інтерпретації".

Жак Дерріда відповідно до кожного слова-поняття будує заборону його абстрактного використання. Він вводить в свої тексти алегорії, метафори, неологізми і віддає перевагу багатозначності, невизначеності – тому, чим зневажала раціоналістична традиція. Що стосується Ж. Батая, то він надає переважного значення мові в процесі формування понять і релігійних уявлень. Поняття і уявлення, які виробляє людство, Ж. Батай вважає поверхневими і такими, що спотворюють смисл світобудови. Мислитель абсолютизує притаманний поняттям відхід від дійсності, і це призводить до розриву об'єктивних зв'язків, коли цілісні відношення і предмети постають в мисленні своїми окремими властивостями і фрагментами. Ж. Батай, як і інші постмодерністи, не бачить принципової різниці між поняттями, які адекватно відображають дійсність, і, наприклад, релігійними уявленнями, в яких дійсність відображається неадекватно, ілюзорно [1, 29].

Аналізуючи філософію Ф. Ніцше не можна обійти увагою одну з ключових опозицій в його філософії: смерть Бога – прихід Надлюдини. Ця опозиція ставить питання всій європейській культурі ХХ століття.

Значення такої події, як смерть Бога, важко переоцінити: з одного боку, усвідомлення цього факту призводить до трагічних наслідків, з іншого – відкриває нові можливості для виходу з кризи, викликаной ствердженням нігілізму.

На вчення Ф. Ніцше про "смерть Бога", "прихід Надлюдини" опирається Ж. Дельоз в своїй концепції ствердження життя. З точки зору Ж. Дельоза, нігілізм заперечує не стільки буття, скільки становлення і багатоманітність. Він виділяє чотири етапи становлення нігілізму. На першому етапі зло переноситься на все, що активно. На другому – з'являється відчуття "нечистої совісті". На третьому етапі виникає аскетичний ідеал, який обіцяє спасіння тільки реактивним і слабким формам життя (перший, другий і третій етап відповідають юдаїзму і християнству). На четвертому етапі сповіщається "смерть Бога". На цьому етапі нігілізм тільки змінює форму: вищі божественні цінності замінюються людськими. Мораль стверджується замість релігії. Користь, прогрес, історія встають на місце божественних цінностей.

На протипагу нігілізму філософ пропонує чотири фігури перетворення цінностей. Перша фігура перетворення цінностей передбачає, що становлення не повинне знецінюватися, поглинатися Буттям, а множинність – зводитись до Єдиного. Друга фігура перетворення цінностей формулюється



Ж. Дельозом як ствердження ствердження, роздвоєння ствердження. Багатоманітність не тотожна Єдиному, становлення – Буттю. Буття і Єдине філософ наділяє новим смислом. Єдністю Ж. Дельоз називає багатоманітність як таку, а становлення називає буттям. Мислитель в душі постмодерністських установок розуміє Єдине як роздроблену множинність, що включає в себе окремі елементи, вільні як від влади будь-якої структури (логічної, граматичної та ін.), так і від влади суб'єкта. З'єднання і розсіяння цих елементів і складає істинне становлення. Третя фігура перетворення цінностей показує, що становлення більше не протистоїть буттю, багатоманітність – Єдності. Єдність багатоманітності і Буття становлення Ж. Дельоз стверджує через ніцшеанську концепцію "вічного повернення": повертається не Те Саме, "...повертається тільки одне твердження, тільки те, що може бути утвержене, тільки радість повертається назад" [3, 53]. Четверта фігура перетворення цінностей характеризується появою Надлюдини як осередку в Людині всього, що може бути утвержене. Це "найвища форма того що є, тип, представлений в вибіркового бутті, породження і суб'єктивний початок цього буття" [3, 54].

Філософія Ф. Ніцше значно вплинула на формування філософії постмодернізму. Такі основні ідеї, як "ацентризм", "постметафізичне мислення", "розщеплення суб'єкта", "смерть Автора", "смерть людини", актуалізація проблеми бінарності і критика логоцентризму є по суті продовженням ніцшеанської філософії.

#### Література:

1. Батай Ж. Теория религии. Литература и зло / Жорж Батай. — М., 2001. — 325 с.
2. Гелнер Е. Розум і культура / Ернест Гелнер; [пер. з англійської Савченко С.]. — К.: Акта, 2004. — 291 с.
3. Делез Ж. Ницше / Жиль Делез. — СПб.: Аксиома, 1997. — 186 с.
4. Дерріда Ж. Цілі людини / Жак Дерріда // Після філософії: кінець чи трансформація? — К.: Четверта хвиля, 2000. — 431 с. — С. 260–300.
5. Кроузер А., Кук Д. Постмодернистская сцена: экспериментальная культура и гиперэстетика / А. Кроузер, Д. Кук. — М., 1995. — 180 с.
6. Лютий Т. Розумність нерозумного: монографія / Т. В. Лютий; Національна академія наук України, Інститут філософії ім. Г. С. Сковороди НАНУ. — К.: Парапан, 2007. — 419 с.
7. Лютий Т. В. Нігілізм: анатомія Ніщо / Тарас Володимирович Лютий. — К.: Парапан, 2002. — 296 с.
8. Маркс К. Немецкая идеология / К. Маркс, Ф. Энгельс. Сочинения: в 50 т. — М., 1974. — Т.47. — 356 с.
9. Ницше Ф. Воля к власти / Фридрих Ницше. Избранные произведения: в 3 т. — М., 1994. — Т.3. — 518 с.
10. Ницше Ф. Генеалогия морали / Фридрих Ницше. — М.: Азбука-классика, 2008. — 217 с.
11. Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки / Фридрих Ницше. Собрание сочинений: в 2 т. — Москва, 1989. — Т.1. — 475 с.
12. Ницше Ф. Рождение трагедии, или Эллинизм и пессимизм / Фридрих Ницше. Собрание сочинений: в 2 т. — М.: Мысль, 1990. — Т.1. — 475 с.

УДК 130(477)"20"

**Чурикова Людмила Іванівна,**  
аспірантка Державної академії  
керівних кадрів культури і мистецтв

### **ПРОБЛЕМИ РОЗВИТКУ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА НА РІВНЕНЩИНІ: РЕЗУЛЬТАТИ СОЦІОЛОГІЧНОГО ДОСЛІДЖЕННЯ СФЕРИ ХУДОЖНЬОГО ЖИТТЯ РЕГІОНУ**

*В статті презентуються результати емпіричного соціального дослідження "Художнє життя Рівненщини", в ході якого були опитані суб'єкти художнього життя Рівненщини – професійні художники, мистецтвознавці, представники галерей і музеїв. До кола основних проблем, з якими стикаються рівненські митці на тлі економічних, політичних, культурних і соціальних процесів, що відбуваються в суспільстві, підпадають такі: відвернення держави від сфери культури, що виражається в низькому рівні державного фінансування, відсутності державних програм розвитку мистецтва; проблеми матеріального порядку; низький рівень культурної освіти; недостатня розвиненість структури художнього життя – відсутність спеціалізованих художніх музеїв, галереї, які б забезпечували виставкові потреби митців Рівненщини; слабкий рівень взаємозв'язків між різними суб'єктами художньої діяльності (особливо митця і критика, мистецтвознавця). Така ситуація свідчить про*

інституційний розрив мистецтва з державними інститутами і слабкі комунікації між основними суб'єктами художньої діяльності.

Ключові слова: *художнє життя Рівненщини, митці Рівненщини, проблеми розвитку мистецтва в регіоні.*

*This article presents the results of empirical social research "Artistic life of Rivne region", during which types of artistic life of Rivne region, like professional artists, art-critics, representatives of galleries and museums, were questioned. The main problems which Rivne artists deal with in the course of economical, political, cultural and social processes that take place in the society are as follows: ignoring by the state the cultural sphere indicating the low level of state financing; absence of state programmes of art development; material difficulties; low level of cultural education; lack of developing structure of artistic life – the absence of specialized artistic galleries and museums, which could satisfy the needs of Rivne artists; weak level of intercommunication between different subjects of artistic activities (particularly between artist and critic, art-critic). Such situation testifies to institutional gap between art and state institutions and weak communication between the main subjects of art activities.*

Keywords: *artistic life of Rivne region, Rivne artists, problems of development of fine arts in the region.*

Стан і розвиток мистецтва в будь-якій країні є показниками рівня її благополуччя. Мистецтво виконує важливу функцію творення естетичних потреб в суспільстві. І, відповідно, в суспільстві, в якому декларуються потреби лише базового рівня, складається ситуація підміни естетичних функцій мистецтва на інші. Слабкий рівень естетичної підготовленості публіки, відсутність програм підтримки мистецтва на державному рівні, вестернізація сучасного українського мистецтва, неадекватний перегляд мистецької спадщини, слабка орієнтація і позиціонування українського мистецтва у світовому полі – все це складає не повний перелік тих проблем, з якими стикнулося сучасне українське образотворче мистецтво. В радянські часи позитивна функція мистецьких інститутів (професійних спілок) зменшувалася ідеологічними деклараціями, що в певному сенсі обмежувало творчий мистецький пошук. А в наш час позитивна функція мистецьких інститутів спотворюється індивідуалістичними прагненнями, незацікавленістю на співтворчість, орієнтацією як митців, так і публіки на матеріальні цінності. Ситуація, що склалася, зумовила нас зосередити дослідницьку увагу на проблемах розвитку сучасного українського образотворчого мистецтва у регіональному ракурсі. Мета статті – презентувати результати емпіричного дослідження художньої сфери Рівненщини, узагальнити таким чином перелік основних проблем, з якими стикнулися рівненські митці на тлі економічних, політичних, культурних і соціальних процесів, що відбуваються в суспільстві. Актуальність такого дослідження обумовлюється важливістю емпіричних досліджень сфери образотворчого мистецтва в Україні, на регіональному рівні зокрема, для концептуалізації проблем і перспектив розвитку мистецтва, розробки відповідних соціальних програм підтримки розвитку сучасного образотворчого мистецтва.

В основу опитування "Художнє життя Рівненщини" покладена методологія соціологічного дослідження "Художнє життя в Україні" за авторською розробкою і під керівництвом професора О. Семашка\*. Протягом 2005–2007 років під керівництвом О.М.Семашка проводилося емпіричне дослідження художнього життя Києва. В опитуванні брали участь провідні суб'єкти художньої діяльності столиці: художники, мистецтвознавці, критики мистецтва, працівники художніх галерей і музеїв [3]. Для дослідження особливостей художнього життя Рівненщини був залучений апробований інструментарій київського дослідження – стандартизована анкета у 85 запитань. За генеральну сукупність в дослідженні взятий перелік членів Рівненського відділення Спілки художників України, який був визначений на основі довідника Спілки художників України. Додатково залучалися ті респонденти, які ідентифікували себе як суб'єкти художнього життя Рівненщини за професійною діяльністю – художники, мистецтвознавці, представники галерей і музеїв, що мають професійну художню освіту і працюють за фахом. В даному дослідженні ми маємо справу із специфічним соціологічним об'єктом – когортою суб'єктів художнього життя Рівненщини, яка є невеликою за своєю чисельністю.

В ході соціологічного дослідження "Художнє життя Рівненщини" було опитано 51 респондента, серед яких – 41 художника, 7 мистецтвознавців і 3 менеджерів мистецтва, працівника галереї і музею. За ознакою "вік" ми отримали таку пропорцію: 15,69 % (8 осіб) респондентів представляють митців "молодого покоління, до 35 років"; переважна більшість респондентів – 49 % (25 осіб) – підпадає під категорію "середнє покоління, 35–50 років"; 31,3 % (16 осіб) респондентів представляє "старше покоління, 50 і більше років". Професійну художню освіту серед опитаних художників мають 68,6 %. Переважно рівненські митці отримували свою вищу професійну освіту в таких навчальних закладах України: Львівський державний інститут прикладного та декоративного мистецтва (цей заклад

назвали 9 респондентів), Київський державний художній інститут (5), Київський поліграфічний інститут (2), Одеський державний інститут імені М. Грекова (2), Харківський промисловий художній інститут, Рівненський державний гуманітарний університет (2), Київський художньо-промисловий технікум, Чебоксарське художнє училище, Дніпропетровське державне художнє училище, Львівське державне художнє училище. Слід зазначити, що для рівненських митців отримання професійної освіти в Львівському державному інституті прикладного та декоративного мистецтва вже є традицією, адже переважна більшість випускників Рівненської державної художньої школи поступають саме до цього закладу.

Соціально-економічна ситуація, що склалася в країні, детермінує художника відходити від традиційного способу його функціонування в суспільстві (тобто від того, щоб займатися своєю прямою професією) і суміщати різні види діяльності. Так, за результатами опитування 27,45 % респондентів суміщають свою основну діяльність із художніми професіями і 35,29 % – із професіями, що пов'язані з мистецтвом не творчо (наприклад, із викладацькою діяльністю, менеджментом в мистецтві тощо). 50,9 % респондентів зазначили, що знаходяться на "творчих хлібах" і 49 % мають посаду в різних організаціях (переважно в учбових закладах).

Слід зазначити, що для 52,9 % респондентів "успішному здійсненню творчих планів" заважає як раз "завантаженість нетворчої роботою", і 23,5 % як перешкоду для "втілення професійних задумів" виділяють "відсутність часу" (див. таблиці 1, 3).

Таблиця 1

**Фактори, що заважають успішному здійсненню творчих задумів рівненських митців**

Альтернативи відповідей	частота	%
Погана оплата творчої праці	37	72,55
Недостатнє матеріальне становище	33	67,71
Завантаженість нетворчою роботою	27	52,94
Недостатній рівень менеджменту в мистецтві	24	47,06
Ускладнення суспільної ситуації, в якій непросто знайти себе творчо	22	43,14
Відсутність інформації про інтерес публіки, громадськості до моєї творчості	14	27,45
Погані умови для експонування моїх творів на виставках	10	19,61
Погані житлові умови	9	17,65
Власна недостатня підготовленість	3	5,88
Невизначеність методу творчості	3	5,88
Відсутність справжньої творчої атмосфери у спілці, в спілкуванні з колегами	4	7,84
Необгрунтована оцінка моєї роботи критиками	2	3,92
Інше	2	3,92

Серед основних труднощів та проблем, з якими стикається вітчизняне мистецтво в своєму розвитку, переважна більшість рівненських митців обрали такі: недооцінка державної ролі образотворчого мистецтва в житті суспільства (76,47 % опитаних); недостатня підтримка державних музеїв і галерей державою (76,47 % опитаних); недостатня підтримка приватних музеїв і галерей державою (72,55 %); нерозвиненість художнього ринку, менеджменту (68,63 %). Також до суттєвих проблем розвитку мистецтва можна віднести таке: образотворче мистецтво надто тяжіє до традицій, недостатньо оновлює свої художні засоби (52,94 %); образотворче мистецтво занадто комерціалізується, втрачає свою творчу позицію (52,94 %); рівень художніх потреб публіки знизився (43,14 %); образотворче мистецтво нездатне відобразити і осмислити динамізм суспільних змін (41,18 %); обмеженість можливостей виставляти, експонувати свої твори (41,18 %). Детальніше розподіл за цим показником представлений у таблиці 2.

Слід відзначити, що на тлі визначення респондентами соціально-економічних негараздів розвитку мистецтва в Україні, їх особисте соціально психологічне почуття і відчуття творчої реалізації є позитивним. Так, невпевненість в собі відчувають: "рідко" – 35,29 % респондентів, "іноді" – 32,37 % і "ніколи" – 31,37 % опитаних. Почуття повної реалізації своїх творчих можливостей: "рідко" – 25,49 % і "іноді" – 47,06 % респондентів. Життєвий комфорт: "часто" – 21,57 %, "рідко" – 21,57 % і "іноді" – 50,98 % респондентів. Тут можемо зазначити, що відчуття життєвого комфорту – комплексна категорія і значну її складову можуть займати фактори матеріального добробуту тощо. А як показують результати нашого дослідження в якості основної причини, що стримує втілення професійних

задумів, митці схильні обирати "відсутність коштів, спонсорів" (43,14 %). Сумніви у своїх здібностях відчувають "рідко" – 37,25 % респондентів, "іноді" – 25,49 % і "ніколи" – 35,29 %. Почуття спільності із колегами: "часто" – 54,9 % і "іноді" – 23,53 %. Залежність від інших людей: "часто" – 23,53 %, "рідко" – 21,57 %, "іноді" – 37,25 % респондентів. Почуття своєї необхідності знайомим, близьким більшість респондентів (92,16 %) відчувають "часто". Почуття самотності, відсутності людей, які б їх розуміли, "іноді" відчувають 49,02 % респондентів. Можемо сказати, що на рівні спілкування, включеності митців у соціальну взаємодію дослідження показує оптимістичну ситуацію.

Таблиця 2

## Труднощі розвитку мистецтва в Україні

Альтернативи відповідей	частота	%
Недооцінка державної ролі образотворчого мистецтва в житті суспільства	39	76,47
Недостатня підтримка державних музеїв і галерей державою	39	76,47
Недостатня підтримка приватних музеїв і галерей державою	37	72,55
Нерозвиненість художнього ринку, менеджменту	35	68,63
Образотворче мистецтво надто тяжіє до традицій, недостатньо оновлює свої художні засоби	27	52,94
Образотворче мистецтво занадто комерціалізується, втрачає свою творчу позицію	27	52,94
Рівень художніх потреб публіки знизився	22	43,14
Образотворче мистецтво нездатне відобразити і осмислити динамізм суспільних змін	21	41,18
Обмеженість можливостей виставляти, експонувати свої твори	21	41,18
Митці погано знають публіку, не завжди можуть і вміють знайти контакт з нею	18	35,29
Митці обмежують діапазон своїх художніх пошуків, експериментування	12	23,53
Образотворче мистецтво не завжди може художньо виразити свою специфіку, наслідує інші мистецтва	11	21,57
Підвищився рівень художньої культури, потреб публіки	10	19,61
Образотворче мистецтво не витримує конкуренції з боку інших видів мистецтва	6	11,76
Зниження рівня художньої майстерності	5	9,8
Образотворче мистецтво нездатне зацікавити відвідувачів виставок	5	9,8
Художні засоби образотворчого мистецтва сьогодні не цікаві глядачу	3	5,88

Відносно оцінки професійної діяльності рівненських митців, то визнання своєї професійної діяльності критиками відмітили на рівні "часткове визнання" 50,98 % респондентів; "достатнє" визнання колегами – 52,94 % і постійними відвідувачами виставок – 56,86 %; "часткове визнання" широкої публіки і громадськості – 66,67 %. Водночас, відзначається невисокий рівень співпраці митців з вітчизняними і зарубіжними партнерами та організаціями. Співпрацюють з вітчизняними, державними галереями, виставковими організаціями 29,41 % респондентів і рівень їх задоволеності цією співпрацею переважно відмічається як "мало задоволений" (19,61 %). 35,29 % респондентів не співпрацюють і 35,29 % – не дали відповіді на це запитання. З видавництвами співпрацюють – 27,45 % респондентів, з журналами і пресою – 37,25 %, з радіо і телебаченням – 25,49 %, з вітчизняними приватними організаціями – 35,29 % і мало задоволені такою співпрацею 19,61 % респондентів. З зарубіжними партнерами і організаціями співпрацюють 21,57 % респондентів, з міжнародними фондами і організаціями – 41,18 %, з посольствами України в інших державах – 37,25 % респондентів – рівненські митці майже не співпрацюють.

Переважає більшість респондентів надає перевагу таким формам менеджменту як самостійний (39,22 %) і тому, що здійснюється державними закладами культури (35,29 %); також 27,45 % рівненських митців обирають менеджмент з індивідуальним посередником і 21,57 % – через приватні інституції (галереї, фонди). Присутні й відповіді, коли респонденти вважають ефективним використовувати всі можливі форми менеджменту.

До основних причин, що заважають успішному менеджменту в сфері мистецтва, опитані відносять відсутність професійного менеджменту (15,69 %) і погане фінансування (13,78 %). Також в категорії "інше", яку обрали 11,76 % респондентів присутні такі висловлювання: "комерціалізація", "економічний стан в країні", "низький інтерес публіки", "недостатня активність місцевих художників",

"низький рівень культури", "бідність громадян", "недостатнє пропагування мистецтва в друкованих ЗМІ", "відсутність порозуміння". 47 % респондентів не відповіли на дане запитання. Таким чином, можемо відмітити комплексний характер проблеми формування і функціонування системи менеджменту в сфері мистецтва. Її ефективність залежить як від зовнішніх, соціально-економічних, так і від внутрішніх, суб'єктивних факторів – рівня професіоналізму суб'єктів художньої діяльності.

У 35,29 % (18 осіб) опитаних митців твори експонувалися за кордоном і у 41,18 % (21) не експонувалися. У 13,79 % митців закордонна експозиція творів мала резонанс на телебаченні, у 19,61 % – на радіо, у 31,37 % – в газетах, у 23,53 % – в журналах, у 13,73 % – в спеціалізованих мистецьких виданнях.

Переважає більшість респондентів (82,35 %) не відносять себе і свою художню діяльність до певної школи чи творчої групи, напрямку. Лише 7 респондентів (а це становить 13,73 % опитаних) віднесли себе до напрямку в мистецтві без його позначення і одна особа ідентифікувала себе із мистецьким напрямком. Представлені дані добре підтверджують ситуацію, що склалася в сучасному образотворчому мистецтві, коли відбувається відрив від мистецьких традицій і стимулюються намагання сформувати власний осередок творчої діяльності. Між іншим, для постмодерністських тенденцій в мистецтві характерний відхід від понять стиль, напрям, школа в мистецтві і домінування категорій мода і кітч [1].

Проаналізувавши відповіді персоналій на питання "Творчість яких сучасних українських митців образотворчого мистецтва Ви найбільше цінуєте?", ми отримали такий перелік митців. Розташуємо їх за інтенсивністю згадування. Серед відомих київських митців були названі І. Марчук (3 згадування), Т. Яблонська (3), В. Гурін (2), О. Ковальчук (1), А. Гайдамака (1). Серед представників Рівненщини – Ф. Бобрик (4), М. Йориш (4), Р. Звягінцев (3), Я. Марчук (3), П. Подолець (3), М. Годун (2), В. Ємець (2), І. Жилка (2), М. Сівак (2), В. Ткачук (2). Серед рівненських один раз згадали таких митців, як В. Александрович, С. Гай, К. Касімов, Л. Крайлюк, М. Ліханов, П. Липова, К. Литвин, В. Наумець, В. Патик, О. Рудньов, О. Самчук, Т. Смирнова, В. Шолудько, Г. Юрчук.

Поодинокі згадування митців немає статистичного навантаження, але дає можливість на змістовному рівні визначити, як в оцінках респондентів персоніфіковано презентується мистецьке поле України в цілому і Рівненщини зокрема. Слід також відмітити, що на дане запитання не надали відповіді 21,57 % респондентів. Як правило, респонденти обирають одного митця, творчість якого цінують – це 58,82 %. Переважає більшість обраних митців підпадає під категорію митців старшого покоління – 50,98 %. Здебільшого респондентами називаються художники регіонального рівня, в незначній кількості – київські митці. Такі дані надають підстави зробити висновок про неінтегрованість рівненських митців у загальноукраїнське мистецьке поле. Також у відповіді на запитання "Виставки чи окремі твори яких митців за останні 5 років Ви відносите до важливих подій художнього життя?" респондентами переважно згадуються виставки місцевого характеру, персональні. Не надали відповідь на дане запитання 52,94 % респондентів, що свідчить про невисокий рівень мистецької комунікації і невключеність у мистецькі події українського життя, в тому числі на регіональному рівні.

Про відірваність рівненських художників, діячів мистецтва від загальносвітового мистецького процесу свідчить той факт, що на запитання "Назвіть найбільш близьких, цікавих Вам митців зарубіжного образотворчого мистецтва?" не надали відповідь 92,16 % (47 осіб) респондентів. Три особи, що відповіли на дане запитання, обрали таких зарубіжних митців, як: Х. Аверкамп, П. Брейгель, А. ван Остаде, Рембрандт, К. Моне, С. Далі, Н. Сафонов, М. Періх, Ван Гог, Е. Барлах, М. Врубель, А. Олексів, імпресіоністи в цілому.

Серед найбільш шанованих художніх критиків були названі рівненські критики М. Маричевський (3 згадування), Б. Столярчук (2), В. Басараба, Г. Білецький, Городецький, І. Жилка, В. Луц, Лісін, А. Мартиненко, В. Овсійчук, В. Свенціцька, Р. Яців. Важливо, що 70,59 % респондентів не спромоглися назвати художніх критиків, або вважали, що таких на сьогоднішній день в Україні немає. Такий розподіл відповідей свідчить про те, що сьогодні у вітчизняному мистецтві не сформувалася стала структура мистецького життя, присутній низький рівень взаємовідносин таких суб'єктів художньої діяльності, як митець і критик мистецтва. Означена тенденція більш сильно проявляється в регіональному розрізі.

Серед виставок чи окремих творів митців, що можна віднести за останні 5 років\*\* до важливих подій художнього життя респонденти назвали: серед рівненських твори таких майстрів – В. Ємець (3 згадування), М. Годун (3), М. Ліханов (2), В. Познік (2), С. Гай, М. Йориш, П. Липова "Соняшники", П. Подолець, Є. Чорний "Ніч над Дніпром"; серед київських – І. Марчук (2); серед подій – розпис Острозької Академії, виставка до дня художників у 2006 році (3), Пленер у Польщі, виставка Бойчуків. Як правило, респонденти називають вітчизняні виставки (45,1 %) і персональні

(37,25 %). Відповідь на дане запитання не надали 52,94 % респондентів. Вибір митцями виставок і художніх подій переважно місцевого характеру, як вже ми зазначали вище, свідчить про замкненість художнього життя регіональними межами, про слабкість мистецьких контактів на загальнодержавному рівні. Згадки респондентів про міжнародні пленери наводять на роздуми про більш тісні контакти рівненських митців із сусідніми державами, ніж у вітчизняному просторі.

За думкою респондентів, до сучасних талановитих українських художників, які могли б, але не отримали визнання можна віднести таких митців: С. Гай (5 згадувань), О. Безюк (4), М. Букайло (2), О. Гуристюк, К. Касімов, М. Ліханов, В. Петухов, Савюк, І. Хвесь. Не відповіли на запропоноване запитання 70, 59 % респондентів, а ті, хто відповіли, переважно виділяли одну особу (23,53 %).

Найбільш близьким напрямом в сучасному українському образотворчому мистецтві для рівненських художників є модернізм (його обрали 29,41 % респондентів). 5 респондентів визначили постмодерністські напрями. Не відповіли на запитання 45,1 % респондентів. Часто серед напрямів в сучасному образотворчому мистецтві респонденти називали види образотворчого мистецтва – живопис, графіку тощо. Це може свідчити лише про певне нерозуміння професійної термінології.

Серед особливостей взаємодії професійного і аматорського мистецтва найбільший відсоток респондентів відзначили "невизначеність взаємовідносин" (45,1 %). Категорію "інший варіант відповіді" обрали 21,57 % респондентів. Для прикладу можемо навести висловлювання в цій категорії: "повинні існувати в різних площинах (взаємини наносять шкоду як аматорам, так і професіоналам), "нерозуміння", "ці поняття штучні. Все залежить від здібностей окремо взятого митця", "упереджене ставлення професіоналів до аматорів", "недостатнє спілкування".

На питання "Що стримує втілення ваших професійних задумів?" ми отримали такий розподіл відповідей (див. таблицю 3).

Таблиця 3

#### Фактори, що стримують професійні задуми митців

Альтернативи відповідей	частота	%
Відсутність коштів, спонсорів	22	43,14
Відсутність часу	12	23,53
Недолуга політика держави, відсутність правової бази в галузі культури, загальна "ненаціональна" суспільна обстановка	4	7,84
Складна суспільна ситуація	3	5,88
Стан здоров'я	2	3,92
Інше	3	5,88
Немає відповіді	16	31,37

Доречно навести в даному контексті цитату одного з респондентів (відповідь на відкрите запитання анкети), яка влучно відображає перешкоди адекватного розвитку мистецтва в країні: "В сторону розвитку культури має повернутися держава. Крім того, на сьогодні майже відсутні державні закупки для музеїв... що це означає – відомо". Також серед варіантів відповідей в категорії "інше" респонденти називали "немає достатнього визнання" і "недостатність інформації".

В ході дослідження митцям пропонувалося оцінити за п'ятибальною шкалою різні явища та аспекти художнього життя в Україні та Рівненщини, і в їх колективі (див. таблицю 4).

Найнижчі показники за середнім значенням оцінки отримали такі явища, як рівень відносин "митець – влада" (1,6 бала), задоволеність цінами на художньому ринку України (1,7). На тлі отриманих середніх оцінок найбільші показники ми маємо по альтернативам "взаємини з колегами" (3,6), творчий стан митців на сьогоднішній день (3,5), визнання їх професійної діяльності (3,4), професійна атмосфера в художньому об'єднанні, спілці (3,4). Такий важливий показник як "стан образотворчого мистецтва в Україні" оцінюється митцями на 2,4 бала, отже, ми можемо проінтерпретувати даний показник як песимістичну оцінку мистецької ситуації. Вище оцінюється рівень художньої культури глядачів (2,6). Стан художнього ринку в Україні і в м. Рівне має однакові бали (2,1). Ми очікували, що оцінка даного показника по Україні в цілому буде вищою, ніж на регіональному рівні. Але такий розподіл може засвідчувати недостатній рівень володіння інформацією респондентами стосовно тенденцій розвитку мистецького ринку за межами регіону і неусвідомлення себе в контексті загальноукраїнського мистецького поля як повноправних суб'єктів художнього життя. Перспективи розвитку художнього ринку на майбутнє оцінюються більше позитивно (2,8)\*\*\*. Дана оцінка співпадає з прогнозами мистецтвознавців-експертів стосовно перспектив розвитку артринку в Україні. На тлі невисоких оцінок об'єктивних факторів розвитку мистецтва більше балів респонденти дають при оцінці

суб'єктивних, особистісних факторів розвитку, наприклад, таких, як "готовність публіки сприймати Ваше мистецтво" (3,2), "умови Вашого творчого зростання" (3,1), "реалізованість Ваших творчих планів і сподівань" (3,2), загальна оцінка творчого стану (3,5), визнання Вашої професійної діяльності (3,4). В вищій оцінці власного творчого потенціалу якраз і міститься специфіка мистецької професії на тлі активної включеності у суспільний процес (участь у громадському житті оцінюється митцями у 2,9 бала). Митець передусім занурений у власний творчий пошук і, відповідно, особисті досягнення набувають більшого значення, ніж суспільні в цілому. Між іншим, ми зазначали раніше, що загальний соціально-психологічний стан рівненських митців можна визначити як позитивний.

Таблиця 4

Оцінка різних явищ і аспектів розвитку художнього життя в Рівному і Україні

№	Альтернативи відповідей	Середнє значення
1	Інтерес публіки до образотворчого мистецтва	2,9
2	Стан образотворчого мистецтва України	2,4
3	Рівень задоволення Ваших виставкових потреб як митця	2,7
4	Рівень художньої культури глядачів	2,6
5	Наскільки широко публіка готова сприймати Ваше мистецтво	3,2
6	Стан художнього ринку в Україні	2,1
7	Стан художнього ринку в м. Рівне	2,1
8	Перспективи розвитку художнього ринку	2,8
9	Умови Вашого творчого зростання	3,1
10	Рівень творчого зростання молодого покоління художників	2,5
11	Рівень художньої критики сьогодні	1,8
12	Професійна атмосфера у Вашому об'єднанні, творчій спілці	3,2
13	Реалізованість Ваших творчих планів і сподівань	3,2
14	Наскільки зріс рівень художньої культури за останні 10 років	2,3
15	Стан творчої спадкоємності старшого і молодшого покоління художників	2,8
16	Наскільки міжнародно визнані здобутки українських художників	2,7
17	Рівень відносин "митець – критик"	2
18	Рівень відносин "митець – влада"	1,6
19	Рівень відносин "митець – галереї, менеджмент"	2,5
20	Ваш творчий стан сьогодні	3,5
21	Рівень матеріальної забезпеченості	2,7
22	Рівень відносин "митці – митці інших видів мистецтва"	2,9
23	Задоволеність цінами на художньому ринку України	1,7
24	Взаємини з колегами	3,6
25	Знайомство з сучасним зарубіжним мистецтвом	2,6
26	Бажання наслідувати Вашу професію дітьми, онуками	3
27	Підтримка Вашої діяльності фондом, приватними спонсорами, меценатами та ін.	1,8
28	Участь у громадському житті	2,9
29	Визнання Вашої професійної діяльності	3,4
30	Авторитетність мистецької еліти в українському суспільстві	2,6
31	Визнання Вашої професійної діяльності за кордоном	2,3
32	Рівень особистих професійних і творчих контактів з мистецькими інстанціями, закладами культури, освіти за кордоном	2

Найнижчі оцінки митців, що закономірно на тлі основних проблем розвитку мистецтва в сучасній Україні, набули такі альтернативи відповідей, як "рівень відносин "митець – влада" (1,6 бала), "задоволеність цінами на художньому ринку України" (1,7), "підтримка Вашої діяльності фондом, приватними спонсорами, меценатами та ін." (1,8).

На низькому рівні оцінюється респондентами рівень художньої критики (1,8 бала). Якщо порівняти даний показник з нездатністю респондентів в переважній більшості назвати шанованих ними художніх критиків (79,5 %), то можна зробити два узагальнення: 1) в м. Рівне не сформувалося професійне поле таких суб'єктів мистецького процесу, як художні критики та мистецтвознавці;

2) рівненські митці не знаходяться в активному взаємозв'язку із означеними суб'єктами художньої діяльності. З галереями митці контактують на більш високому рівні, ніж із критиками: взаємовідносини "митець – галереї, менеджмент" оцінюються у 2,5 бала\*\*\*\*. Хоча при загальній оцінці мистецьких комунікацій в регіоні, представлені показники відображають низький рівень взаємодії таких суб'єктів художнього життя, як художник, критик, працівник галереї.

Рівень художньої культури глядачів оцінюється респондентами у 2,6 бала. До середнього значення наближається рівень оцінки митцями власної матеріальної забезпеченості (2,7 бала).

Більшість опитаних митців не мають почесного звання (80,3 %), серед опитаних лише дві особи нагороджені званнями "Заслужений працівник культури України" і "Заслужений художник України". Також більшість респондентів не має вченого звання (76,4 %), хоча значна частина з них на сьогоднішній день займається викладацькою діяльністю. Творчі професійні відзнаки мають 23,5 % респондентів (12 осіб).

Водночас, рівненські митці досить стабільно виїжджають за кордон. Так, "в цьому чи минулому році за кордоном" побували 29,4 % респондентів, "3-5 років тому" – 15,6 %, "більше п'яти років тому" – 21,5 %. Аналіз рівненської преси дозволив зробити висновки про тісні творчі контакти рівненських митців з польськими і словацькими колегами (спільні міжнародні пленери). Також молоде покоління рівненських митців часто виїжджає за кордон для навчання і участі в міжнародних конкурсах.

Переважає більшість робіт митців знаходяться у приватних українських (58,8 %) і приватних закордонних (47 %) колекціях. Нажаль, найнижчий показник – 5,8 % – це наявність художніх творів рівненських митців в державних колекціях України. Наприклад, наявність своїх робіт в державних закордонних колекціях відмітили 15,69 % респондентів. Таким чином, зв'язки рівненських митців із закордонними закладами мистецтва і колекціями кращі, ніж із вітчизняними. Слід зазначити, що проблема державних закупок робіт рівненських художників ускладнюється відсутністю в регіоні державного художнього музею. Така ситуація з закупками творів мистецтва на регіональному рівні свідчить не на користь державної політики України в галузі мистецтва.

За п'ятибальною оцінкою показники "визнання Вашої професійної діяльності за кордоном" і "наскільки міжнародно визнані здобутки українських художників" отримали 2,3 і 2,7 бала відповідно (див. таблицю 4).

Емпіричне дослідження особливостей функціонування і розвитку художнього життя Рівненщини надає можливості зробити такі висновки стосовно основних проблем і перспектив розвитку художнього життя регіону в період соціальних трансформацій:

1. В Україні розвиток мистецтва суттєво детермінується соціально-економічною і політичною ситуацією. З одного боку, відбулося відвернення держави від сфери культури як на соціальному, так і на економічному рівнях, що виражається в низькому рівні державного фінансування, відсутності державних програм розвитку мистецтва. З другого – низький рівень соціальної просвіти, відсутність програм естетичного виховання населення не стимулюють процеси формування і закріплення естетичних цінностей в суспільстві, і тому відбувається відрив один від одного основних суб'єктів художньої діяльності – митця і публіки, їх подальша "індивідуалізація".

2. На розвиток мистецтва як в загальноукраїнському контексті, так і на регіональному рівні впливають світові процеси глобалізації і поширення постмодерністських тенденцій в сфері мистецтва, за яких відбувається зміщення естетичних і гуманістичних функцій мистецтва "як абсолютної суспільної цінності" (П.Сорокін) в бік політичних і економічних. Твір мистецтва починає втрачати свій онтологічний статус і набуває статус симулятивний.

Безпосередньо в Рівненському регіоні до кола основних проблем відносяться: проблеми матеріального порядку; відсутність державних і громадських замовлень на мистецтво; недостатній рівень розвиненості структури художнього життя: відсутність спеціалізованого художнього музею і галереї, які б релевантно забезпечували виставкові потреби митців Рівненщини і також вирішували питання з державними закупками робіт вітчизняних митців. Адже, як показало соціологічне опитування, переважна більшість картин рівненських художників знаходяться в державних і приватних галереях за кордоном, що аж ніяк не сприяє національному самовідтворенню України за рахунок самотності вітчизняної культури і мистецтва. Результати опитування виявили слабкий рівень взаємозв'язків між різними суб'єктами художньої діяльності: особливо митця і критика, мистецтвознавця. Це, в свою чергу, свідчить про інституційний розрив мистецтва та державних інститутів, слабкі комунікації між основними суб'єктами художньої діяльності. Слід виділити проблему наслідування поколінь митців в регіоні, низький рівень спадкоємності між старшим і молодим поколінням художників; відірваність рівненських суб'єктів художнього життя від загальноукраїнського і світового мистецького поля.



3. Стосовно перспектив розвитку мистецтва ми надаємо перевагу індивідуальному фактору, активній позиції митця як суб'єкта творчої діяльності. Адже дослідження показало, що на фоні загальних суспільно-економічних негаразд митець зберігає позитивний особистий соціально-психологічний стан і орієнтований на творчу діяльність.

На завершення слід додати, що отримані в ході дослідження результати мають свою практичну значимість, можуть використовуватися для розробки державних програм підтримки розвитку мистецтва в регіонах України. Як показують наші дані, втручання держави на сьогоднішньому етапі є просто необхідним для збереження функціональних основ українського мистецтва, його естетичної цінності для суспільства в цілому.

#### Примітки:

\* В результаті тривалих емпіричних досліджень в сфері мистецтв О. Семашком була розроблена концепція нової соціально-художньої реальності [2].

\*\* Дослідження проводилося протягом 2006 року.

\*\*\* Різниця середніх значима на рівні 1 %.

\*\*\*\* Різниця середніх значима на рівні 1 %.

#### Література:

1. Крючкова В. А. Социология искусства и модернизм / В. А. Крючкова. — М. : Изобразительное искусство, 1979. — 216 с. — (Искусство и идеологическая борьба).

2. Семашко О. М. Нова соціально-художня реальність / Олександр Миколайович Семашко // Мистецька освіта та мистецтво освіти в контексті формування сталого суспільства : матеріали Всеукр. науково-практ. конференції. — К., 2005. — Ч. 2. — С. 204–206.

3. Семашко О. М. Соціологія мистецтва : навчальний посібник / Олександр Миколайович Семашко. — К. : Міленіум, 2004. — С.300.

УДК 168.522:801.631.5

**Любарська Людмила Валентинівна,**  
науковий співробітник  
відділу української літератури Національного  
науково-дослідного інституту українознавства

### ВИРАЖЕННЯ СВИТОГЛЯДНОЇ КУЛЬТУРНОЇ МАТРИЦІ ЧЕРЕЗ ЗНАКОВЕ КОДУВАННЯ ЯК ХУДОЖНЄ ОБРАЗОТВОРЕННЯ У ТВОРЧОСТІ ПОЕТІВ КИЇВСЬКОЇ ШКОЛИ

*У статті викладено бачення спільної світоглядної "ситуації" для творчості поетів Київської школи, її художнього втілення, які за своєю природою містять чимало антиномічних розривів, що виводять цей поетичний феномен за межі наявних теоретичних моделей та схем і спонукають до глибшого пошуку його сутності, виявлення "зліпку" "дійсного чуття" поетів. Йдеться про дослідження способів знакового кодування – особливостей художньої мови як безпосереднього вираження напівсвідомого стану між мисленням і сновидним потоком, а також такі особливості поезики, як недеklarативність, недомовленість, герметизм, що зумовлює рецептивні зусилля розуміння; пошук давньої поетичної традиції і вихід на оригінальний вільний вірш, застосування верлібру як поетичного принципу.*

Ключові слова: шістдесятництво, недеklarативність, герметизм, доміфологічна й міфологічна свідомість, вільний вірш, верлібр.

*In the article vision of general world view "situation" is expounded for creation of poets of Kyiv school. It goes about research of features of poetic language as direct expression of the specific state which links rational and impersonal, turning back to the primitive matrix of premifological and Ukrainian mythological consciousness. The poetry is also based on Ukrainian and European philosophy, aesthetics and psychology and others like that, and has such features as undeclarativeness and even germetizm, that predetermines receptive efforts of understanding; search of old poetic tradition and output on an original free poem.*

Keywords: *shistdesyatnyctvo, undeclarativeness, germetizm, premifological and mythological consciousness, free poem, verlibr.*

Появу феномену Київської школи в українській культурі датуємо з 1964–1965 років ХХ століття, коли до Київського Університету вступили спершу В. Голобородько, В. Кордун, В. Рубан, М. Воробйов, М. Савченко, Н. Кир'ян, а у 1967–1967 роках до них приєдналися М. Григорів, І. Семененко, ще пізніше С. Вишенський та В. Ілля. Слід сказати, що під впливом силового поля цієї групи перебувала ще низка молодих поетів, об'єднаних основними принципами явища, та сьогодні немає сумніву в свідомому дистанціюванні "квадриги" від свого ширшого оточення.

Актуальність дослідження творчості Київської школи полягає саме у теоретичній невизначеності їх "легалізованого" місця у літературно-мистецькому контексті другої половини ХХ століття. Стаття має на меті дослідити особливості світоглядної матриці у їх творах та форми поетичного вияву.

Про Київську школу можна говорити у кількох аспектах: як про "суто поетичне явище, головною ознакою якого стала свобода творення"; як про "групу молодих нонконформістів, життєвим вектором яких була свобода волі в усіх її виявах"; а також як про "експериментальну психологічну спробу жити інакше, аніж інші покоління, жити так, ніби все відбувається у вільній незалежній державі" і "братство творців поезії, головним і надзвичайним завданням яких була сама поезія" [15, 8]. Хронологічна близькість Київської школи у вітчизняному культурному процесі до руху шістдесятників часто стає відправною точкою для визначень і порівнянь. Однак ці поети не є ні шістдесятниками, ні постшістдесятниками, ані їхньою опозицією. Вони, власне, не є опозицією нічому, вони просто є, мабуть вперше втілюючи ідеологічні гасла "штуки для штуки" і свободи творення без жодних ідеологій, даючи здійснитися мистецтву як такому.

Шістдесятництвом, як правило, означають добу загального морального й духовного піднесення на ґрунті політичних змін у країні, а також пов'язаний з цим новий соціально-психологічний тип свідомості. Шістдесятниками називають опозиційно налаштованих щодо тоталітарного режиму та його утисків молодих митців. У творчості цього покоління заангажованість з погляду соціально-історичної детермінованості є моральним імперативом, свідомим і вільним внутрішнім вибором. Не применшуючи його здобутків, все ж слід відзначити зумовленість горизонту його пріоритетів панівною ідеологією доби у властивій їй загальниковості смислів і форм. Натомість поезія Київської школи нічому не протистоїть, нічого не утверджує, а реалізує триєдність свободи (свободи творення, свободи особистості й свободи народу) у власне поезії, "пишучи так, ніби те, за що треба було боротися, а саме: національна і суспільна свобода – вже настали" [20, 9]; відкидає будь-яку суспільну зашореність та ідейно-політичні позиції як вирішальні критерії культурної й художньої цінності, що залишались засадничими і для нових віянь 60-х років.

Якщо специфічність поезії шістдесятників, її морально-світоглядний трагізм зумовлено дуалістичним прагненням примирити канонічну комуністичну ідеологію з гуманістичними принципами, то трагізм творчості поетів Київської школи виявляється на глибшому – онтологічному – рівні, що вже не вимагає від слова бути "суспільно правдивим" "задля", "в ім'я" громади. В той же час суспільна заангажованість мислення шістдесятників є іманентною, залишаючись у межах соцреалістичної естетики, що її романтична генеза дозволила поновити спадкоємність суспільно вагомому слову, національній традиції.

Першими рішучі зміни на цьому ґрунті здійснила Нью-Йоркська група поетів, переакцентувавши художню творчість на естетичні начала. Її типологічним, але цілком незалежним й самодостатнім відповідником в Україні стала Київська школа, виявляючись ближчою до європейської традиції "чистого мистецтва" Р. М. Рільке, А. Рембо, Т. С. Еліота, П. Неруди тощо й альтернативою творчості шістдесятників.

Саме поети Київської школи, як пише В. Моренець, "першими сказали радянській історії "Прощавай, стражденна!" і своїй власній праісторії "Пребудь во віки!". Саме з феноменом Київської школи наприкінці 60-х років, попри все їх "підпільне буття" упродовж двох подальших десятиліть (як, зрештою, чи не більшою мірою і поетів Нью-Йоркської групи) лише й можна утожсамлювати процес "очищення" української поезії від усілякого накипу, як "обуреного розуму" ("кипит наш разум возмущенный..."), так і справедливих духовних кривд українства, що однак обтяжували й обтяжують його вільний творчий лет. Саме з Київською школою і всім тим, що стоїть з нею на одній естетичній площині і так само є природним виявом духовно-естетичної потреби національної культури (передовсім лірика І. Калинця). Все, що розповилося у 80-ті роки і вилилося в могутню хвилю "вісімдесятників" із цілою плеядою талантів першої величини, концептуально започатковувалося на "краєчку відлиги" [19, 12].

Звинувачення в нонконформізмі, неактуальності та втечі від реальності сипалися з обох ідеологічно опозиційних полюсів: як комуністично, так і національно заангажованих, для яких мистецтво залишалося "захопленим зненацька", утилітарним засобом досягнення мети, бодай і благородної. Натомість свідомість "нетутешнього" поета прагне творити у вже вільному просторі "Абсолюту", справжності буття – Відкритого (за означенням М. Гайдеггера) як єдино істинного, виявляючи сутність поезії – здійснення вищої надіндивідуальної, а тому актуальної завжди і ніколи в конкретний момент "споживацького" існування, і трагічну суть поета – носія її "вісті" й водночас заручника життя соціального. Звідси – вихід за межі темпоральності й тимчасових цінностей-пасток: "замість політичної двозначності, до якої так часто вдавалися шістдесятники, в поезію вступив непідробний драматизм народного буття" в поезії В. Голобородька, замість "номінативної народності робилася спроба відродження міфопоетичної свідомості; замість гри культурологічними реаліями, особливо з історії західноєвропейської цивілізації, саме називання яких мусило виконувати роль поліфункціональних образних рядів, був здійснений справжній поворот до первісної основи буття" [16, 11] і в поезії В. Кордуна; М. Воробйов вніс справжню "дерзновенність", наївно-парадоксальний триб творення на очах читача незвичайних художніх образів, порушуючи звичне сприйняття, синтезувавши мистецтва поезії й живопису; "неповторна індивідуальна стилістика, якийсь цілковито особистий синтаксис, універсальність тематики аж до виходу на вершини духовної екзистенції" [16, 14] – ознаки поезії М. Григоріва. Попри оригінальність і своєрідність кожного поета основними спільними творчими принципами можна, слідом за В. Кордуном, назвати повернення до первісних матриць доміфологічної й української міфологічної свідомості; трансформація давнього міфологічного мислення в образах новітньої поезії, що спирається на українську й західноєвропейську філософію, естетику й психологію, повернення до лексичних прапервнів, що є головними серед найважливіших семантичних гнізд; розвинення їх до конкретних символів через "активізацію народнопоетичних уявлень та смислових відтінків"; зосередження уваги на природі, людині та всесвітові, складові якого є рівновеликими й рівнозначними; розгортання трансцендентних мотивів; відчутність у поезії "живої магії слова"; органічність творення, недеklarативність, певна недомовленість, навіть герметизм, що зумовлює рецептивні зусилля розуміння; пошук давньої поетичної традиції і вихід на оригінальний вільний вірш, застосування верлібру як поетичного принципу. Така загальна класифікація, безумовно слушна, та все ж не є вичерпною для спохоплення всього комплексу модерної пропозиції Київської школи. Насправді їхня світоглядна "ситуація", її художнє втілення і "ситуація" в літературному просторі взагалі за своєю природою містить більше антиномічних розривів, що виводять її за межі наявних теоретичних моделей та схем і спонукають до глибшого пошуку її сутності, виявлення "зліпку" "дійсного чуття" поетів (інтелектуально-емоційного переживання вищої істини, і, відповідно, ліричної поезії як особистісного образно-чуттєвого наближення до Абсолюту через слово) [20, 91].

Питання про актуальність чи пасивність поетів Київської школи порушує питання про "актуальність" "вбогого часу" (М. Гайдеггер) й псевдоіснування в ньому загалу – "масового самогубства" [18, 143] – і "неактуальність" пошуку реального здійснення людини. Стежка останнього вузька й ризикована – "там, де багато людей, – нема джерела, але дно тверде" [5, 152], та саме вона дає альтернативу "морозу мертвого" насамперед у повертанні обличчям до природи, буття – як Відкритості (М. Гайдеггер), праоснови людини і всього сущого, які в ній зважуються бути. На цьому шляху нероздільною є поетична і життєва філософія Київської школи. Її поезія дає вихід "Відкритому" як "Цілому необмеженому", що залучає людську істоту до чистого стосунку безмежного, рятує від нікчемного:

Ідїть і будете мати оселї  
там де ви будете йти,  
і повернїться лицем до храму,  
якого не могли бачити ранїше,  
встаньте древнї, середнї й останнї,  
вам ці слова рано і пізно,  
дарую вам очї і силу незмїрну,  
зїйдїть ви на гору безсмертного.  
Скиньте все найкраще із себе  
і одягнїть на ідола.  
Вони стануть ідола роздягати,  
а ви вже рїчку будете перепливати [12, 155].

Причому це залучення передбачає свідоме зусилля духу й розуму, життєвої відваги зречення задля невідомого. Адже Відкрите – це неосвітлене темне, "ще темне вже світло", яке неможливо побачити, зустріч з яким засліплює людину й затуляє справжність, оскільки вона, маючи свідомість,

приречена на дуалізм свого існування, поставлена "проти" Відкритого, а не "всередину" нього ("Світло не може пощезнути чи позбутися променіння, /розсіваючись, лине завжди за собою, /і темінь, затікаючи у внутрішню безвість, /вабить за течією розпуклі сузір'я й туманності" [17, 144], але "хіба побачимо світло/як темряви не стане?" [3, 65]. Цілковите занурення, таким чином, "при житті" принципово неможливе: попри деіндивідуалізацію картин, появу форми "нам" як засобу міфологізування ліричного героя, що прагне перетворитись на не-Я і так прилучитися до вічного, щоразу відбувається повернення до форми "Я" як необхідності пошуку себе ("Дивовижні знання довкола, ледве не сказав /"нас" [1, 136]).

Ступінь усвідомлення свого стосунку до Відкритого різна: від неосмисленого до трагічного, власне усвідомлення, даного небагатьом. І небагато хто здатен прагнути за покликом невідомого, який "обіцяє" поразку – смерть: "Бути – це значить падати, /ми це причини обріїв. /Ніхто не уникне участі /в подіях, що настають, /а хто заховався, то разом із сховищем /події його заберуть" [12, 125]. Тільки поразка, говорить Ж.-П. Сартр, здатна повернути людину до самої себе "у всій чистоті", і "тільки потріскані ми рухаємось уперед", – говорить Микола Воробйов. Людська діяльність має подвійну природу: є водночас і перемогою, і поразкою. Коли всі засоби пізнання вичерпуються, не давши жодного пояснення, світ раптом постає у своїй дитячості, у своїй жахливій свіжості; в ньому не знайти жодної точки опори, жодної прокладеної стежки. Він набуває максимуму реальності саме тому, що загрожує людині повним руйнуванням, ("шорстка невизначна загроза: /багатогоного скрадається мокрим просом, /багатоязико лопоче в тополиному листі, /багатомовчує насувається на нас звідусюди" [14, 77]); але оскільки будь-яка дія завжди має генералізуючу функцію, то "поразка повертає речам їхню індивідуальну реальність" [21, 333]. Саме поразка обертається на рятунок – відродження зсередини себе, "істинний поет – це людина, яка обирає програш (аж до його крайньої форми – смерті), для того, щоб виграти" [21, 333], бо "краще знайти себе, аніж зберегти" [2, 26].

Цей дар (чи прокляття?) зваження мають поети Київської школи. Насправді вони прагнуть свободи "у" світі, бо лиш протиставлене йому є вільним. Але неподоланим залишається зумовлене свідомістю відпадання від нього, і, як наслідок, наштовхування на себе. Та прагнення подолати власну обмеженість вже є "живим станом", вириванням із себе первісного зла, що включає Я в самотеперішню сучасність людства і є нестерпним: "І в мені хрюкання то наближається, /то віддаляється..." [2, 22].

Здійснення таких станів чи актів, які самі по собі не можуть бути корисними цінностями, є, за І. Кантом, здійсненням "безкінечних цінностей", або прагненням "безцільних цілей". Бо цінність, за визначенням, є "щось кінечне", а "безкінечна цінність" – це те, що ніколи в даний момент часу не має конкретної, розміреної цінності, а є розривом, зсувом" [18, 143]. І якщо ці акти ніким не здійснюються, не знаходяться ті, що здатні робити зусилля, то й нічого немає, окрім мертвих тіней псевдожиття, між якими вже неможливе розуміння в одному таємному просторі, де вони "поранені в бутті" [18, 146]. Ця антропологічна катастрофа як перехід людини у антисвіт образів, що вже й не розрізняють тіней, у якоесь задзеркалля уніфікованого, імітацій справжнього у місті "синіх людей" [6, 117], в якому "самоімітуючий" людині Я себе вже не зустрінати, насправді є найжахливішою ("Тихий майстер дитячих іграшок" [17, 18]).

Весь світ людина ставить наперед себе, агресивно втручається в нього,

(Двері не одчинялись.

Коли їх одбили разом із стіною,  
жовтого щита побачили навпроти –  
сонце ще тільки сходило [1, 120])

прагне опредмечування, ворожого "чистому стосунку", стає виробником, прокладаючи собі дорогу "у формі необхідного панування" [8, 236]. Все вводиться у вжиток, фабрикування як "технічне упорядження суті", наслідком чого є накидання форми і зужитість непередметного, остаточний суб'єкт-об'єктний розрив. Тоді "Символ зужитого /раптом у річ перейшов" [4, 84], і загрожує захопити мене "зненацька" [14, 17]. Людське людини, сутність речей розчиняються у виробництві, соціальній ангажованості, дидактичності, забудовуючи шлях до вже замкненого Відкритого. Натомість поет уникає голого бажання пробивати-себе-у-світ, що загрожує і йому насильним переоформленням "здяля щасливого життя", "для твого ж добра" ("– Брате, я ж казала тобі: не ходи до річки, /ти заручився з нею, /а люди, наче непривітні родичі, /лише добра тобі бажали,.../зруйнуємо його, поки не пізно,.../бо ти ніколи їсти не хотів, бо ти очима жив" [1, 136] і – одноформністю, уніфікацією виробу, вилученого з буття. Побачити цю небезпеку можуть "смертні, які раніше сягають безодень" і дають порятунок саме "звідти, де та небезпека", де відбувається "зміна і поворот у суті смертних" [8, 241], що свідомі своєї поразки. Розлука з "чистим стосунком" спричиняє стан постійного неспокою людської беззахисності. Людина притлумлює тривогу, створюючи ілюзію "певності" поза захистом, панування над

світом, змінюючи, обчислюючи його, так і не пізнаючи ані справжньої ваги речей, ані того, що в ній самій, марно закидаючи "пустку книжками" [9, 115].

Єдиною можливістю здобути "певність" є повернення своєю беззахисністю у Відкрите, "серцевий простір невидимого, туди, де у зрівноваженій єдності внутрішнього простору світу з'являється істота, яка є способом єднання, репрезентує буття, зрівнює простір" [8, 245]: "Увійдімо в нього разом, /хай ця тиша проллється на наші чола, /хай розміє нас до останку, – /вже опісля впізнають люди, де кохання посіялось в землю" [16, 8].

Присутність "живого стосунку" уможливорює "логіка серця", любов. Ця присутність є іманентним внутрішнім простором, "в якому все для нас перевищує те, що можна досягнути логікою розуму" [8, 241]. Через співчуття-співжиття, кохання – стосунок до іншого – можливе подолання самотності розчинення у світовій тузі. Його простір відкриває шлях у ціле Відкритого. Суцце оприсутнюється в серці, а присутність світу є "світовим існуванням". Цей внутрішній простір надає "вигляду" світовій присутності, разом з нею втворює початкову єдність часопростору, способом якого є навіть буття ("Хрещата вість" [14, 3]).

Перехід від "прокладання-собі шляху на ринку мініяйлів" трапляється зрідка, виймаючи "відважних" із "миру" і заглиблюючи у внутрішній простір світу в неповторній формі "у-внутрішнюючого спогаду" [8, 246] про те, що перебуває у Відкритому "заціпеніло", без протистояння – істину. Такої "приглушеної" величі буття квітки, зрощеної у неприхованість, а не сховку прагне поет. Устремління назустріч не може означати втечі, хоч місце зустрічі щоразу віддаляється. Він – мисливець, а не за-травлений звір, "мисливець без рук і ніг", "заєць, що біжить за нерухомим ягуаром", за власною безформною темрявою з іншого виміру.

"Технічним" втіленням "у-внутрішнюючого спогаду" про сутність в поезії Київської школи є "накладання мазків", цикли фрагментів на зразок імпресіоністичних замальовок, але не виключно пейзажних мініатюр, а й фіксацій розмислу-рефлексії у її процесуальності, і навіть їх поєднання. Такий фрагмент-образ відштовхується від "об'єкта", явища, думки як матриць, що зберігають весь досвід людини і світу, охоплюють все, що завгодно, і "обіцяють" найнесподіваніші асоціації, живі "вигляди" минулого; змішуючи їх, спричиняють еквівалентні взаємозаміщення. Викликане таким чином пережите виявляється водночас і минулим, і сучасним ("Постануть великі народи /між тим, що було, /і між тим, чого зроду не буде. /Велике кохання до трав розквітне, /але не буде суддів, /і глядачів не буде, /і неможливо про це мислити..." [2, 48]) – тобто часом у "чистому стані", тією загальною істиною, яка оживає в ньому поза часом і простором ("Хотів я /весь світ запалити, /щоб він пломенів, шаленів, летів, – /і зайнялися тільки свічки" [15, 65]. За А. Бергсоном, відбувається злиття із сутністю, що дає відбиток істинної реальності. Ескізні фрагменти поетів Київської школи подібні до "інтуїтивного пориву", що дотикається до сутності як нерозчленованої "тривалості" мимолітних нюансів. Сам поет занурюється у внутрішнє споглядання, дає волю думці, уяві, підсвідомому, намагаючись бачити, чути і виражати одночасно:

самотина  
розкішних  
палаців

ніби  
рівнина  
і вечір

ні лівої руки  
ні правої

яблуко  
як великий сад [7, 50].

Організація і синтаксис у М. Григоріва і дедалі більше у М. Воробйова є безпосереднім вираженням напівсвідомого стану між мисленням і сновидним потоком, що реєструє зовнішні та внутрішні реакції. Мова народжується ніби одночасно з думкою і почуттям, пов'язуючи раціональне й імперсональне; фраза розливається потоком, обростаючи метафорами:

до того  
як  
тиша  
переростала світло –

свіжість  
створення пристановищ  
зщерблювалася  
риштуванням попелу

зійшлися  
всі речі  
і ніхто не зауважив  
як запали  
верхівки бджіл

поза зимою –  
зімкнуті вікна  
крику [11, 158].

Поетичні "мазки" фіксують подрібнений мікрокосм суб'єкта, його світ постає перед нами своєю синестезійною чуттєво-абстрактною "плоттю", в якій колір і запах відсилають до феноменів свідомості і навпаки. У цьому світі збережено найменші дрібниці досвідомого і свідомого. Зсередини його Я фіксує кожну стадію мінливого "непротивлюваного" світу, виловлює забуте в глибинах родової архетипної пам'яті:

(переростає  
зелену прірву  
збагачений світанками  
страх) [11, 155].

Ці спогади залишаються істинно живою реальністю, завжди такими, якими є в своїй сутності. Всю поетичну споруду, таким чином, можна розглядати в ракурсі вічних "дрібниць" буття. Поет у спогляданні минулості всього, переживає втрати, але імпульс збережених спогадів починає радісне відтворення майже зниклого життя поза руйнівним потоком часу:

про огорожі  
над кольором речей

в найменнях цілісності  
у прикметах джерел  
про стверджування височин [11, 84].

Окресливши межі об'єкта, поет знімає з нього шар за шаром, розглядає кожну мить і деталь матерії, свої накладені одне на одного сприйняття і відчуття її, виводить істинний і єдиний образ. За нулившись в її глибину, він знаходить там ті ж первісні враження: "добррозичливі ріки", "уламки світань", "розламування досвітніх дощів", які підтверджують істинність носія цих спогадів.

Причому зв'язок з цим реальним здійснюється через рефлексію та враження від нього і не є "прямим". Враження від світу зустрічають на своєму шляху свідомість, яка вже містить безліч споріднених чуттєво-мисленневих одиниць і урухомлює їх. Останні й виникають "раптом" при зіткненні з реальністю, відкриваючи цілий спектр непрямих асоціацій-метафор. У перспективі неясних безкінечних спогадів аж до глибини минулого відкривається суть самого Я, що осмислює себе, свої думки і почуття – творить, виходячи у простір "безкінечних цінностей". Синтез "пейзажів" природи і свідомості дають малюнок цього непередметного через образи, утворені стягуванням різносферних предметного й абстрактного. Так передчуття і тривога перед "великими обіймами" – це "зіщулилися подих/за порогом", а присмерковий смуток – як "у гнізда/своєї темряви/сідають птахи".

Так в одному лінгвістично-смысловому комплексі відбувається синтез відчуттів, думок і зображуваного об'єкта. Враження, почуття, зрештою, малюнок свідомості передані в імпресіоністичному мазку – плинному, динамічному зображенні. Саме зображення не є випадковим, його зв'язок з ментальним приховано в глибині людської свідомості й презентує взаємопроникнення Я і світу. Взаємодія одночасно приводить в рух як свідомість (підсвідомість) людини, так і об'єкти, рівнозначні їй. Це зумовлює одночасний рух потоків означуваних і означальних, в результаті чого первісне означення означуваного не збігається з означальним, і останній не є безпосереднім матеріалом для утворення знаку з означуваним: "мох жіночої руки цвіте зойками над камінцями" [10, 122]. Відбувається зсув, і лише приховані залишки попереднього місця у потоках означуваних й означальних у вигляді асоціацій дозволяють здійснити хоча б часткову реконструкцію зв'язку:

в сні темряви  
білі прожилки на листі

гречаний сон  
заполонив долину  
човен без весел пливе

давні руїни  
майбутньої величі  
інею [7, 44].

Фрагменти, чергуючись, поєднуються у своєрідні зведення-цикли ("Він – посланець", "Мозаїка вітру", "Гора і квітка" М. Воробйова, "Давні криптограми" В. Кордуна, цикл "Українські птахи в українському красвиді" В. Голобородька тощо). Як тільки поет охоплює миттєвість, він негайно ж знову захоплений наступним, гублячись у нових устремліннях і здогадках:

чи  
увігнувся прапор?

чи  
обсаджує розпач  
безверховиння  
пелюсток?

(і знову  
обстежені  
зграйки руж  
відживлюють тишу пастки) [12, 69].

Його завоювання схожі на сновидіння – він забуває про них, повертаючись здалеку, звідти, куди заносять його осяяння-прозоріння, переживаючи найскладніше у якихось двох-трьох рядках – буттеву й історичну масштабність, суміщення часу у просторовій формі, зникнення глибини часопростору в поєднанні минулого, теперішнього і прийдешнього, тому в насінині він бачить її майбутнє – клен.

Таким чином, виявлені світоглядно-культурологічні моделі та архетипічні первні у поезії представників Київської школи дозволяють говорити про яскраво виражену модерну присутність цього явища у культурно-мистецькому контексті II пол. XX століття. Так само про це свідчать і способи знакового кодування як особливостей художньої мови, що є безпосереднім вираженням напівсвідомого стану між мисленням і сновидним потоком, а також такі особливості поетики, як недекларативність, недомовленість, герметизм, творче переживання поетичної традиції і вихід на вільну художню форму, застосування верлібру як поетичного принципу.

#### Література:

1. Воробйов М. Верховний голос / Воробйов Микола. — К. : Дніпро, 1991. — (Першотвір).
2. Воробйов М. Іскри в слідах / Воробйов Микола. — К. : Український письменник, 1993. — (Першотвір).
3. Воробйов М. Місяць шипшини / Воробйов Микола. — К. : Молодь, 1986. — (Першотвір).
4. Воробйов М. Ожина обр'їв / Воробйов Микола. — К. : Молодь, 1988. — (Першотвір).
5. Воробйов М. Пригадай на дорогу мені / Воробйов Микола. — К. : Український письменник, 1985. — (Першотвір).
6. Воробйов М. Прогулянка одинцем / Воробйов Микола. — К.: Молодь, 1990. — (Першотвір).
7. Воробйов М. Човен / Воробйов Микола. — К. : Український письменник, 1999. — (Першотвір).
8. Гайдеггер М. Навіщо поети? / Мартін Гайдеггер // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / ред. М. Зубрицька. — 2-е вид. доповн. — Львів : Літопис, 2002. — 832 с. — С.230–249.
9. Голобородько В. Зелен день / Василь Голобородько. — К. : Молодь, 1988. — (Першотвір).
10. Голобородько В. Ікар на метеликових крилах / Василь Голобородько. — К. : Молодь, 1990. — (Першотвір).
11. Григорів М. Сади Марії / Михайло Григорів. — К. : Світовид, 1997. — (Першотвір).
12. Григорів М. Спорудження храму / Михайло Григорів. — К. : Український письменник, 1992. — (Першотвір).
13. Кордун В. Земля натхненна / Віктор Кордун. — К. : Український письменник, 1984. — (Першотвір).
14. Кордун В. Зимовий стук дятла / Віктор Кордун. — К. : Український письменник, 1999. — (Першотвір).
15. Кордун В. Київська школа – що це таке? / Віктор Кордун. // Світовид, 1997. — Ч.1–2.

16. Кордун В. Куш вогню / Віктор Кордун. — К. : Молодь, 1990. — (Першотвір).
17. Кордун В. Сонцестояння / Віктор Кордун. — К. : Дніпро, 1992. — (Першотвір).
18. Мамардашвили М. Как я понимаю философию / Мамардашвили Мераб. — М. : Прогресс, 1990.
19. Моренець В. Слово, що випало з мовчання філософів / Моренець Володимир Пилипович // Григорів М. Сади Марії. — К. : Світовид, 1997.
20. Моренець В. Сучасна українська лірика / Моренець Володимир. Модель жанру // Сучасність, 1996, № 6.
21. Сартр Ж.-П. Что такое литература? // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XXвв. Тракаты, статьи, эссе. — М. : Издательство Московского Университета, 1987. — С. 313–334.

УДК 78.01

**Беляєва Ляля Георгіївна,**  
аспірантка кафедри філософії  
Національного університету біоресурсів  
і природокористування України

### ДУХ МУЗИКИ: ЗА МЕЖЕЮ КРИТИКИ ЧИСТОГО РОЗУМУ

*Іммануїл Кант показав межі чистого розуму. За ними опиняються ноумени (речі-в-собі), Бог і душа. Таким чином, людині залишається лише вірити в те, що вона пізнати неспроможна.*

*У статті показано, що завдяки герменевтичному розумінню музики можливе безпосереднє пізнання тієї іманентної й трансцендентної реальності, яка недоступна розуму.*

Ключові слова: *музика, критицизм, символізм, герменевтика, парадигма, онтологічний статус.*

*Immanuel Kant showed the limits of pure reason. Noumena (things in themselves), God and soul, are found outside these limits.*

*The man has the only choice: to believe in something he can't learn. The article presents an attempt to show that the hermeneutical understanding of music allows apprehending directly the immanent, transcendent reality, which reason itself can't grasp.*

Keywords: *music, criticism, symbolism, hermeneutics, paradigm, ontological status.*

Зв'язок музики з онтологією світу й буттям людини досліджувався сучасними філософами, зокрема В. К. Суханцевою та З. В. Фоміною [8]. Предмет музики в контексті гносеології розглядали В. А. Апрелева й І. А. Сечіна [1]. Що стосується герменевтичного й феноменологічного розуміння музичного мистецтва, то даний напрямок вдало показаний в монографії С. М. Філіпова [9].

Усе це свідчить про те, що музика вивчається як спосіб пізнання миру й людини. Одне із завдань музиканта й композитора полягає в тому, щоб допомогти слухачеві вийти за межі повсякденного стану свідомості. Це не просто відновлення внутрішньої рівноваги – саме ця зміна станів свідомості може призвести до іншого само- і світосприймання. Мета статті – показати, що завдяки герменевтичному розумінню музики можливе безпосереднє пізнання тієї іманентної й трансцендентної реальності, яка недоступна розуму.

Специфіка музичного пізнання й мислення носить не конкретний, не понятійний характер. В музиці проявляється здатність поєднувати тілесне й психічне, інтелектуальне й духовне. Музичні переживання не тотожні повсякденним, або первинним. Тому зміст музичного образу як художнього твору багато в чому є сакральним і являє собою символ іншої Реальності. Невипадково багато мислителів пов'язують природу музики із природою абсолютного Духу, якому у самій своїй глибині тотожне людське "я". Тут необхідне вже не емоційне переживання, а герменевтичне занурення в музику, відмінне від аналітичного музичного мислення.

Термін "герменевтика" щодо музики вперше вжив німецький історик музики Герман Кречмар (1848–1924). Згідно з Кречмаром, музичний зміст оживає в суб'єкті завдяки асоціаціям, спогадам; проникливе слухання музики зрештою переходить у слухання себе.

Таку ж думку висловлює Освальд Шпенглер: "В музиці Моцарта, Бетховена, Вагнера за почуттєвими враженнями ми переживаємо цілий світ інших, що лише в них проявляється вся повнота і глибина твору й про які можна говорити і повідати лише в переносних образах – адже гармонія чарує нас світлими, коричневими, темними, золотими фарбами, сутінками, вершинами далеких гір, грозою, весняними ландшафтами, затонулими містами й дивними образами. Невипадково, що Бетховен



написав свої останні твори, будучи глухим. Тим самим ули розірвані останні пута. Для цієї музики зір і слух у рівній мірі є тільки мостом до душі, не більше" (тут і далі переклад наш – Л. Б.) [12, 300].

Герменевтичне розуміння музики передбачає наявність певного досвіду її сприйняття (на рівні слуху, емоцій, мислення), але не зводиться до нього. Сучасний представник музичної герменевтики А. Шеринг вважає, що будь-яка музика обов'язково говорить щось про те, що не є предметом музики, але завдяки музиці набуває символічного характеру. Герменевтичне розуміння символічної природи музики веде за межі абстрактного музичного мислення. Останнє є умовою, за допомогою якої може виявитися дещо, що перебуває глибше мислення й, водночас, за його межами.

У автобіографічній книзі "Самопізнання" Микола Бердяєв пише, що музика глибоко вражає всю його сутність. При цьому він не стільки поринає в стихію даної музики, скільки відчуває особливий творчий підйом: "Я ніби переходжу в інший світ" [3, 309].

Саме наявність або відсутність подібного досвіду переходу до іншої Реальності змушує Г. Гадамера ставити запитання: "Чому музичний твір такий, що про нього можна сказати: це "досить не-виразно", або ж: "це воістину велична й яскрава музика", наприклад, про один з пізніх струнних квартетів Бетховена. Що лежить в основі цих якостей?" [4, 306].

Відповідь ми знаходимо в творчості поета-символіста Андрія Белого: "Говорячи мовою Канта, – будь-яке мистецтво, виходячи з феноменального, занурюється в "ноуменальне"; формулюючи нашу думку мовою Шопенгауера, – будь-яке мистецтво веде нас до чистого споглядання світової волі; або, висловлюючись в дусі Ніцше, – будь-яка форма мистецтва визначається ступенем вияву в ній духу музики..." [2, 93].

Розум не здатний вийти за межі самого себе, тому для нього цей дух є ноуменальним та недосяжним. Тому творчість такого композитора матиме звичний (наслідувальний, феноменальний) або суто інтелектуальний, абстрактний, "невизначний" характер. За межі музичного мислення (музичної мови й музичного мовлення) може вийти лише дух, бо лише подібне досягає подібне. І тоді музика композитора стає виразною й величною, її образи набувають глибоко символічний характер, вказують на невисловлену таємницю.

Від чуттєвого й емоційного переживання музики людина поступово переходить до її розуміння – спочатку інтелектуального, а потім духовного. Інтелектуальне розуміння пов'язане з музичним мисленням, а духовне – з розумінням того, що за межами будь-якого мислення. Дух музики є трансцендентним і ноуменальним, однак проявляється він через ті природні механізми, які вивчають акустика, фізіологія й психологія. Це дає можливість вченим говорити про природні засади музичної гармонії, а філософам (А. Ф. Лосеву та ін.) – про псевдомузикальні феномени.

В тому, що стосується істинного буття музики, в історії філософії можна простежити перехід від природного (тілесного й космічного) до духовного (іманентного й трансцендентного).

В філософії Піфагора вперше виникла парадигма, яка співвідносить істинне буття музики з небесною батьківщиною душі, пов'язує музику з логікою й математикою, але позбавляє музику можливості виражати властиві людині емоції й почуття. Ця парадигма перейшла до неопіфагорійців і неоплатоніків і протягом тривалого часу домінувала не тільки в астрономії, але й в естетиці й мистецтві Європи середньовіччя й Нового часу (Шекспір, Гете, німецькі романтики та ін.).

В XIX столітті романтизм побачив у музиці вищий прояв людського духу в його безпосередньому вияві. У романтиків музика – це зразок для інших видів мистецтва, вершина прояву змісту. Романтики підкреслюють суб'єктивний аспект музики, акцентуючи на властиві їй емоційність й стихійність. "Музика – це область демонічного... Музика – це християнське мистецтво з негативним знаком. Вона – якнайточніше розчислений порядок і хаос ірраціональної первозданності водночас; в її арсеналі логічно незбагненні звукові образи, що закликають, – і магія чисел; вона – найвіддаленіше від реальності й, водночас, найбільш палке мистецтво, абстрактне та містичне" [6, 308-309].

У філософії А. Шопенгауера також наявні два полюси музики. Згідно з німецьким філософом, музика є математикою душі [2, 93]. При цьому музика розглядається як вияв Світової волі: вона могла б існувати, навіть якби світу зовсім не було, чого не можна сказати про інші види мистецтва.

Зазвичай А. Шопенгауера зараховують до ірраціоналістів, однак у його роботах спостерігається шлях до нової парадигми розуміння музики – не ірраціональної, а суперраціональної. Музика вже не порівнюється з математикою. Вона виявляється над мисленням, будучи апріорною щодо кожної – найзагальної – абстракції: "Музика, отже, якщо її розглядати як вираження світу, є найбільш узагальненою мовою, яка навіть до всезагальності понять відноситься приблизно так само, як ці останні до окремих речей. Але її всезагальність у жодному разі не є порожньою всезагальністю абстракції; вона – зовсім іншого роду й пов'язана скрізь і завжди з ясною визначеністю" [10, 132].

Музика онтологічно вище й разом з тим глибше абстрактно мислячого розуму (отже, й математики). Вона пов'язана з іншим, ніж чуттєвий, досвідом, тому її всезагальність і універсальність не є порожніми. Музика – це сама повнота. Усі процеси, що відбуваються в людині, можна виразити за допомогою безлічі можливих мелодій, але "завжди у всезагальності однієї лише форми, без речовини, завжди тільки як щось "в собі", а не як явище, являючи немов таємну душу їх, без тіла". Саме цей тісний зв'язок між музикою й справжньою суттю всіх речей дозволяє пояснити, чому тоді, коли якась сцена, дія, подія супроводжуються вдало підбраною музикою, нам здається, що вона відкриває нам їхній таємний зміст, виступає як найбільш вірний і ясний коментар до них. На відміну від усіх інших видів мистецтва, музика – це не явище, а безпосередня присутність волі. Тому музика щодо будь-якого явища – це річ-у-собі. Виходячи з цього, А. Шопенгауер робить висновок, що світ – це втілена музика.

Артур Шопенгауер протиставляє "всезагальність понять" і "всезагальність мелодій". Й та й інша абстраговані від окремих речей і процесів. Однак ця всезагальність є різною, адже "поняття містять лише абстраговані від даного споглядання форми, немовби стягнуту з речей їхню зовнішню шкарлупу, а тому вони є абстрактними за суттю; тоді як музика дає нам внутрішнє ядро, серце речей, що передує будь-якому отриманню форми" [10, 133].

В своєму історичному розвитку, музика спочатку наслідувала звуки природи, а потім інтонації людської (емоційно забарвленої) мови. Потім стала настільки ж абстрактною, як математика. І нарешті – піднялася над математикою, над будь-якою абстракцією, ставши при цьому живою енергією світобудови. Сучасний дослідник Б. Хазанов вірно зазначає: "Якщо словесне або образотворче мистецтво підноситься над життям, але залишається в світі уявлення, якщо йому вдається хоча б злегка підняти покривало Майї, – то музика скидає покривало. Музика – це образ найглибшої сутності світу... Недоступне людському оку видовище, про яке неможливо повідати словами. Про що не можеш сказати, про те слід мовчати, вирік один мудрець, мало схожий на Шопенгауера, хоча не такий вже далекий від нього: Вітгенштейн. А музика може" [11, 178.].

Артур Шопенгауер розпочав заочну дискусію з І. Кантом, який вважав, що музика говорить одними лише інтонаціями й емоційними переживаннями, а отже – без понять [5, 347]. Якщо Г. Лейбниц визначав музику як приховану арифметичну вправу духу, то І. Кант вважав, що в душевному хвилюванні, яке породжує музика, математика жодної участі не бере. Вона – лише необхідна умова гармонійного співвідношення вражень, завдяки якому уможливується безперервне хвилювання душі через співзвучні з ними афекти [5, 348].

В "Критиці" І. Кант різко розмежує світ явищ (феноменів) і світ речей-в-собі (ноуменів). До ноуменальної реальності відносяться не лише речі-в-собі, але душа й Бог. Їх пізнати неможливо – в них можна вірити.

Але, якщо І. Кант вважає, що музика пов'язана з емоціями й належить до того рівня, де абстрактні поняття ще не сформувалися, то А. Шопенгауер висловлює протилежне судження: музика передує будь-якій абстракції. Вона належить не допонятійному, а надпонятійному рівню, тому вона може бути первісною й загальною мовою людства. Позицію А. Шопенгауера повністю поділяє Ф. Ніцше: "Та обставина, що музика не потребує слів, є найбільшою її перевагою перед мистецтвом мовлення, яке апелює до понять..." [7, 23].

Нову парадигму розуміння істинної природи музики продовжує розвивати А. Белий. Якщо звернутися до історії розвитку мистецтва, то виявиться, що образи зовнішнього світу в ньому поступово послаблюються. "У зодчестві, скульптурі й живописі ці образи відіграють важливу роль. У музиці вони відсутні. Наближаючись до музики, художній твір стає і глибше, і ширше" [2, 100].

Якщо це так, тоді музичні образи відносяться до образів інших мистецтв як загальне до часткового, як рід до виду. Тому можна говорити про музичність образів, а не навпаки. Наприклад, про дух музики в скульптурі, а не дух скульптури в музиці. А. Белий добре розуміє задум А. Шопенгауера – показати, як за допомогою музики можна пробудити дух у людині, якій доступно те, що для абстрактного розуму залишається ноуменальним і трансцендентним. Так відбувається перехід від чуттєвого досвіду, через пустелю абстрактного мислення, в обітовану землю духовних переживань. Це подолання меж, які накладає на людину кантівська "Критика".

Підсумовуючи, наведемо досить красномовне судження самого А. Белого: "У музиці відбувається найбільше наближення глибин духу до поверхонь свідомості. Не подіями захоплена вся суть людини, а символами іншого. Музика ідеально виражає символ. Тому символ завжди є музикальним. Перехід від критицизму до символізму неминує супроводжуватися пробудженням духу музики. Дух музики – показник переходу свідомості. ... Сучасне людство схвилюване наближенням внутрішньої музики до поверхні свідомості. Воно захоплене не подією, а символом іншого" [2, 246].

Якщо в Стародавній Греції вершиною розуміння музики стало її математичне тлумачення, то в європейській філософії в другій половині XIX – на початку XX століття чітко позначився вихід за межі парадигми, сформульованої Піфагором. Музика не зводиться ані до тіла, ані до психіки (емоцій і мислення). Вона опирається на них, оскільки вони є необхідною, природною умовою її прояву. Однак сама вона має апіорний і надпонятійний характер. Її статус онтологічно вище статусу абстрактного мислення. Абстракції порожні. Тоді як музика змушує нас переживати не лише образи, пов'язані з чуттєвим сприйманням світу (через наслідування звуків природи), але й символічні образи, які вказують на буття духовної Реальності, в яких вона сама присутня.

Таким чином, музика пробуджує дух людини й дозволяє йому вийти за межі абстракцій – до того, що універсальніше за будь-яке поняття і при цьому реальніше й конкретніше за будь-яке чуттєве переживання. Таким є перехід від чуттєвого досвіду до духовного. Якщо природа музики не зводиться до музичної тілесності, музичних емоцій і музичного мислення, то й природа людини – якщо вона здатна сприймати символічні образи музичних творів – не обмежується тілом і психікою. Людина – це дух. Тільки тому вона може безпосередньо розуміти й переживати дух музики.

### Література:

1. Апрелева В. А. Очерки по гносеологии и психологии музыкального процесса / Апрелева В. А. — Челябинск: Изд-во ЮУрГУ, 1999; Сечина И. А. Гносеологические аспекты музыкальной реальности: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата философских наук: 09.00.01 "Онтология и теория познания" / Сечина И. А. — Кемерово, 2007.
2. Белый А. Символизм как миропонимание / Белый А. — М.: Республика, 1994. — 528 с.
3. Бердяев Н. А. Самопознание (опыт философской автобиографии) / Бердяев Н. А. — М.: Междунар. отношения, 1990. — 336 с.
4. Гадамер Г. -Г. Актуальность прекрасного / Гадамер Г. -Г.; [Пер. с нем.]. — М.: Искусство, 1991. — 367 с.
5. Кант И. Сочинения в шести томах / Кант И. — М.: Мысль. — Т. 5. — 1966. — 564 с.
6. Манн Т. Собрание сочинений в 10 т / Манн Т.; Т. 10: Статьи 1929-1955. — М.: Художественная литература, 1961. — 696 с.
7. Попкова А. Хроника "Звездной дружбы". Фридрих Ницше и Рихард Вагнер / Попкова А. // Музыкальная жизнь. — 1990. — № 18. — С. 21–23.
8. Суханцева В. К. Музыка как мир человека: от идеи Вселенной – к философии музыки / Суханцева В. К. — К.: Факт, 2000; Фомина З. В. Онтология музыки / Фомина З. В. — Саратов, 2005.
9. Филиппов С. М. Феноменология и герменевтика искусства: (музыка — сознание — время) / Филиппов С. М. — Пермь, 2003. — 295 с.
10. Фридрих Ницше и русская религиозная философия: в 2 т. — Мн. – М. — Т. 2. — 1996. — 544 с.
11. Хазанов Б. Черное солнце философии: Шопенгауэр / Хазанов Б. // Вопросы философии. — 2002. — № 3. — С. 173–178.
12. Шпенглер О. Закат Европы. Том 1 / Шпенглер О. — Новосибирск, 1993. — 584 с.

УДК 130.2

**Семенюченко Олексій Валерійович,**  
здобувач Державної академії  
керівних кадрів культури і мистецтв

### ОСОБЛИВОСТІ ЕТИМОЛОГІЧНОГО МЕТОДУ В ГЕРМЕНЕВТИЦІ

*Стаття присвячена дослідженню особливостей етимологічного методу в герменевтиці. Розкрито одну з передумов герменевтичного процесу.*

Ключові слова: *Дух, мова, слово, ім'я, герменевтика, етимологія.*

*The article is devoted to the research of the etymological method in hermeneutics and their peculiarity. Discovered one of the precondition hermeneutics procedure.*

Keywords: *Spirit, language, word, name, hermeneutics, etymology.*

В умовах глобалізації набуває ще більшої актуальності питання осягнення цілого через окремішнє і навпаки. Дух часу, що виявляється у повсякденні, закорінений у глибинах непроявленого та має прояв у культурі. Цивілізаційний поступ спричинює поглиблений міжкультурний діалог та по-

розуміння. Розуміння може відбуватися в різній мірі, різними шляхами – через традицію, цінності, мистецтво, мову і т. ін. Саме мова є своєрідною ознакою Духу.

Проходження в суть мови та її глибини спонукатиме до ціліснішого осягнення нації як частини єдиної спільноти, до її суголосного буття в цілому. Шлях (метод) проходження в сутність існування через окремішнє до цілого можливий через етимологізацію в герменевтичному просторі. В статті окреслюються особливості запропонованого методу.

Історія культури спрямована як на розкриття духу культури, так і на виявлення ключових слів за умови цілеспрямованішої установки щодо лексичного складу [13, 14, 15]. Мовна традиція відіграє дуже важливу роль в загальній масі етнічної традиції [1]. Давні поєднання слів пізніше перетворюються в одне слово – складне або таке, що містить елемент, який раніше був самостійним словом, а пізніше став граматикалізований. Задача відновлення цілих загальноіндоевропейських сполучень може бути поставлена стосовно певних функціональних жанрів міфопоетичних і ритуальних текстів: юридичних, сакральних і т. ін. [5].

З позицій цілісності, які можна розглядати лише у русі, мова одночасно є тим, що породжує, породжуваним та породженим – джерелом, творцем і результатом культури, її умовою та основою. Мова і культура, як вважав К. Леві-Стросс, є двома паралельними різновидами діяльності, що належать до значно глибшого рівня, ніж прийнято вважати, до рівня духу [7, 67]. Німецький філософ, мовознавець В. фон Гумбольдт, що керувався у своїх дослідженнях принципами істинності, первинності, історизму та цілісності, використовуючи генетичний, порівняльний та інші методи, стверджував, що мова, за сутністю, – це внутрішньо цільний організм, *ενεργεια* (енергія, дія, діяльність, сила) Духу, а не *εργον* (робота, продукт) його діяльності, тобто процес, а не результат. Духовні сили і сили традиції діють, як і природа, – непомітно упродовж тисячоліть на просторі Землі. Духовна сила людства, на його думку, діє у напрямках: 1) розділення роду людського на племена, народи (нації) та 2) походження різних мов і наріч. Духовна сила завжди виявляється у мові. Чим більший вплив Духу на мову, тим закономірнішим і багатшим є її розвиток. Національний Дух, що складає цілісність духовної сили людства, який створила природа, визначає самотутність і національний характер, він ґрунтується на творчому началі нації, виявляє її силу та гідність. За формою мова – національна, її внутрішній устрій залежить від своєрідності та сили національного Духу, в ній є почуття і думки, духовне втілення індивідуального життя нації. Духовний розвиток можливий лише завдяки мові, яка є першою сходинкою одухотвореної культури. Вчений по-різному характеризує мову: як еманацию Духу, орган внутрішнього буття та саме внутрішнє буття, дар для народу, його долю, продукт мовної свідомості нації. Вона має незалежне зовнішнє буття, що владне над людським; впливає на людину через силу, що творить (в мисленні), – ця діяльність іманентна і конструктивна для мови. Їй (мові) притаманне самодіяльнісне начало, це певний лад інтелектуального, чуттєвого сприйняття. Мова закладена в природі людини та закорінена у її надрах, витворюється у вільному потоці мовлення і співання в силу наснаги свободи і міцї сукупно діючих духовних сил. Вона містить мовотворчу силу, яка гармонійно розповсюджує животворче віяння на всі свої частини через акт перетворення світу в думки, що здійснюється у мові. Мова є засобом для розуміння іншого, для розвитку духовної сили людства, для формування світобачення (за умови пов'язання індивідуального мислення з суспільним), об'єднує в собі світоспоглядання, спосіб поєднання мислення [4].

Олександр Потебня, продовжуючи ідеї В. фон Гумбольдта, стверджував, що між людиною та природою, що на неї діє, постає мова. Вона є посередником між людиною та світом, засобом та середовищем освоєння світу, світоглядом, переходом від передсвідомості до свідомості [10]. Все ставлення людини до зовнішніх предметів зумовлене тим, як ці предмети уявляються їй у мові – мова створює та дає уявлення людині, є засобом самоосягнення. Осягати себе можна в різній мірі: "чого я в собі не помічаю, те для мене не існує, і звичайно не буде виражено в слові". Тому ніхто не має права вкладати в мову народу того, що народ у своїй мові не віднаходить. Явище розуміння іншого, на думку О. Потебні є значно складнішим у порівнянні з безпосереднім почуттям або сприйняттям. Умовами його виникнення є розуміння себе та зовнішні засоби для цього. Слово є посередником між людьми, встановлює між ними розумний зв'язок. Його призначення – бути посередником між новим сприйняттям (і взагалі тим, що є у свідомості у цю мить) та попереднім запасом думки, що є поза свідомістю [10, 29–38].

За О. Потебнею, утворення слова є дуже складним процесом, що містить просте відображення почуття у звуці; усвідомлення звуку та змісту думки у ньому. Умовами утворення слова є слухання власного звуку (рефлексія – самоспостереження); уявлення про його зміст та форми; зменшення напруженості почуття при озвученні вигуку (при переході вигуку в слово); збільшення зв'язку звуку та уявлення [10, 72–74]. На думку вченого, слово як цілісність містить об'єктивну та суб'єктивну складові або форму та зміст [10, 107]. Спираючись на його дослідження, окреслимо структуру слова (див. табл. 1).

Структура слова

Слово (єдність звуку і значення) – цілісність		
Суб'єктивна складова – зміст	Об'єктивна складова – форма	
	Зовнішня	Внутрішня
<ul style="list-style-type: none"> <li>- символічне значення звуку;</li> <li>- об'єктивується через звук;</li> <li>- може містити велику кількість ознак;</li> <li>- чуттєвий образ;</li> <li>- виражається почуттями.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- членороздільний звук, сформований думкою;</li> <li>- форма об'єктивації образу;</li> <li>- умова сприйняття.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- етимологічне значення;</li> <li>- знак;</li> <li>- символ;</li> <li>- образ, що вказує на зміст, який відповідає уявленню;</li> <li>- символічне значення вираженого образу;</li> <li>- уявлення – образ образу;</li> <li>- центр образу;</li> <li>- створює єдність образу та знання цього;</li> <li>- відношення змісту думки до свідомості;</li> <li>- засіб та напрямна для думання та порівняння;</li> <li>- первинна точка відправлення думок;</li> <li>- показує як виражається зміст;</li> <li>- бере участь у творенні суб'єктивного змісту.</li> </ul>

Олександр Потебня вважав, що людина здійснює одночасний процес у різних напрямках: висновування із себе мови та вплітання себе у її ж тканину. Слово постає між людиною та предметом, воно може спонукати людину до користування скарбами свого минулого [10, 96–97], або за К. Леві-Строссом до осягнення системи цінностей [7, 327]. О. Потебня наголошує, що кожна міфологія є світоспогляданням свого часу, своєрідною науковою системою, до якої входить лише усвідомлене, і тому звичаї можуть бути пояснені з мови, лише з її точки зору можна узгодити символи і світогляд народу [11].

На думку дослідників, мова і міф споріднені, а ім'я є фіксованим центром, фокусом думки [6, 568–597], [2, 251–252]. Функція імені полягає у виокремленні меж речей, їхніх аспектів. Через найменування відбираються деякі стійкі центри сприйняття. Мова є передумовою та онтологічною основою народу і світу через о-мовлення.

Олексій Лосєв вважав, що слово, ім'я – це велетенська духовна сила, ім'я речі є сама річ, її випромінювання, енергія сутності, образ, форма, смисл, розуміння [13]. Він виводить систему пошанування імені, ім'яславлення – оноματοдоксію – основу людського життя, будь-якої релігії.

Ця думка суголосна з висновками В. Шаяна. Він переконаний у тому, що слова мають свою душу і натхнення, а великі слова – дійсну силу, що живе в історії навіть у разі зміни свого звучання. Він "боровся за зміст великих слів... щоб знайти силу магії слів, якими великі віщуни називали Богів своїм народам" і "навчився в цих назвах шукати основ для світогляду народів, законів їх аксіології, основної постави супроти світу й життя, а навіть... основ їх національної і расової ідеології і філософії" [18, 16–17.].

Вчений стверджував, що в результаті пізнання віри народу, можна пізнати народний характер; міф відбиває і формує характер народу і творить його самоусвідомлення. За його словами, ключ до основного ідейносвітоглядного концентру дає назва Бога кожного народу, вона є рівночасно його метафізикою і теологією – це "жива і животворча реакція на зустріч із Правдивим і Дійсним Життям у Собі, яка вирішує про його основну поставу супроти Життя-Буття" [18, 17]. Усе наше пізнання, за В. Шаяном, у своїй основі є метафорою як у вірі, так і в метафізиці; світотворчою силою є слово. Мова містить прадавню мудрість народу, його пам'ять у традиції, яка передається, є довгою і сягає джерел її вікового існування [18, 87].

На його думку існують різні типи думання – психоонтологія (пояснювання Буття елементами, відомими із психології, зокрема з інтроспекції), ритоонтологія (пояснювання Буття елементами жертви

і ритуалу) та міфоонтологія (пояснювання Буття через міфологію). Саме онтологія народів розкриває таємницю їхньої душі [18, 38–64].

Вчений дійшов до висновку, що метафізичні й онтологічні системи можна висловлювати однаково добре через міфологію, ритуал, а далі через психологічну інтерпретацію Божества [18, 75]. На думку Т. Возняка [2, 51], є слова істотні, ключові, первинна структура яких визначає саме здійснення людини у світі.

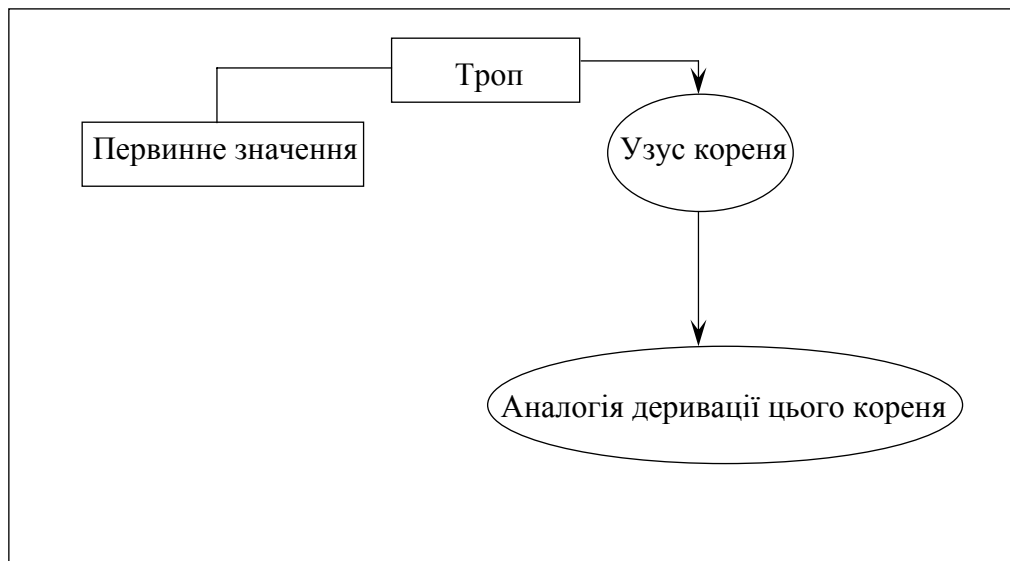
Конкретні уявлення про життя і мислення носіїв мови в доісторичні часи, від яких не збереглося писемних пам'яток, дають одержувані в результаті етимологічних досліджень висновки про значення слів на давніх етапах мовного розвитку [16, 162]. Саме мовознавство, його порівняльний метод і внутрішня реконструкція дозволяють суттєво пройти у розуміння давніх лексичних значень, де вже письмова історія "безсила" [14.]. Можливо, точний запис значення і вживання слова є головною точкою опори для подальших екскурсів у передписьмовий стан [13].

Володимир Шаян [18, 123–186, 336–359], використовуючи синтетичний метод порівняльного дослідження на широкій філологічній базі, наводить методологічні постулати щодо роботи зі словом, прадавньою філософією та релігією. Він радить не мати упереджених думок, не нав'язувати понять з інших часів. На його думку, слово має семантичне та емоційне навантаження, воно історично змінює своє значення, у ньому зміщений обсяг. Звук слова має Божественний зміст, який може бути поширеним, звуженим, спрямованим до іншої ознаки предмета, значно зміщеним у своєму інтенціональному моменті визначення. Слово викликає асоціативні зв'язки в свідомості та пізнанні, в різних системах цінностей буде мати інші значеннєві сфери та обсяг. Сумлінний аналіз дозволяє доходити до первісного, основного, історичного значення слова через пошук кореня кореня (праядра слова). Варто сягати в епохи, коли постала сама праназва, та стерегтися надавати словам сьогоднішніх змістів чи асоціативних сполучень і висновків, що побудовані на них.

У передмові до видання твору Марія Нізолія "Про істинні принципи та істинний метод філософування проти псевдофілософів" Г. Лейбніц [8, 66–78] приходять до висновку про те, що ясність слова має джерело, зокрема, первинне значення (див. рис. 1).

*Рисунок 1*

#### Джерело ясності слова



*Рис. 1. Джерело ясності слова:*

- 1) троп – зворот, що полягає у вживанні слова або вислову в непрямому, переносному значенні;
- 2) узус (з лат. usus) – звичай, прийняте вживання слів, словоформ;
- 3) аналогія деривації – наближення, уподібнення однієї мовної одиниці до іншої через утворення нових слів від слова основи.

На думку Г. Лейбніца [8, 67], задача доброго граматака і філософа – вивести узус слова з його первинного значення через неперервний ланцюг силіогізмів – сорити тропів (наприклад, через антонімасію (заміну прямої назви особи іншою), синекдоху (співвіднесення), метонімію (перейменуван-

ня) і т. ін.). Вчений виводить правило: де можливо, потрібно притримуватися первинного значення слова, особливо, якщо воно достовірне.

На думку М. Гайдеггера [17, 252–275], за межами чистої послідовності слів віднаходиться ще багато чого, наприклад, ідентифікуюче відношення імені до речі; мова історична, вона ніколи не збігається із зібранням слів, наведених у словнику, через речення вона екзистенціює, подібно до екзистенції буття-у- світі.

Слово завжди несе більшу кількість інформації, ніж свідомість здатна видобути з нього. Необхідно вміти осягати те, що може відкрити слово, адже воно акумулює у собі попередню мисленнєву роботу, є відправною точкою міркування.

Як стверджує Г.-Г. Гадамер [3, 65–66], герменевтичний підхід починається з усвідомлення того, що мова обов'язково переводить за свої межі, вказуючи на граничні мовні форми вираження. Це може відбуватися такими шляхами: 1) приховування самим мовленням; 2) невимовлене у мовленні, через мовлення при-сутнє. Мова нетотожна тому, що нею вимовлено, не збігається з тим, що слово набуло у ній, але тим не менш будь-яке ви-словлення завжди має мотивацію. Герменевтичний закон є законом передрозуміння [3, 189]. Герменевтичне правило: ціле треба розуміти через окремішнє, а окремішнє через ціле. Критерієм правильності розуміння є взаємосуголося окремішнього та цілого, ціль та задача герменевтики – досягнення суголося, його відновлення [3, 72]. Перша з умов герменевтики – предметне розуміння. Воно має починатися з поєднання і зв'язку того, хто хоче зрозуміти, з предметом уваги [3, 79].

В етимологічних дослідженнях [16, 162] застосовується порівняльно-історичний метод, основою якого є реконструкція (відтворення) звукових форм і значень, спільних для зіставних слів і морфем як декількох мов (зовнішня), так і однієї мови (внутрішня реконструкція).

Етимологічний аналіз слова починається з визначення того, чи є воно здавна успадкованим у даній мові, чи запозиченим з якоїсь іншої мови. Слова, здавна успадковані, як правило, входять до складу більш або менш широких етимологічних і словотвірних гнізд (сукупності слів, об'єднаних спільним коренем) даної мови, які мають здебільшого фонетичні закономірні відповідники у споріднених мовах.

Формальний метод етимології – семантична реконструкція – процедура відновлення давнього або попереднього значення слова, щільно поєднана з реконструкцією формально-фонетичною і словотвірно-лексичною, а також з реконструкцією мовною (прамовною) в цілому; також це – поглиблений опис значення. Поглиблене розуміння значення – це і є його реконструкція, а в цій справі неможливо обійтися без етимології. Вона виявляє вмотивованість – взаємовідношення між синхронічно похідним словом та його твірним. Етимологічне дослідження дозволяє встановити ступінь вмотивованості мовного знаку в певний момент – закономірності зв'язку між позначуваною і позначальною сторонами знака, між змістом і формою мовної одиниці, між поняттям і його назвою.

При використанні методу семантичної реконструкції можна відтворювати давні слова та їхні значення, через які виражається давня культура. Метод є одним з джерел її реконструкції і на цьому рівні змикається з порівняльною міфологією.

На думку О. Трубачова, прийоми семантичної реконструкції – це добра емпірія (правильний опис значень і вживання слів), глузд (готовність до розуміння специфіки відтвореної еволюції значення без анахроністичних приписів давнім епохам сучасних поглядів), компетентність у типології формування близьких значень у різних мовах і все це на тлі міцного знання формально-етимологічних прийомів або принципів, за якими повинні стояти вся порівняльна граматики та все загальне мовознавство [14].

Етимологія, за В. Топоровим, є народною, науковою, міфопоетичною, онтологічною та ін. [12]. Ненаукова етимологізація може спрямовуватися на пошук глибших і таємніших смислів – іншого значення слова, на визначення його джерел і зв'язків, на "істинне" розуміння мови та світу, на зв'язок знакового з дознаковим.

Знання вихідного або прихованого значення важливе для людини як для відкривача та тлумача інших смислів. У соціальному світі цю процедуру здійснювали волхви, пророки, жерці, шамани, містики, поети, що осягали світ через Слово.

Переважаючими об'єктами міфопоетичної або онтологічної етимології є слова, що позначають найбільш суттєві уявлення про світ. У філософії, зокрема у герменевтиці, також присутнє подібне явище – ключові поняття типу буття або абсолюту опиняються поза чіткими визначеннями. Саме у цій ситуації "об'єктивна" (наукова) етимологія є малоефективною. Натомість онтологічна й, інколи, міфопоетична етимологія спрямовані на перехід у позаоб'єктивований рівень [12] – у "с-лво", на "лво" (за висловом О. Потєбні, діяльність ума переважно була спрямована на лови [11, 52]):

"вилівлення", "слівлення" та "вислівлення" смислів "єйності" (того, що є), вона спрямована на виявлення та проявлення їх у світ. При цьому відбувається гра між людиною і мовою, "етимологом" та "етимологізованим" [3; 12]. Учасникам-гравцям притаманні різні, інколи навіть протилежні типи взаємостосунків:

1. Об'єктно-суб'єктний тип (нерівнозначимий). Дослідник "оволодіває" мовою та словом, але він невільний, адже залежить від об'єкта дослідження і в результаті приймає те, що об'єкт дозволить йому знайти у собі – елементи статичного характеру [12].

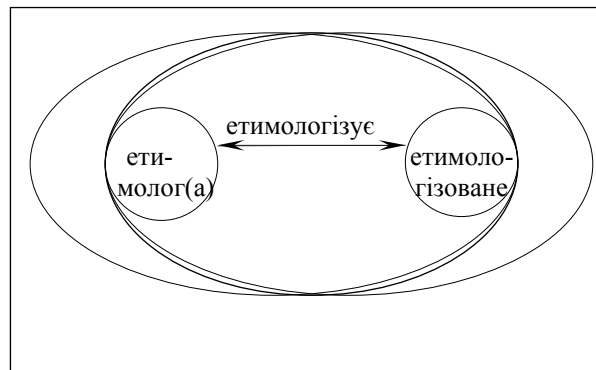
2. Суб'єктно-суб'єктний тип (рівнозначимий). Людина і мова – це єдності цілісностей. Людина довіряє мові, а мова – людині: як наслідок відбувається взаєморух, взаємо-наближення, взаємопроникнення, взаємо-осягнення, взаємо-розкриття та взаємо-єйність; людина в мові та мова в людині – співтворці у породженні інших значень, смислів, розумінь, осягнень.

Диво і сутність етимології закорінені у те граничне поле Духу, де звільняються вищі енергії і починаються найглибші смисли мови – це може бути початком герменевтичного дослідження.

Сутність етимологічного процесу рівнозначимого типу взаємодії можна висловити виразом: "етимолог етимологізує етимологізоване\* = етимологізоване етимологізує етимолога" (див. рис. 2).

Рисунок 2

### Рівнозначимий тип взаємодії



На нашу думку, саме у рівнозначимому типі взаємодії можливо здійснювати герменевтичний процес, через призму якого в подальшому можуть розглядатися всі феномени взаємосуголосся, розуміння та осягнення, що є за своєю сутністю мовними явищами. Будь-яке тлумачення має спрямовуватися на сутність та нею скеровуватися, в результаті чого з'явиться суголосна при-сутність.

### Примітки:

\* Перша частина вислову належить В. Топорову [12].

### Література:

1. Арутюнов С. А. Народные механизмы языковой традиции / С. А. Арутюнов // Язык. Культура. Этнос. — М. : Наука, 1994. — С. 5–12.
2. Возняк Т. С. Текст та переклади / Тарас Степанович Возняк. — Харків : Фоліо, 1998. — 667 с.
3. Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного / Ганс-Георг Гадамер. — М. : Искусство, 1991. — 367 с.
4. Гумбольдт В. О различии строения человеческих языков и его влиянии на духовное развитие человечества / Вильгельм фон Гумбольдт // Избранные труды по языкознанию. — М. : Прогресс, 1984. — С. 37–297.
5. Иванов В. В. О соотношении этимологии и реконструкции текста / В. В. Иванов // Этимология. 1984. — М. : Наука, 1986. — С. 66–70.
6. Кассирер Э. Избранное. Опыт о человеке / Эрнст Кассирер. — М. : Гардарика, 1998. — 784 с.
7. Леви-Строс К. Структурная антропология / Клод Леви-Строс. — М. : Институт этнографии им. Н. Н. Миклухо-Маклая АН СССР, 1985. — 536 с.
8. Лейбниц Г. В. Предисловие к изданию сочинения Мария Низолия "Об истинных принципах и истинном методе философствования против псевдофилософов" / Готфрид Вильгельм Лейбниц // Сочинения в четырех томах: Т. 3. / Ред. и сост. авт. вступит. статей и примеч. Г. Г. Майоров и А. Л. Субботин ; перевод Я. М. Боровского и др. — М. : Мысль, 1984. — 734 с.
9. Лосев А. Ф. Вещь и имя / Алексей Федорович Лосев // Бытие – Имя – Космос. — М. : Мысль, 1993. — С. 802–880.
10. Потебня А. А. Мысль и язык / Александр Афанасьевич Потебня. — К. : СИНТО, 1993. — 192 с.



11. Потебня А. А. О некоторых символах в славянской народной поэзии / Александр Афанасьевич Потебня // О некоторых символах в славянской народной поэзии. О связи некоторых представлений в языке. О купальских огнях и сродных с ними представлениях. О доле и сродных с нею существах. — Харьков : Мирный труд, — 1914. — 243 с.
12. Топоров В. Н. О некоторых теоретических аспектах этимологии / В. Н. Топоров // Этимология. 1984. — М. : Наука, 1986. — С. 205–211.
13. Трубачев О. Н. Праславянское лексическое наследие и древнерусская лексика дописьменного периода / О. Н. Трубачев // Этимология. 1991–1993. — М. : Наука, 1994. — С. 3–23.
14. Трубачев О. Н. Приемы семантической реконструкции / О. Н. Трубачев // Сравнительно-историческое изучение языков разных семей. Теория лингвистической реконструкции — М. : Наука, 1988. — С. 197–222.
15. Трубачев О. Н. Этногенез славян и индоевропейская проблема / О. Н. Трубачев // Этимология. 1988–1990. — М. : Наука, 1992. — С. 12–28.
16. Українська мова : енциклопедія / [редкол.: Русанівський В. М., Тараненко О. О. (співголови), М. П. Зяблюк та ін.]. — К. : Укр. енцикл., 2000. — 752 с.
17. Хайдеггер М. Основные проблемы феноменологии / Мартин Хайдеггер. — СПб : Высшая религиозно-философская школа, 2001. — 449 с.
18. Шаян В. Віра предків наших / Володимир Шаян. — Гамільтон [Канада] : Об'єднання українців рідної віри, 1987. — Т. 1. — 903 с.

УДК 321. 911 (477) "17"/"18"

**Горенко Лариса Іванівна,**  
кандидат мистецтвознавства,  
старший науковий співробітник,  
провідний науковий співробітник  
відділу культури Національного науково-  
дослідного інституту українознавства,  
професор Державної академії  
керівних кадрів культури і мистецтв

## **КУЛЬТУРОСОФСЬКА МОДЕЛЬ МАЛОРОСІЙСТВА У ТВОРЧОСТІ М. В. ГОГОЛЯ (до 200-річчя від дня народження письменника)**

*У статті висвітлено культурософську модель малоросійства в контексті історико-культурної дійсності України першої половини XIX століття, яке М. В. Гоголь проектував на національно-державницьке й культурне відродження, де українство та Україна представлені як світовий феномен. Також підкреслена особлива роль історико-культурної спадщини у формуванні національної свідомості та української національної моделі нової "провідної верстви".*

Ключові слова: Українська національна культура, історико-культурна ідентичність, самоідентифікація, відродження, малоросійство, Україна-Малоросія, малоросійське дворянство, культурософська модель.

*In this article reflection to the culturality-sophy model parvarossition into the context historycal and cultural reality of the Ukrainian the first half XIX-th century, which N. V. Gogol projection at the national, state political system and cultural regenerate, where Ukrainiany and Ukrainian present as the world phenomenon. Also underline the special role historycal and cultural legacy in to formation of the national consciousness and Ukrainian national model new "hereditary of the chief".*

Keywords: Ukrainian national culture, historycal and cultural identefication, self-identefication, regenerate, parvarossition, Ukrainian–Parva Rossia, parvarossition nobleman, culturality-sophy model.

Перша половина XIX століття характеризується зростанням національної свідомості та виникненням української національної моделі нової "провідної верстви", а також представленням України й українства як світового феномену. Ще наприкінці XVIII – на початку XIX століття європейська преромантична й романтична свідомість висвітлювала свій ідеал України з її бурхливим історичним минулим, а також в контексті національно-визвольних рухів європейських слов'янських народів. Передусім це уявлялося виявом діяльної сили українського народу, який створив Запорозьку Січ – бойове товариство козаків "вільного лицарського народу" (М. Гоголь). Романтичний історизм не лише посилив інтерес до козацько-старшинських літописів XVII–XVIII століть, а й витворив у 20–40-х роках XIX століття дворянську історіографію: "История Малой России" Д. Бантиш-Каменського (видання 1822 та 1830 років), "История Малороссии" М. Маркевича (1842–1843), "О причинах и характере униии в Западной России" М. Костомарова (1841) та ін.

Зацікавлення українською історією, особливо добою Козаччини та України-Гетьманщини засвідчила "Історія Русів", яка поширювалася в численних списках і була надрукована О. Бодянським у Москві 1846 року. Написана з патріотичних позицій і спрямована проти царизму, "Історія Русів" впливала на зростання національної свідомості та усвідомлення своєї історико-культурної ідентичності. Під її впливом писали свої твори М. Гоголь, Т. Шевченко, А. Метлинський, І. Срезневський, М. Костомаров та ін. Виявляючи наприкінці 20-х – 30-х років XIX століття посилений інтерес до минулого України, М. Гоголь починає писати її історію, орієнтуючись не так на історичні джерела, як на фольклор. Найбільше його цікавила державотворча тематика – історія Запорозької Січі, Хмель-

ниччина, Доба Руїни, доба гетьмана І. Мазепи, скасування України-Гетьманщини, колонізація і русифікація України. М. Гоголь готував історію України в кількох томах, планував створити історико-географічну працю "Земля і люди", в альманасі "Северные цветы" (1831) вперше друковано главу з історичного роману "Гетьман", який так і залишився незакінченим. У листі до М. Максимовича від 9 листопада 1833 року М. Гоголь писав: "Теперь я принялся за историю нашей единственной, бедной Украйны. Ничто такъ не успокаиваетъ, какъ исторія". Ще в одному листі до М. Максимовича від 2 червня 1833 року він писав: "Бросьте въ самомъ деле кацапію да приезжайте въ гетьманщину"; а в листі за грудень 1833 року М. Гоголь наголошував: "Туда, туда! въ Киевъ, въ древний, в прекрасный Киевъ ! Онъ наш" [27, 119]. Як писав літературознавець й українознавець С. Єфремов, талановитим словом, хоча й не рідною мовою, М. Гоголь, навернув багатьох українців до своєї нації й став на першому етапі національного відродження учителем пізнання рідного народу. На думку С. Єфремова, М. Гоголь "став одним із перших моторів нашого національного руху", а також відіграв значну роль у зацікавленні Україною й українською тематикою російськими письменниками, митцями й виворив своєрідну "моду на все малоросійське", що прийшло на зміну "модному висміюванню малоросів" [10, 320].

Один з перших про М. Гоголя писав П. Куліш, який "першим змінив традиційну тоді назву літератури – з малоруської на українську" [29, 365]. Окремі аспекти українознавчої творчості М. Гоголя висвітлено в історичних, документальних та біографічних замітках В. Горленко, В. Данилова, О. Данилевського, П. Дорошенка, М. Драгоманова, С. Єфремова, Л. Лічкова, В. Ломиковського, О. Лугового, В. Милорадовича, В. Мочульського, В. Науменко, Є. Петухова, С. Пономарьова, А. Степовича, М. Сумцова, В. Шенрока, М. Шугурова, Х. Ящуржинського, де частково виділено й питання щодо "малоросійства" та "малоросійського язика" [3, 154; 5, 42; 6, 382–384; 26, 191]. До даної статті залучено спогади про письменника О. Смирнової та її доньки Н. Сорен, С. Аксакова, А. Анненської, листи М. Гоголя до матері Марії Іванівни, до М. Максимовича, В. Ломиковського, В. Тарновського, Ф. Булгарина, лист художника М. Рамазанова до Н. В. Кукольника [16, 135; 17, 322; 18, 105; 20, 629].

Автор статті ставить за мету висвітлити культурософську модель "малоросійства" у творчості М. Гоголя та основні теоретико-методологічні підходи щодо цього на засадах українознавчої науки. В цьому контексті важливим є співвідношення поняття "ментальність нації" (як духовно-культурний та історичний самопрояв нації чи елітної спільноти) та архетипів національної української культури. Автор даної статті дотримується наступного концептуального підходу. Ментальність нації (від франц. – світорозуміння) об'єднує з національними (чи етнічними) архетипами напівусвідомлений характер. Якщо національні (етнічні) архетипи існують як феномени внутрішнього духовного життя етносу (нації), то етнічна (національна) ментальність, навпаки, є комплексом таких зовнішньодіяльних феноменів, що сприймаються свідомістю, як дух нації, як те, що робить дану націю "помітною", специфічно відмінною серед розмаїття інших етносів (націй). Передусім, це питання стосується доби України-Малоросії та малоросійства загалом.

Офіційна назва "Малоросія" (Малоросійський край, Мала Росія) отримала Правобережна та Лівобережна Україна (Гетьманщина) в законодавчих актах і розпорядженнях царського уряду після Переяславського договору 1654 року. Поняття "малоросійство" та "малоросійський народ" були зафіксовані ще в Коломацьких статтях 1687 року за часів гетьманування І. Мазепи, що й свідчили про перші русифікаційні заходи щодо України. У статті 19-й про це зазначено: "Так само, щоб гетьман і старшина, служачи великим государям, їхній царській пресвітлій величності, всілякими мірами й способами з'єднували малоросійський народ з великоросійським народом і приводили до міцної згоди через шлюби та інші дії, щоб був під одною, їхньою царської пресвітлої величності державою спільно як однієї християнської віри і щоб ніхто не подав таких голосів, що малоросійський край гетьманського рейменту, а відзивалися всі одногласно: гетьман і старшина, народ малоросійський їхньої царської пресвітлої величності держави разом з великоросійським народом. І щоб був вільний перехід жителям із малоросійських міст у міста великоросійські" [30, 90]. Як історико-географічне поняття "Малоросія" (Південна Росія, Південно-Західна Росія, Мала Росія) застосовувалося у російській та частково українській історіографії XVIII – початку XIX століття, а українців називали малоросами. У сучасній науці цей термін вживається як відображення великодержавної політики царизму щодо України та українців.

Як підкреслено в "Енциклопедії українознавства" (Львів, 1997 рік), поняття "малоросійство" зумовлене довгим поневоленням України Росією". Малоросійство тлумачиться ним як "комплекс провінціалізму в духовості частини українського громадянства (здебільшого інтелігентських кіл), що виявляється у відданості справі російської великодержавності і в байдужому, а то й негативному ставленні до українських національно-державницьких традицій і прагнень" [13, 1451]. У визначенні М. Драгоманова носії малоросійства – це зросійщені українці, національний характер яких утворюва-

вся під чужим тиском і впливом, що мало наслідком засвоєння переважно гірших якостей чужої національності і втрати кращих своїх" [7, 89–90]. В розумінні В. Липинського, "малоросійство – це наша історична хвороба, хвороба бездержавності, хвороба багатівікова, отже хронічна. Ні часові випробування, ні навіть хірургія – тут не допоможуть, її треба буде довгі-довгі десятиліття зживати". Є. Маланюк характеризує малоросійство як "темряву або Ніч Бездержавності". Політичне малоросійство, як підкреслював Є. Маланюк ("Малоросійство", 1959 рік), – це відсутність національної духової суверенності, "брак найелементарнішого національного інстинкту й параліч політичної волі", "національне поразенство", виявом якого була "самоотверженність малоросійская" (за Катериною II) у XVIII столітті, а потім "капітулянтство перед Москвою та її володарями". На питання "Що ж таке малорос та малоросійство?" Є. Маланюк відповідає: "малоросійство – це не політика, і навіть не тактика, лише завжди апріорна і тотальна капітуляція. Капітуляція ще перед боєм" [13, 1451]. З цього приводу М. Грушевський писав: "Малороси знають, що вони українці, але говорять російською чи польською мовами. Українці знають і люблять рідну мову, історію, народ, його віру і звичаї, роблять усе залежне, щоб повернути українцям волю і незалежність".

Особливо гостро постає малоросійське питання ("малоросійство") наприкінці XVIII – на початку XIX століття в усіх його проявах: геополітичному, історичному, суспільно-політичному, соціокультурному, мистецтвознавчому. Яскраво це представлено в традиціях нової літератури XVIII століття ("Ода – малоросійський крест'янин" К. Пузини, "Вояж по Малой Росии г.Генерала от инфантерии Беклешова", "Малоросійские стихи" про архієпископа малоросійського Віктора). Тематика з української історії з'являється у творах російських письменників-декабристів Ф. Глінки ("Зіновій Богдан Хмельницький, або Звільнення Малоросії"), К. Рилєєва ("Войнаровський", "Наливайко"), О. Пушкіна ("Полтава"). Тому не випадково у творчості М. Гоголя, представника давнього козацько-гетьманського роду, актуальність щодо питання малоросійства займає одне з пріоритетних значень.

Відомості про родовід М. Гоголя було представлено О. Лазаревським на одному із засідань історичного товариства Нестора-літописця у Києві (1902 рік), де підкреслено "отрицание католичества и шляхетства предков Гоголя" [23,22]. Як свідчить О. Лазаревський, найвіддаленішим предком письменника є "могилевський полковник Евстафій Гоголь (XVII века), получивший от польскаго короля с. Ольховець" [23, 22]. За даними щоденника одного із найстаріших священників Миргородського повіту – Володимира Яновського, який доводився троюрідним братом М. Гоголю, рід Гоголів-Яновських походить від Івана Яковлевича – "выходца изъ Польши", який у 1695 році був призначений "викарнымъ" священником Троїцької церкви м. Лубен на Полтавщині, а згодом переведений до новозбудованої Успенської церкви с. Кононовки Миргородського повіту. Продовжувачем роду та спадкоємцем духовної влади Івана Яковлевича був син його Даміан (Дем'ян) Іоаннов Яновський (очевидно прізвище походить від імені батька Івана, по-польськи Яна), також священник Кононовської Успенської церкви. Надалі родовід Яновських йде двома паралельними гілками: 1) Син священника Даміана (Дем'яна) – Афанасій Даміанов Гоголь-Яновський перебував "на гражданской службе". Правитель Малоросії О. Рум'янцев нагородив Афанасія Дем'яновича чином полкового писаря, а згодом він був "произведён в премьеръ-майоръ". Дружиною А. Д. Гоголя-Яновського була донька Семена Семеновича Лизогуба, рідного онука гетьмана І. Скоропадського. Син Афанасія Дем'яновича і батько видатного письменника Василь Афанасійович Гоголь-Яновський оселився на хуторі, який отримав батько "въ приданое за Лизогубъ", де збудував церкву і назвав хутір с. Васильєвкою [23, 23]; 2) Другий син Даміана (Дем'яна) – Кирило Даміанович був священником "на приходе отца" Кононовської церкви, мав дітей: Меркурія і Савву, обидва священники – перший в Кононовці, другий в Олефировці Миргородського повіту. Син останнього – Володимир Савич Яновський, автор вищезазначеного щоденника, вніс до свого літопису "родословную последовательность фамилий Гоголей-Яновскихъ". З приводу цього, племінник письменника М. В. Биков пояснював, що "первоначально фамилия рода писателя была только "Гоголь", приставка "Яновскій" явилась дальнейшей прибавкой польскаго происхождения, обозначающей ветвь фамилии Гоголей, ведших свій родъ отъ Яна (Ивана) Гоголя. Это разъяснение давалъ и самъ Гоголь въ своихъ письмахъ" [12, 174–175].

Серед біографічних матеріалів про М. Гоголя цінні відомості подає відомий польський українофіл і поет Богдан Залеський (1802–1886). Ці матеріали виявив О. Лазаревський, переглядаючи переписку Іосифа-Залеського з різними особами, надруковану в журналі "Przewodnik naukowy i literacki" (додаток до "Gazeta Lwowska") за 1901 рік. У шостій книжці цього журналу (т. XXIX, zeszyt VI) розміщено лист Залеського (від 19 лютого 1850 року, з Фонтенебло) до відомого польського патріота Франциска Духинського, автора книги "Zasady dziejow Polski I innych krajow slowianskich" й автора славнозвісної теорії про "туранство великоруссовъ (москалей)". Як підкреслює О. Лазаревський, "в настоящее время эта теория, отрицающая арийское (в частности славянское) происхождение вели-

коруссовъ, не имеетъ успеха и среди польскихъ учёныхъ" [27, 116]. Надалі Б. Залеський у листі до Ф. Духинського повідомляв про свою зустріч як "соукраинца (spolukraincem)" з М. Гоголем та А. Міцкевичем у Парижі (1836 рік), які мали дружні стосунки (zostawal w sciely zazylosci) [2, 17]. Розмову М. Гоголь завжди вів "по-малорусски". При зустрічах розмова була "более всего о великоруссахъ (moskalach)", де питання про фінське їх походження (kwestya fínskoscí) була предметом безперервних обговорень. При цьому М. Гоголь завжди мав при собі збірники народних пісень "на разныхъ славянскихъ наречияхъ". Щодо питання про фінське походження "великоруссовъ (moskalow)", то він написав й прочитав Б. Залеському й А. Міцкевичу статтю (wyborne pisemko). В ній М. Гоголь зазначав, що на основі порівняння і детального співставлення пісень чеських, сербських, українських та інших з великоруськими (moskiewskiemí) виявлено великі відмінності "въ духе, обычаяхъ и въ нравственныхъ взглядахъ (moralnosci) [27, 117]. Для характеристики кожного людського почуття (o kazdem uczuciu ludzkim) він підібрав "особую песню: славянскую, сладосную, нежную (słodka, lagodna) и рядом великорусскую (moskiewska) – угрюмую, дикую (ponuga, dzika, nie rzadko kanibalska), словом, чисто финскую" [27, 117]. Ця ж концепція була відтворена у статті М. Гоголя "О малороссійскихъ песняхъ", вперше надрукованих в "Журнале министерства народнаго просвещения" (1834 рік), де підкреслено "о превосходстве малорусскихъ песень по сравненію ихъ с великорусскими", тому є "отзвукомъ того умереннаго украинофильства, которое не было чуждо Гоголю" [4; 27, 118].

Українське походження М. Гоголя відчутно позначилося не лише на тематиці його творів, а й на всій системі культурософського змісту, художнього мислення та образотворення письменника. Як підкреслював М. Драгоманов, "для того, хто цінить у літературі більш дух і матеріал, ніж слово, Гоголь не перестає бути українцем не тільки в "Вечорах" і "Миргороді", але й у "Мертвих душах".

У формуванні культурософських поглядів М. Гоголя особливе значення мала Ніжинська гімназія вищих наук, де навчався письменник у 1821–1828 роках. Тут було "особливе оточення, яке вело до перехрестя двох видів культур: офіційного виховання, яке визначалось Статутом і циркулярами" та "щоденного життя ніжинців" [25, 62–63]. Провінціалізм, периферійність розширювали кругозір гімназистів, сприяли їх обізнаності з народними традиціями та культурою, що "вело до пізнання своєрідного національного, духовно оригінального, ярмаркового незалежного світу". Процес взаємопроникнення і взаємодії духовних сфер буття тільки збагачував гімназистів. До тих, хто притримувався першого (тобто офіційного, дворянського високого), належала творчість В. Любича-Романовича, Н. Кукольника, які уникали усього народного; а з іншого боку представлено "малоросійську" творчість М. Гоголя, М. Білевича, Є. Гребінки та ін. [25, 63]. Під час навчання у Ніжині М. Гоголь вів спеціальний зошит "Книгу всякой всячины, или Подручную энциклопедию" (1826 рік) на 490 сторінок, де записував все цікаве, що чув: імена, ігри, назви, пісні, загадки, звичаї [21, 144]. Саме у літературному гуртку ніжинських гімназистів (серед них: О. Афанасьєв-Чужбинський, М. Гоголь, Л. Глібов, М. Гербель, Є. Гребінка, Н. Кукольник, П. Лукашевич, М. Прокопович) відбулося прискорене націєтворення літературної еліти України початку ХІХ століття, серед якої М. Гоголь займає одне з почесних місць.

Серед дворянсько-поміщицького середовища тогочасної України були великі патріоти України та знавці української літератури. У 1819/1821 роках виник перший таємний громадсько-політичний гурток – "Малоросійське таємне товариство" ("Малоросійське товариство"), або "Товариство Визволення України", який діяв на території Лівобережжя України. До його складу належали дворяни Полтавщини М. Репнін, С. Кочубей, В. Тарновський, брати Олексієви та інші, а очолив його повітовий маршал переяславського дворянства Василь Лукашевич. Товариство ставило за мету піднесення освітньо-культурного та політичного рівня в Україні, ліквідацію кріпацтва, обмеження самодержавства, здобуття незалежності України і з'єднання її з Польщею. У своїй роботі вони використовували козацькі та державницькі традиції українського народу (ними пройнятий зміст програмного твору "Катехізіс автономіста", складений В. Лукашевичем). Товариство мало тісні зв'язки з "вольнодумцями" Ніжинського ліцею та з польськими організаціями [19, 291–292]. Очевидно, про діяльність цього товариства знав й М. Гоголь. Під час слідства над декабристами у 1826 році члени товариства зазнали репресій, однак незабаром були звільнені.

Великий вплив на формування культурософських поглядів М. Гоголя мала творчість І. Котляревського, з яким підтримували зв'язки та користувалися його порадами М. Бантиш-Каменський, М. Гоголь, М. Гнідич, М. Максимович, В. Пассек, М. Погодін, О. Сомов, І. Срезневський. Поема І. Котляревського "Енеїда" вважається першим твором нової української літератури і стала найповнішим виявом нових ідейно-естетичних тенденцій на рубежі ХVІІІ–ХІХ століть. Перші три її частини під назвою "Енеїда на малоросійський языкъ перелицованная И. Котляревским" видано без відома автора в Петербурзі на кошти колезького асесора М. Й. Парпури (1763–1828), колишнього вихованця Київської академії, який походив із родини значкового товариша Й. Парпури [11, 420–421]. Наступні

видання "Енеїди" підготував до друку автор (1808, 1809), згодом "Енеїду" повністю було видано в Харкові 1842 року. Сценічну славу цій п'єсі забезпечив український актор М. С. Щепкін, який "переніс на російську сцену справжню малоросійську народність, співучу, поетичну Малоросію, Малоросію, яка дала нам Гоголя".

Літературно-естетичні погляди М. Гоголя в основних виявах були прогресивними. Це був час, коли українці фактично вже "втратили" свою провідну верству – "дворянську еліту – в результаті асиміляції імперською культурою та службою". Тогочасне українське панство було зденаціоналізоване, воно прийняло російську мову та російсько-європейські звичаї. У своїх перших виступах на початку XIX століття М. Гоголь спростовує русофікаторсько-неприятне ставлення до нової української літератури, яка успішно розпочала своє становлення творчістю І. Котляревського, М. Гулака-Артемівського, Є. Гребінки. Водночас, В. Белінський вказуючи на М. Гоголя, який "пристрасно люблячи Малоросію, все-таки став писати по-російськи, а не по-малоросійськи", намагався довести нелогічність творення українськими письменниками літератури "для малоросійських селян", а не для "вищих освічених верств суспільства" [1, 177–178].

Нова українська література перших десятиріч XIX століття формувалася не тільки на Лівобережній і Слобідській Україні, а й у Петербурзі, де в 30–40-х роках починають літературно-культурну діяльність Т. Шевченко, Є. Гребінка, а також багато інших вихідців з України, які писали російською мовою на теми української історії, культури та приватного життя українського дворянства (М. Гоголь, М. Маркевич, В. Наріжний, О. Сомов та ін.). У петербурзькому журналі "Вестник Европы" друковано твори Л. Боровиковського, П. Гулака-Артемівського, матеріали з українського фольклору; в журналі "Соревнователь просвещения и благотворения" – уривки "Енеїди" І. Котляревського (перші три частини друковано у Петербурзі в 1798 році; два наступні видання – 1805 і 1808 років там само). У Москві 1827 року друковано "Малороссийские песни" М. Максимовича, а в 1834–1837 роках – "Малороссийские повести, рассказываемые Грицком Основьяненком". В Петербурзі (1840 та 1841 роки) вийшов "Кобзар" Т. Шевченка [8, 25–26]. Через посередництво й особисті контакти літераторів – вихідців з України – з провідними діячами російської літератури й громадсько-культурного життя (Ф. Глінкою, В. Далем, П. Вяземським, В. Жуковським, О. Кольцовим, І. Криловим, В. Одоєвським, К. Рилєєвим, П. Плетньовим, О. Пушкіним, М. Язиковим та ін.) тема України проникає в російську літературу й формується новітня літературно-естетична думка. Тому перша половина XIX століття характеризується входженням українських письменників у російську літературу (М. Гоголь, Є. Гребінка, П. Гулак-Артемівський, Г. Квітка-Основ'яненко, М. Костомаров, Т. Шевченко), творенням російською й українською мовами.

Становленню тематики нової української літератури великою мірою сприяла сама тематика тогочасного українського життя. Про це свідчить творчість В. Наріжного, предтечі Г. Квітки-Основ'яненка, та частково М. Гоголя в сатирично-побутовому змалюванні звичаїв провінційного дворянства ("Російський Жілбраз, або Пригоди князя Гаврила Семеновича Чистякова", 1814 рік; "Арістїон, або Перевиховання", 1822 рік; "Бурса", 1824 рік). В естетичному світі нової української літератури, де одне з провідних місць належить М. Гоголю, відбувається своєрідне накладання й синтез трьох художніх стихій: народної сміхової культури, "низового" бароко (пародіювання) і "низького" класицизму, в якому не лише дійсність, а й античну традицію переосмислено в гумористичному плані. Це виразно сміхове бачення світу в українській літературі на початку XIX століття пов'язано з поетикою бурлеску, розвиток якого в Україні розпочався ще з середини XVI століття. Так, на початку XIX століття відбулося утвердження нового погляду на народ та провідну верству, нових принципів художнього відтворення дійсності, протиставлених теоретичним концепціям класицизму, які виражали естетичні правила й етику дворянської літератури, для якої характерно було й введення народного українського життя та народного героя. Тому характерним для М. Гоголя є авторське звернення до читачів у передмові до "Вечорів на хуторі біля Диканьки", де нові естетичні позиції та образи нових героїв висвітлено у гумористичній формі.

У творчій особистості М. Гоголя органічно взаємодіяли талант мистецтвознавця й письменника, театрального драматурга й історика, актора й фольклориста. За свідченням науковців, він не тільки знав багато пісень, збірок фольклористів того періоду, але й сам записував їх, залишивши нам понад тисячу пісенних зразків. На його думку, "ніщо не може бути сильніше народної музики" для становлення таких принципів сучасної національної освіти, як природовідповідність і культуровідповідність [9, 163]. Вплив української пісні виразно позначився у творах М. Гоголя. Адже активне пізнання культури й мистецтва рідного краю, його звичаїв, традицій і обрядів у дитинстві та в роки навчання у Ніжинській гімназії Вищих наук у подальшому стали джерелом його різноманітної фольклористичної, літературознавчої, театральної, мистецької та культурознавчої діяльності. Саме для творчості

М. Гоголя стає характерним систематично-науковий підхід до збирання, публікації та вивчення українського фольклору. Творчості М. Гоголя властиві всі архетипи українського національного менталітету та історично споріднених національних культур. Саме це надало можливість збагатити ними російську культуру і стати її класиком [14, 98].

Микола Гоголь вважав, що російська ментальність характеризується прагненням піднятися над життям у найвищі виміри ідеальних сфер, тоді як для української духовності типовим є усвідомлення буття та самоідентифікація в ньому. Цим пояснюється особливе, акцентоване значення в інтелектуальному житті України практичних та моральних аспектів духу. Для світоглядно-ціннісної свідомості української культури стає характерним висунування на передній план не формалізму розуму, а того, що є корінням морального життя, "серця". Цей архетип "філософії серця" розкривається як принцип індивідуальності (П. Юркевич), як мікросвіт, вираження внутрішньої людини, основа людяності (Г. Сковорода), як шлях до ідеалу та гармонії з природою (Т. Шевченко), як джерело надії, передчуття, провиддя (П. Куліш) та шлях до душі, в сферу добра й краси (М. Гоголь) [14, 99].

Ім'я М. Гоголя гідно увійшло в українську, російську на світову культуру. На честь письменника у 1905 році була започаткована Премія імені М. В. Гоголя при Імператорській Академії наук, ініціатором якої виступило Полтавське губернське земство. На здобуття премії допускалися "оригинальные научные труды, печатные и рукописные, посвященные следующим отделам: историческія изследования, разъясняющіе основные вопросы истории всей южной России, этнографические исследования, касающіеся народного быта ("этнографіи малорусскаго племени") въ пределах Старой Малороссіи и главным образом въ Полтавщине, и археологическія изследования разнообразных памятников в пределах Полтавской губерніи" [22, 167–168; 22, 247; 24, 31–32]. На батьківщині письменника у 1895 році було засновано училище та сільська бібліотека імені М. Гоголя (с. Василівка), а також мешканці Василівки зібрали 800 руб. для встановлення пам'ятника М. Гоголю на площі перед училищем [28, 119].

Характеризуючи громадянську позицію М. Гоголя як мислителя, літератора та художника, необхідно зазначити, що в його творчості яскраво представлено народницьке та шляхетне українство від XVI до XIX століття. України-Гетьманщини та України-Малоросії, передусім: гетьмансько-старшинське середовище України XVII–XVIII століть ("Запорожская старина", "Гетьман", "Тарас Бульба"), провінційне дворянство (панство) тогочасної України та Росії ("Ревізор", "Мертві душі", "Іван Федорович Шпонька та його тіточка", "Повість про те, як посварився Іван Іванович з Іваном Никифоровичем"), малоросійське дворянство (як синонім малоросійства: "Арабески", "Миргород", "Одруження", малоросійські повісті); столичне та провінційне чиновництво, дворянство (петербурзькі повісті "Невський проспект", "Записки божевільного", "Портрет", "Театральний роз'їзд", "Шинель"), а також представники інтелектуально-мистецької еліти (О. Пушкін, А. Міцкевич, "Ганц Кюхельгартен" – остання друкована під псевдонімом В. Алов). Крім того, у його творах представлено різні сфери діяльності й побуту всіх верств українського суспільства. Перш за все, твори М. Гоголя, що увібрали багатовікові художні традиції української та європейської культури, на межі нової історичної й літературної епох знаменували перехід до нового типу художнього культурософського мислення. Прозові твори М. Гоголя позначені ідейно-художнім осмисленням історичної української дійсності, поетизацією героїчного минулого українського народу та його провідної верстви – представників гетьмансько-старшинського середовища. У своїй творчості М. Гоголь наблизився до нового реалістичного методу, естетичні принципи якого мають глибоке національне коріння. Осмислюючи й усвідомлюючи життєві спостереження, М. Гоголь порушує у своїх творах ряд актуальних проблем часу, а також виявляє поглиблений інтерес до українства через актуальність "малоросійського питання". Все це характеризує новий "гоголівський напрям" в літературі від "малоросійського" до власне українського, відбитого в етністорії, етнопсихології та етнокulturі.

Твори М. Гоголя справили великий вплив на розвиток української літератури, театру, мистецтва, національної свідомості й культури взагалі. Він створив поетичний образ рідного народу, з небувалою художньою силою розкрив його самобутній характер, моральну чистоту, героїчну історію, високу гармонію родинних взаємин, відчуття краси й гумору, любові до природи й України. Аналіз мови й стилю творів М. Гоголя свідчить, що художник думав по-українському, використовував виключно національні фольклорно-поетичні засоби. Українську мову вважав рідною, сатирично висміював тих, які соромляться своєї мови й нації. У статті "Кілька слів про Пушкіна" М. Гоголь писав: "Поет навіть може бути й тоді національний, коли описує зовсім чужий світ, але дивиться на нього очима своєї національної стихії, очима всього народу, коли почуває і говорить так, що співвітчизникам його здається, ніби це почувають і говорять вони самі". У "Тарасі Бульба", через півстоліття після знищення Запорозької Січі, М. Гоголь на матеріалі свого гетьмансько-старшинського роду розкрив героїчні сторінки козацької нації. Мислитель проводив думку, що без козацької історії немає українського

народу й нації. У своїй програмній статті "Роздуми Мазепи" М. Гоголь уперше в українській історіографії XIX століття ствердив, що українська "волелюбна нація" на чолі з провідною козацько-гетьманською верствою (українським шляхетством) мала свою "самобутню державу" з демократичним козацьким ладом і "надалі хотіла жити" у своїй суверенній державі. Тому культурософське бачення "малоросійства" в контексті історико-культурної дійсності України першої половини XIX століття М. Гоголь проектував на національно-державницьке й культурне відродження, де українство та Україна є світовим феноменом.

#### Література:

1. Белинский В. Г. Ласточка. Сочинения на малороссийском языке / Белинский В. Г. // Полн. собр. соч. — М. : Сов. писатель, 1954. — Т. 5. — 345 с.
2. Богдан Залеский и Гоголь // Киевская старина. — 1899. — Т. 67. — № 10. — Отд. 2. — С. 17.
3. В. Н. [Науменко В.] Мочульский В. Н. Малороссийские и петербургские повести Н. В. Гоголя (К истории художественного творчества). Одесса, 1902. 20 с. / В. Н. // Киевская старина. — 1902. — Т. 78. — № 9. — Отд. 2. — С. 153–154.
4. Гоголь Н. В. О малороссийских песнях / Гоголь Н. В. // Собр. соч. : В 6 т. — М., 1950. — Т. 6.
5. Гоголь и В. Я. Ломиковский // Киевская старина. — 1897. — Т. 59. — № 11. — Отд. 2. — С. 41–42.
6. Г-ко, В. [Горленко В.] Воспоминания г-жи Смирновой о Гоголе / Г-ко, В. // Киевская старина. — 1886. — Т. 14. — № 2. — С. 381–387.
7. Драгоманов М. Література українська, проскрибована рядом російським : Справоздане, представлене конгресові літературному в Парижі 1878 р. М. Драгомановим / переклад з франц. / Драгоманов М. // Сучасність : Література, мистецтво, суспільне життя. — Мюнхен : Вид-во укр. т-ва закордонних студій "Сучасність", 1976. — Ч. 7–8 (187–188). — липень-серпень. — С. 79–102.
8. Історія української літератури XIX століття. У 2 кн. : підручник / За ред. акад. М. Г. Жулинського. — К. : Либідь, 2005. — Кн. 1. — 656 с.
9. Єлісєвєнко Ю., Кавунник О. Український світ Миколи Гоголя як джерело формування духовної культури молоді / Єлісєвєнко Ю., Кавунник О. // Українознавство. — 2002. — Число 4. — С. 163–165.
10. Єфремов С. Історія українського письменства / Єфремов Сергій. — К., 1995. — 486 с.
11. Задорожна О. Ф. Парпура Максим Йосипович / Задорожна О. Ф. // Києво-Могилянська академія в іменах, XVII–XVIII ст. : Енцикл. вид. / Упоряд. З. І. Хижняк ; За ред. В. С. Брюховецького. — К. : Вид. дім "КМ Академія", 2001. — С. 420–421.
12. К вопросу о предках Гоголя // Киевская старина. — 1902. — Т. 76. — № 3. — Отд. 2. — С. 174–176.
13. Б. К. [Кравців Б.] Малоросійство / Б. К. // Енциклопедія українознавства. У 11 томах / Гол. ред. проф. Володимир Кубійович / Б. К. — Львів : НТШ у Львові, 1994. — Т. 4. — С. 1451.
14. Кримський С. Б. Архетипи української культури / С. Б. Кримський // Феномен української культури : методологічні засади осмислення. — К. : Фенікс, 1996. — С. 91–112.
15. Луговой А. Н. В. Гоголь в гадячской ратуше / Луговой А. Н. // Киевская старина. — 1886. — Т. 14. — № 1. — С. 206–208.
16. Письма Гоголя // Киевская старина. — 1899. — Т. 67. — № 12. — Отд. 2. — С. 135.
17. Письмо Ф. Булгарина о Гоголе // Киевская старина. — 1893. — Т. 41. — № 5. — С. 321–322.
18. Письмо художника Н. Рамазанова к Н. В. Кукольнику (Извещение о смерти Н. В. Гоголя) // Киевская старина. — 1903. — Т. 82. — № 9. — Отд. 2. — С. 104–105.
19. Полонська-Василенко Н. Історія України : У 2-х томах. — 3-тє вид. / Полонська-Василенко Наталія. — К. : Либідь, 1993. — Т. 2. — 608 с.
20. Пономарев С. Письма Гоголя к В. В. Тарновскому (1833–1834 гг.) / Пономарев С. // Киевская старина. — 1883. — Т. 5. — № 3. — С. 623–629.
21. Пономарев С. Нежинский журнал Н. В. Гоголя / Пономарев С. // Киевская старина. — 1884. — Т. 9. — № 5. — С. 143–146.
22. Правила о присуждении премии Н. В. Гоголя // Киевская старина. — 1905. — Т. 89 — № 5. — Отд. 2. — С. 167–168 ; Т. 89. — № 6. — Отд. 2. — С. 247–249.
23. Предки Н. В. Гоголя // Киевская старина. — 1902. — Т. 76. — № 1. — Отд. 2. — С. 22–23.
24. Премии имени Н. В. Гоголя // Киевская старина. — 1903. — Т. 82 — № 7 / 8. — Отд. 2. — С. 31–32.
25. Самойленко Г. В., Самойленко О. Г. Ніжинська вища школа : сторінки історії / Самойленко Г. В., Самойленко О. Г. — Ніжин : Вид-во НДУ ім. М. Гоголя ; ТОВ "Видавництво "Аспект-Поліграф", 2005. — 420 с.
26. Степович А. Аксаков С. Т. История моего знакомства с Гоголем со включением всей переписки с 1832 по 1852 г. М., 1890. 206 с. / Степович А. // Киевская старина. — 1891. — Т. 32. — № 1. — С. 190–193.
27. Укратиофильство Гоголя // Киевская старина. — 1902. — Т. 78. — № 9. — Отд. 2. — С. 115–119.
28. Училища в память Н. И. Костомарова и Н. В. Гоголя // Киевская старина. — 1895. — Т. 49. — № 6. — Отд. 2. — С. 119.
29. Франко І. Зібрання творів : У 50 т. / Франко Іван. — К., 1976–1986. — Т. 43.
30. Шевчук В. Муза Роксоланська : Українська література XVI–XVIII століть : У 2 кн. Книга перша: Ренесанс. Раннє бароко / Валерій Шевчук. — К. : Либідь, 2004. — 400 с. ; іл.



## ПРОБЛЕМА КУЛЬТУРНИХ УНІВЕРСАЛІЙ ЗАХОДУ І СХОДУ: КОМПАРАТИВІСТСЬКИЙ ДИСКУРС

*У статті розглядається проблема культурних універсалій як категорії сучасної філософської та культурологічної думки. Константні культурні смисли розкриваються у контексті дискусії універсалізму та партикуляризму. На основі сучасної типології культури, діалогічної філософії та методології культурної компаративістики здійснюється порівняльна характеристика універсалій різних культур, демонструється також зразок порівняльно-історичного дослідження універсалій Заходу і Сходу.*

Ключові слова: "універсалії культури", "культурна компаративістика", "універсалізм", "партикуляризм", "Схід", "Захід", "діалог культур".

*Article deals with the problem of cultural universalities as with categories of modern philosophical and culturological thinking. Constant cultural senses are exposed in context of discussion between universalism and particularism. The author of the article makes a comparative characterizing of universalities of different cultures on the base of modern typology of culture, dialogical philosophy and theory of cultural comparison. The pattern of comparative and historical research of universalities of East and West is also demonstrated.*

Keywords: "universalities of culture", "cultural comparison", "universalism", "particularism", "East", "West", "dialogue of cultures".

У сучасній гуманітаристиці особливу роль відіграє проблема так званих "культурних універсалій". Розв'язання цієї проблеми сприймається науковою громадськістю як перспективний шлях здійснення діалогу культур у плюральному інформаційному світі ХХ–ХХІ століття.

Філософська зацікавленість проблемою "загальних понять" має свої витoki в античній культурі: в першу чергу, у вченнях Платона й Аристотеля та їх послідовників. У Середньовіччі дана проблема втілювалася у славнозвісній дискусії реалістів та номіналістів, але тільки в гуманітаристиці ХХ століття поняття і сутність універсалій були переосмислені на ґрунті культурологічної проблематики (К.-О. Апель, Ю. Хабермас, Р. Рорті, Т. Парсонс, М. Нуссбаум, Р. Брайдотті, Е. Ю. Соловйов, В. С. Стьопін, М. Т. Степанянц, Е. А. Орлова, А. Я. Флієр та інші). Власне, культурологічний аналіз як метод дослідження за своєю суттю зорієнтований на реконструкцію універсальної картини світу, координатами якої і постають "культурні універсалії". Саме універсалії складають основу сучасної типології світової культури, виділення в її масиві фундаментальних опозицій ("Схід-Захід") та здійснення на цій підставі компаративістських досліджень.

Відповідно до висловленого вище, метою даного дослідження є розкриття місця і значення проблеми універсалій в сучасній філософсько-культурологічній думці. Реалізація даної мети виражається у виконанні таких завдань:

1. Визначити поняття "культурні універсалії" ("універсалії культури") в контексті дискусії між представниками модерністської та постмодерністської світоглядних традицій.
2. Охарактеризувати особливості тлумачення поняття "універсалії культури" у світлі культурологічної парадигматики "Схід-Захід";
3. Виявити роль компаративістського дискурсу в сучасному осмисленні культурних універсалій Заходу і Сходу;
4. Продемонструвати орієнтовний зразок прикладного компаративістського дослідження універсалій західних і східних культур.

Почнемо із складності визначення самої категорії "універсалії", яка набула поширення й принципово нового тлумачення у філософській рефлексії Новітнього часу. Недарма до цього поняття звертаються представники історії філософії, аксіології, етики, соціальної філософії, історіософії й, особливо, культурології та філософії культури. Зростання культурологічного інтересу до проблеми

універсалій (це поняття вважається базовою категорією культурології) пояснюється, очевидно, тим, що, на відміну від метафізики Середньовіччя, універсалії сьогодні осмислюються не стільки в онтологічному й гносеологічному, скільки в ціннісно-смысловому ракурсі. Проблема універсалій постає як проблема смислів буття людства – ключових цінностей і життєвих сенсів суб'єкта (суспільства, спільноти, особи), які складають базові елементи культури й формують константні моделі духовного життя. За таких умов універсалії постають як своєрідні культурні інваріанти, тобто як "найбільш поширені в соціокультурній практиці культурні форми (норми, зразки, стереотипи свідомості й поведінки), що відрізняються порівняно одноманітними рисами у різних народів" [2, 483]. Вони притаманні всім культурам, акумулюють соціокультурний досвід і допомагають людині осмислювати і переживати світ. Переважна більшість подібних універсалій породжується базисними потребами людини соціального та психологічного характеру: наприклад, потребою у забезпеченні усталеного біологічного відтворення популяції (універсалії табу на інцест, культу репродуктивних здатностей жінки); потребою у підтримці соціальної консолідації (відповідно, універсалії привітання й добрих побажань); потребою у трансляції соціокультурного досвіду (турбота про людей похилого віку); потребою у захисті і взаємній допомозі (моральні заборони або обмеження на вбивства одноплемінників) тощо.

Водночас, якщо причини походження та функції більшості поширених універсалій більш-менш очевидні, то витoki цілого ряду високосимволічних універсалій культури поки що незрозумілі: наприклад, гідна подиву схожість космогонічних або есхатологічних сюжетів у міфологіях різних народів з різними природничо-географічними й соціокультурними умовами життя; порівняно одноманітна символічна структура культових споруд у різних релігіях і т.д. При цьому таку схожість іноді не можна пояснити виключно процесом дифузії (культурного взаємопроникнення), якщо мова йде про відносно ізольовані у часопросторі регіони (наприклад, цивілізації Стародавнього Сходу й цивілізація доколумбової Америки, в яких однаково зустрічається образ "прапагорба", "священної гори" як основа просторової моделі світу, втіленої в архітектурному проектуванні храмів). В історії гуманітарної думки різних дискурсів подібний збіг культурних форм було зафіксовано такими поняттями: "ейдоси" (метафізика Платона), "архетипи" (аналітична психологія К. Г. Юнга), "мандрівні сюжети" (російське літературознавство XIX–XX століть) тощо.

Дискусійною залишається й роль внутрішнього психологічного чиннику (наприклад, страху) у виникненні універсалій, оскільки не всі з них можна редукувати до інстинкту самозбереження, на що справедливо вказували, скажімо, Е. Фромм та П. Тілліх у дискусії щодо природи походження релігії і моралі.

Недостатня вивченість питання про походження універсалій ставить під сумнів сам факт їх існування. Виникає дилема: чи існують поняття, цінності, які можна охарактеризувати як загальнолюдські? Чи, можливо, кожній із культур притаманний свій набір універсалій? [6, 311]. У контексті даної дилеми сучасна філософська думка розділяється на два табори з протилежними світоглядними установками: універсалізм (фундаменталізм) та партикуляризм (релятивізм). Перша установка як орієнтація на загальні, спільні витoki культури найбільше властива моделі філософування модерну (XVII–XIX століття) з його продовженням у XX–XXI століттях у формі так званого "неорационалізму". До розряду універсалістів належать такі різні мислителі, як Платон, Т. Гоббс, І. Кант ("платонівсько-кантівський канон"); К.-О. Апель, Ю. Хабермас (концепція "універсальної етики"). Ця традиція об'єднує численні шкали від структуралізму й аналітичної психології до релігійно-філософських вчень екуменічної спрямованості (В. Соловйов, П. Т. де Шарден, К. Войтила, О. Мень та ін.).

Друга установка (партикуляризм) як орієнтація на одиничне й особливе в кожній із множинних культур відрізняє стиль мислення прагматизму й постмодерну (М. Хайдегер, Ж.-П. Сартр, М. Фуко, Ж. Дерріда, В. Джеймс, Дж. Дьюї, Р. Рорті). Так, антикантіанець Р. Рорті, "поет і пророк нового прагматизму", стверджував, що "немає нічого в глибині кожного з нас, ніякої загальнолюдської природи, ніякої притаманної людству солідарності, яку можна було б використати для морального посилення" [6, 311].

Зазначені позиції віддзеркалюють усвідомлення спільного або відмінного серед багатоманітності культур світу. Водночас крайні вияви універсалізму тягнуть за собою небезпеку уніфікації або центрації, зосередження навколо єдиної "панівної" культури (європоцентризм, "логоцентризм" за Ж. Дерріда). Надмірний же релятивізм, який межує з ніцшеанським і постніцшеанським нігілізмом, підриває основи культурної самоідентифікації в процесі міжнародного співробітництва.

Ефективний шлях розв'язання проблеми універсалій пропонує, зокрема, російська школа філософської компаративістики: наприклад, у дослідженнях М. Т. Степанянц говориться про необхідність визначення плюральності і водночас солідарності різних культур на підставі усвідомлення їх єдності

та унікальності кожної з них [5; 6]. Зазначена точка зору відповідає загальній парадигмі діалогу культур (М. М. Бахтін, Ю. М. Лотман, В. С. Біблер), яка дозволяє компромісно погодити універсалізм модерну з релятивізмом постмодерну. Відповідно до діалогового підходу, існує багато різних типів культур, відмінних між собою, але усі вони мають певну долю спільного, втіленого в універсаліях. Пошук такої спільної основи полегшується, якщо тлумачити поняття "універсалії культури" в широкому сенсі як "категорії, які відображають найбільш значущі для людини характеристики світу: природа, суспільство, добро, зло, життя, смерть, любов, краса, свобода, віра, чоловіче, жіноче тощо" [7, 27]. Саме тому в сучасній культурологічній думці універсалії постають координатами картини світу певного культурного співтовариства, яка включає психологічну, антропологічну та гносеологічну моделі з відповідними базовими поняттями (Бог, Всесвіт, природа, суспільство, людина, пізнання).

Отже, усвідомлення єдності і багатоманітності культур переводить проблему універсалій у нову площину: у площину класифікації культури за типами й компаративного (порівняльно-історичного) аналізу різних типів культур. Оскільки основою базової типології світової культури є парадигматика "Схід-Захід", то і сучасний компаративний дискурс ґрунтується переважно на співставленні культурних універсалій Заходу і Сходу. Так, академік РАН В. С. Стьопін, автор ідеї про філософію як про рефлексію над "світоглядними універсаліями культури" [6, 15], підтримує думку про те, що ці фундаментальні категорії однаковою мірою присутні і на Заході, і на Сході, хоча і "огорнуті в інший одяг" [6, 15]. Наприклад, категорії "Бог", "світ", "людина", "природа", "історія" мають різні інтерпретації в західноєвропейській (північноамериканській) традиції та в традиціях індо- та японо-буддійського, даосько-конфуціанського, арабо-мусульманського типів культур. Загальноприйнятими опозиціями цінностей Заходу і Сходу, які народжуються у результаті різної трактовки універсалій, є: ідея свободи особистості на Заході та фаталізм на Сході; технологічне оволодіння природою на Заході і "природність" (приспосовування і збереження) на Сході; лінійна модель історії на Заході і циклічна (віддяка, Карма) на Сході і т.д. (наприклад, славнозвісна дихотомія В. С. Соловйова про "людину без Бога" Заходу й "Бога без людини" Сходу). Звичайно, що ці відмінності є певною мірою умовними і несуть в собі момент систематизації та абстрагування: в культурах Сходу присутні "прозахідні" елементи і навпаки. Більше того: і культура Заходу, і культура Сходу всередині є гетерогенними, продукують численні внутрішні картини світу (наприклад, антична, середньовічна, новоевропейська класична, посткласична у межах Заходу і різні релігійні типи культур у межах Сходу). У результаті первинні універсалії розгалужуються, розпадаються, породжують універсалії другого, третього порядків і т.д. (за В. С. Стьопиним, "дочірні категоріальні структури" [6, 15]).

Розв'язання проблеми універсалій культури на засадах компаративного дискурсу вносить свіжий струмінь в осмислення стосунків Заходу і Сходу, як на теоретично-методологічному, так і на ідеологічному рівнях. Як засвідчив хід міжнародних філософських форумів мислителів Заходу і Сходу в Гонолулу (Гаваї) за 1939-2005 років, спочатку проблема взаємовідносин "Схід-Захід" розв'язувалася на основі спроби "синтезу" західного активізму із східними принципами пристосовування і збереження. Спроби, що часто розцінювалися східними культурними діячами як прихована реалізація європоцентристського імпульсу через штучний пошук "прозахідних" елементів Сходу. "Фундаменталістський" вибух на Сході, найбільш яскравим виявом якого стала Іранська революція 1978–79 років, довів неможливість такого синтезу, і наукова громадськість спрямувала свою думку в бік деконструктивістського загострення відмінностей, вираженого у відомому афоризмі Р. Кіплінга: "Захід є Захід, Схід є Схід, і їм не зійтись ніколи" [3, 120].

Посилення етичного начала в сучасному діалозі Сходу і Заходу, необхідність якого на тлі глобальних проблем стає очевидною, спонукає до поглибленої розробки методології культурної компаративістики, зокрема у напрямі виявлення і обґрунтування всезагальності тієї чи іншої культурної характеристики (інваріанта як критерію порівняння). Це дозволяє прослідкувати історичний (cross-time) та просторовий (cross-sectional) рух певної ідеї крізь численні культурні традиції, її просування від епохи до епохи, від регіону до регіону – процес, часто прихований від представників цих традицій, які сповідують ту чи іншу ідею. Оскільки універсалії у межах кожної традиції набувають свою інтерпретацію, компаративний дискурс дозволяє співставити ці інтерпретації, виявити схожість і відмінність між ними. Фіксація моментів "переходу" універсалій з однієї культури в іншу відкриває "точку діалогу" між ними, що виводять компаративістський дискурс на рівень ко-респондування з діалоговим підходом. Об'єктами порівняння, як правило, виступають вербальні і невербальні тексти порівнюваних культур, тому компаративістське дослідження спирається на поширені в культурології методи семіотичного аналізу і герменевтичної інтерпретації, які дозволяють реконструювати картину світу культури в системі її цінностей і смислів на основі тлумачення символіки текстів.

На завершення здійсненого нами методологічного огляду хотілося б показати конкретний орієнтовний зразок-схему компаративістського дослідження культурних універсалій Заходу і Сходу. У якості такої універсалії виступить релігійне уявлення про співвідношення Бога і світу та, відповідно, світу і людини у її ставленні до Бога, а в якості об'єктів порівняння – давньогрецька, іудейська (старозавітна), християнська (переважно східна, православна) традиції, з одного боку, та арабо-мусульманська (а саме суфійська) традиція з іншого. Ці традиції обрані нами не випадково. Зазначені культури, безумовно, перебували в істотних зв'язках між собою (антична та іудейська вплинули на християнську; іудейська, антична та християнська в комплексі – на арабо-мусульманську як найбільш пізню з них). Але поруч із значною дифузією спостерігався зворотний процес культурної самоідентифікації, становлення самобутніх рис культури. Своєрідною "склеюю" між ними виступила ідея втілення Бога в світі, найбільш яскравими виявами якої стали концепція Софії-Логосу в християнстві та доктрина вахдат-ал-вуджуд в ісламі.

Почнемо з давньогрецького тлумачення ідеї боговтілення, оскільки сам термін "Софія" (грецький "майстерність", "знання", "мудрість"), який у християнській культурі набуває багатозначний світоглядний об'єм, народжується в античному духовному просторі. У Гомера цей термін трактується як реміснича майстерність, хитрість, спритність, що вносить у речі зміст [1, 225]. Уособленням Софії-Премудрості є Афіна Паллада – богиня мудрості, дочка і помічниця верховного отця (Зевса), його думка і воля. Натуралістичною ілюстрацією ідеї Афіни як маніфестації Зевса є міф про дівчину, яка народжується з його голови. Грецька філософська думка (в особі Платона і неоплатоників – Плотіна, Прокла, Філона Олександрійського) надає образу Софії теоретичного характеру і розглядає її водночас як гносеологічну та онтологічну категорію. Софія усвідомлюється як людський розум, що є, з одного боку, засобом пізнання вищої сутності (Бога), а з іншого, – втіленням божественного начала в людині, свого роду "олюдненим" Богом. Як божественна Мудрість (Істина, Абсолют, Алітейя) Софія є предметом особливого роду любові, схильності, тяжіння, подібного до платонівського еросу (грецьк. "філія", звідси й походження особливої форми буття "закоханих у мудрість", "любомудрів" – філософії). Божественна Мудрість здатна виявлятися у зовнішньому світі, надаючи стану у процесі "випливання" (еманації) Єдиного рис гармонії та впорядкованості.

Ще яскравіше еманацияна природа Софії виявляється у старозавітній традиції, яка окреслює перед нами образ "Премудрості Божої" як особистої, уособленої істоти, дівочого породження верховного Отця, подібного до грецької Афіни: "Вона є подихом сили Божої і чистим виявом слави Вседержителя" [Прем. 7:25], який вийшов "із вуст Всевишнього" [Сір. 24:3]. Як "чисте дзеркало дії Божої і образ Благості його" [Прем. 7:26]. Премудрість віддзеркалює здатність божественного начала до активного втручання у створений ним світ з метою його гармонізації та упорядкування, його вибудови як обжитого і стабілізованого космосу, захищеного потужними стінами від небезпеки хаосу. Недарма деміургічний (ремісничий) характер софійного світу передають у Старому Заповіті символи "дому" і "теслі": "Мудрість свій дім збудувала, сім стовпів своїх витесала" [Пр. 9:16].

Отже, образ Премудрості в іудейській традиції, так само, як і в давньогрецькій, має безпосереднє відношення до реальності, де відбувається своєрідна "зустріч" трансцендентного та іманентного (вислів С. С. Аверінцева). Ця реальність постає як сфера матеріалізації ідеального; середовище, де відбувається таїнство Богоявлення: "І буду я спочивати серед синів Ізраїлевих і буду їм Богом" [2М. 29:45]. Яскраво софіологічне забарвлення мають старозавітні оповіді про явлення Бога в Бет-Елі [1М. 28:17], про боротьбу Іакова з Богом в Пенулі (євр. "лице Бога") [1М. 32:25-33]. Очевидна близькість античних (неоплатонічних) та близькосхідних (іудейських) уявлень про будову Всесвіту як результат втілення Бога засвідчує наявність схожих інтерпретацій онтологічної моделі картини світу.

Зазначена модель набуває продовження в культурних універсаліях християнства, де вона являє собою синтез еллінських та іудейських мотивів – синтез, здійснений на новій світоглядній основі. Головним втіленням Софії в християнському контексті постає Ісус Христос як олюднений творчий Логос: Перше соборне послання св. апостола Павла до коринфян визначає Христа як "Божу силу" і "Божу мудрість" [1 Кор. 1:24]. Ідея втілення Бога у світі теоретичного оформлення набуває у творчості видатного візантійського богослова і поета Іоанна Дамаскіна (середина VI – середина VII століть) завдяки розробленню ним концепції про двоїсту природу сутнього. У III частині праці "Джерело знань" – "Точне пояснення православної віри" – Дамаскін виявляє дві іпостасі божественного начала: пізнавану і непізнавану, видиму і невидиму, відкрити і потаємну, тобто, власне Творця як трансцендентну силу, яка управляє світом, та його творіння – іманентний світ, в якому Творець зберігає свою дієву присутність. "Бог охоплює в собі все буття як певна безкрайня й безкінечна пучина сутності", – писав Дамаскін [2, 624]. Вчення Іоанна Дамаскіна здобуло широку популярність у православному християнстві, особливо в Київській Русі, що визначило софійність як органічну рису київського пра-

вослав'я. Східнослов'янські отці церкви (Іларіон, Климент, Смолятич), виходячи з типового для святоотецької літератури символічного паралелізму, тлумачать старозавітні притчі як алегоричне пророцтво про пришествя Христа. "Ще ж прообраз був Іаков втілення Божого Слова", – стверджував Климент Смолятич [4, 141]. У такому ж контексті ("Премудрість" – божество, "храм" – людство, зведення храму – "олюднення" Бога) тлумачиться ним цитована вище IX притча Соломона [4, 141]. Ідея Премудрості, будучи внутрішнім духовним стрижнем київського християнства (пригадаймо ідеологічну програму Софійського собору в Києві), була продовжена видатними православними мислителями (Г. Сковорода, П. Флоренський, М. Бердяєв, Л. Карсавін).

Ідея боговтілення має своє теоретичне вираження не тільки в культурних універсалах Заходу, але й на Сході, зокрема в арабо-мусульманській картині світу. Як стверджують філософи-сходознавці, інтелектуальна рефлексія арабів почалася з появи ісламу на початку VII століття і склалася в контексті діалогу арабських, іудейських та християнських ідей [5, 10].

Християнство відіграло в цьому діалозі основоположну роль, оскільки через сирійських християн араби вперше ознайомилися з текстами античних мислителів, у першу чергу з ідеями Аристотеля в неоплатонічній рецепції ("Теологія Аристотеля" з фрагментами "Еннеад" Плотіна та "Книга про причини" – трактат "Першооснови теології" Прокла) [5, 11]. Вчення неоплатонічного аристотелізму сприяло зародженню школи східних перипатетиків, які сприйняли принцип еманції та трактували буття як дещо єдине і динамічне: "Буття ж Першого Сутнього, – говорив Аль-Фарабі, – є ніби витікання буття в буття інших речей, а буття всього іншого витікає з буття його самого" [6, 52].

У діалогічній полеміці з поглядами перипатетиків (Аль-Фарабі, Ібн-Рушд) формувалися онтологічні уявлення арабських містиків – суфіїв. Так суфій Ібн-Арабі (XIII століття) на базі досягнень попередників сформулював концепцію "єдності буття" (вахдат-ал-вуджуд), поетичним коментарем до якої стала поезія видатного персидського поета Джалал ад-Діна Румі. Послідовники цієї доктрини (так звані "вуджудійя") тлумачили Бога як Абсолют, а створений ним природний світ як "тінь Божу", тобто як форму вияву божественного начала, результат прагнення Творця "побачити власну сутність". З цього приводу відомий поет Мірза Галіб писав:

Що таке світ? Дзеркало Істини,  
Простори його – місце споглядання  
Божественного лика.  
У кожній дрібненькій частинці  
Бачиш знамення єдиного Творця [6, 45].

Тлумачення космосу як маніфестації Бога породжує цілу низку синонімічних образів-символів в універсалах Заходу і Сходу: дім (храм) в іудейсько-християнській традиції; океан (дзеркало, сад) в традиції арабо-мусульманській тощо. Суттєво, що навіть у ведантизмі зустрічається ідея Богоявлення як свого роду "божественної гри" (санскр. "ліла"), під час якої божество вкривається "покривалом" ("майя").

Поширення уявлення про взаємозв'язок Бога і світу в різних культурах Заходу і Сходу дозволяє говорити про це уявлення як про свого роду універсалию, яка набуває різних тлумачень у контексті міжкультурного діалогу. Утвердження даної ідеї в картині світу мало далекосяжні світоглядні наслідки. По-перше, принцип еманції надавав можливість "виправдання" емпіричної дійсності як "дзеркала Творця" і тим самим стимулював середньовічний процес вивчення світу, накопичення позитивних знань, розвиток науки і філософії. Водночас необхідно зауважити, що "софійність" (як у первинному, християнському, так і в арабському варіантах) не була тотожною новоевропейському пантеїзму, оскільки передбачала сутнісну відмінність Бога від світу. Останній сприймався лише як "вмістилище" Бога – субстанція, ширша за обсягом, ніж світ ("Все є Бог", але "Бог не є все") [6, 50]. По-друге, ідея боговтілення дозволяла обґрунтувати положення про гідність і велич людини як вищого творіння Бога (мікрокосмосу) і про трансцендентне походження людського розуму (у сенсі духовності, "серця") як відображення божественного Логосу (Софії). По-третє, гуманістичний потенціал софійності розкривався також через вчення про милосердя Творця і його милість до людини. Виявом цього вчення є християнська спіритуалістична концепція любові і пов'язані з нею світські тенденції (Е. Фромм), а також суфійський гедонізм, втілений, зокрема в поезії О. Хайяма.

З усього висловленого вище можна зробити такі стислі висновки. По-перше, проблема так званих "універсалий культури" як вплив споконвічної філософської суперечки про загальне і часткове у культурологічному зрізі створює основу для первинної типології людської культури на Схід і Захід. По-друге, введення дослідження східних і західних універсалий в компаративістській дискурс відіграє ключову роль у забезпеченні діалогу культур у сучасному світі.

*Література:*

1. Аверинцев С. С. София – Логос: словарь / Сергей Сергеевич Аверинцев. — К. : Дух і Літера, 2001. — 460 с.
2. Антология мировой философии. В 4 т.  
Т. 1. Философия древности и средневековья / АН СССР, Ин-т философии. — М. : Мысль, 1969. — 576 с.
3. Культурология. XX век. : словарь / [Гл. ред. А.Я. Левит]. — СПб. : Университетская книга, 1997. — 640 с. — (Культурология. XX век).
4. Поньрко Н. В. Эпистолярное наследие Древней Руси XI–XIII. Исследования, тексты, переводы / Наталья Владимировна Поньрко. — СПб. : Наука, 1992 — 216 с.
5. Степанянц М. Т. Восточная философия: Вводный курс. Избранные тексты / Мариетта Тиграновна Степанянц. — М. : Восточная литература, 2001. — 511 с.
6. Степанянц М. Т. Мир Востока: Философия: Прошлое, настоящее, будущее / Мариетта Тиграновна Степанянц. — М.: Восточная литература, 2005 — 375 с.
7. Шевнюк О. Л. Культурологія: навч. пос. [для студ. вищ. навч. закл.] / Шевнюк Олена Леонідівна; М-во освіти і науки України, Національний педагогічний університет імені М.П. Драгоманова. — К. : Знання-Прес, 2004. — 353 с.

УДК 069.01

**Белофастова Таїсія Юрївна,**  
кандидат педагогічних наук,  
доцент Київського національного  
університету культури і мистецтв

**ДО ПИТАННЯ ПРО МІСЦЕ МУЗЕЮ  
В СИСТЕМІ КУЛЬТУРОЛОГІЧНОГО ЗНАННЯ**

*В статті розглядаються сучасні підходи до визначення складових системи культурологічного знання, основні методи культурологічного пізнання. Окреслюються потенційні напрями наукового дослідження музею в межах кожної складової. Наводиться тлумачення поняття "культурна спадщина" та його концептуальний зв'язок із функціонуванням музеїв.*

Ключові слова: *система культурологічного знання, музей, культурна спадщина.*

*There are modern approaches to definition of parts of the system of culturology in this article. Potential directions of scientific research of the museum in the borders of each part are outlined. Interpretation of concept "cultural legacy" and it conceptual connection with functioning of museums are point.*

Keywords: *system of cultural studies knowledge, museum, cultural legacy.*

Питання збереження і використання культурної спадщини займають сьогодні особливе місце серед різних галузей гуманітарного знання і соціокультурної практики. Історично перевіреною формою збереження культурної спадщини і передачі культурного досвіду людства визнані музеї. Вони завжди були і залишаються своєрідними посередниками при втіленні історичних традицій, які закладені у культурні цінності, з часом трансформуючись у національні символи. Зазначимо, що під поняттям "культурні цінності" прийнято називати предмети матеріального і духовного світу, які для суспільства мають культурне значення [4, 312].

Мета статті – проаналізувати та узагальнити різні підходи до визначення складових системи культурологічного знання, окреслити потенційні напрями дослідження музею в рамках даної системи наукового пізнання.

Серед науковців, які спрямовують свій науковий пошук на дослідження системи культурологічного знання, слід назвати І. Биховську, Б. Єрасова, О. Шевнюк, Є. Олександрову, П. Герчанівську та ін. Соціально-культурні аспекти діяльності музеїв, які піднімаються у статті, ґрунтуються на дослідженнях таких науковців, як І. Бенеш, Т. Калугіна, О. Ломако, Є. Мастеніца, Ж. Рив'єра, З. Странський, Е. Шулепова, Т. Юрєнева та ін.

Сучасні наукові праці свідчать про те, що музей як соціальне явище може виступати об'єктом дослідження не лише музеєзнавства, а і філософії, історії, мистецтвознавства, комунікативістики тощо. Однак наукова дискусія 90-х років ХХ століття, яка виникла на основі теоретичного обґрунтування предмету музеєзнавства, спричинила певні протиріччя. Так, прихильники "інституційного" підходу,

методологія яких базувалася на емпіричних методах, схилиються до того, що предметом музеєзнавства виступає музей та різні аспекти його діяльності (І. Бенеш, Ж. Рів'єра) [12, 6–17]. "Комплексний" підхід до визначення предмету музеєзнавства породив оригінальне трактування музею як однієї з історичних форм специфічного ставлення людини до дійсності, яка стала поштовхом до виникнення тенденції збереження, накопичення і демонстрації рідкісних речей (З.Странський) [9, 18–19].

Процеси глобалізації викликали певні зміни і у діяльності музейних закладів: більшу відкритість суспільству, подолання локальності у просторі. Самі музейні фахівці змінюють погляд на музей. Вони відзначають, що його діяльність виходить за межі ідентифікації, консервації, просвітництва і переходить до реалізації більш широких програм, які дозволяють музею активніше брати участь у житті суспільства, інтегруючись з оточуючим середовищем. Так, наприкінці ХХ – на початку ХХІ століття цей культурно-освітній заклад став розглядатися як поліфункціональний соціокультурний інститут. Оскільки він виконує властиві йому функції не тільки в системах "музей ↔ суспільство" та "музей ↔ особистість", але й в системі "музей ↔ культура", то актуалізується потреба дослідження музею в системі культурологічного знання (з одного боку, через пошук нової методології музею на базі культурологічних знань, з іншого – виникає ще один вектор розуміння культури – її осмислення через призму музею).

Оскільки мова зайшла про "систему культурологічного знання", необхідно проаналізувати всі сучасні наукові підходи. Відносно малий вік культурології як науки пояснює той факт, що формування проблемного поля наукового пошуку та його систематизація набуває обертів. "Різновекторність досліджень культурних феноменів" обумовила специфіку структурування культурологічного знання. Вихідним, на нашу думку, може бути його поділ на два рівні – теоретико-аналітичний (фундаментальний) і прикладний.

Цілісність системи культурологічного знання передбачає його переведення із сфери суто теоретичного аналізу у простір наукового обґрунтування соціально значущих практичних рішень, забезпечення переходу від дослідної моделі до положень, які закладаються у стратегічні та тактичні складові даних рішень [8, 22–23].

Відомі і інші підходи до структурування культурологічного знання – виділення трьох компонентів: теорії культури, історії культури та прикладної культурології [3, 18].

Однак, доктор культурології, професор російської наукової школи І. Биховська досить переконливо доводить, що історія культури – це розділ історичної науки, який базується на методології історико-культурного аналізу. Основу її складає описово-систематизуючий підхід, який дозволяє максимально повно й послідовно представити ретроспективу розвитку "культурної компоненти історичного процесу". Тому, на думку І. Биховської, доцільно досліджувати такі наукові проблеми, як виявлення логіки культурного розвитку, закономірностей і динаміки культурних процесів, порівняння історичних типів існування культури, окреслення і характеристика часових меж культурних епох, в рамках історичної культурології. Для цього застосовувати проблемно-логічний, порівняльно-культурний, типологічний методи, які визначають специфіку методології історико-культурологічного аналізу [8, 40–41].

Підсумовуючи вищесказане, зазначимо, що сутність культурологічного пізнання можна представити так:

Рисунок 1

Сутність культурологічного пізнання



Спробуємо окреслити потенційні напрями наукового дослідження музею в межах кожного із компонентів. Так, з позицій теорії культури цікавим є визначення ролі і місця музею в структурі культури, вплив музею як "генератора культури" на культуротворчі процеси, а також побудова концепції залучення музейних закладів до процесу інкультурації особистості. В рамках історичної культурології особливий інтерес представляє вивчення і осмислення в контексті історичного процесу історії становлення і розвитку музеїв, встановлення причинно-наслідкових взаємозв'язків. Коло наукового пошуку прикладної культурології також може бути збагаченим музейною проблематикою, наприклад, – дослідження потенціалу музеїв у соціокультурному проектуванні, теоретичне обґрунтування трансляції культурних цінностей через застосування музейно-педагогічної технології та ін.

Піднімаючи питання про музейні установи та дослідження їхньої специфіки з позицій культурологічної науки, неможливо обійти поняття "культурна спадщина". Її утворює уся сукупність культурних цінностей того чи іншого народу, суспільства, держави. Для визначення змісту і організації діяльності, пов'язаної з культурною спадщиною, слугують культурологічні ідеї сучасних науковців, які розглядають культурну спадщину як феномен і процес, роблять її предметом культурологічного осмислення. Так, в роботах Е. Шулепової культурна спадщина розглядається як відображення процесу культурного етногенезу, досліджуються регіональні та меморіальні аспекти проблематики [10; 11].

Дослідження об'єктів культурної спадщини у музеї, як зазначає Є. Мастєніца, здійснюється на трьох рівнях. Починаючи з евристичного рівня, здійснюється цілеспрямований пошук, збирання предметів різними шляхами з наступним систематичним комплектуванням музейних колекцій.

На другому рівні – гносеологічному – відбувається вивчення зібраного матеріалу, осмислення висновків, зроблених в процесі різнобічного дослідження предметів, які потрапили до музею (наприклад, природа виникнення, особливості устрою, функціонування, призначення тощо). В результаті наукового вивчення предметів (атрибуції, класифікації, систематизації та ін.) створюються наукові паспорти, електронні бази даних, публікуються статті, монографії.

Так, через введення отриманої нової інформації до наукового обігу відбувається зародження нового знання. І, нарешті, третій рівень – аксіологічний. Проводиться робота по виявленню ціннісного потенціалу музейних предметів, адже кожен з них займає врешті-решт своє місце в "ієрархії цінностей" [8, 350–351].

Аксіологічний підхід, на думку російського культуролога Б. Єрасова, як розуміння ціннісного змісту культурних явищ у поєднанні з семіотичним підходом, який виявляє розуміння знаків і текстів різних видів мистецтва, має своє місце в системі методів дослідження феномену музею [5, 24]. Вони забезпечують розуміння входження в культуру. Далі продовжуючи, Б. Єрасов розглядає гносеологічний підхід культурологічних досліджень: оскільки для формування оцінки потрібно пройти певний шлях пізнання, включаючи причинно-наслідковий аналіз.

Поступове входження в систему культурних образів, які презентуються в музеї, супроводжується різними інтерпретаціями (історично-часовою, ідеологічною). Для раціонального сприйняття цих образів відвідувачами музеїв важливим є не тільки засвоєння культурних цінностей, але й їхнє критичне осмислення, розуміння місця тих чи інших духовних явищ в реальному житті – як в період створення, так і в наступній історії. Критичне та аналітичне розуміння культурних явищ і дає культурологія як соціальна дисципліна.

У своїх тлумаченнях і оцінках музею як об'єкта філософсько-антропологічного дослідження О. Беззубова зазначає, що останнім часом відбулися суттєві зміни, які підривають основи існування музею в його класичній формі. Виникає цілий ряд "парадоксальних протиріч" між декламованими цілями і задачами музею і його реальним призначенням. Так, фактичне перебільшення ролі критика і музейного експерта звужує доступ до культурних цінностей звичайним відвідувачам: "компетентна думка", відправляючи у запасники музею деякі експонати, на багато років ізолює їх від демонстрації в експозиційних залах [1, 180].

Досліджуючи динаміку культури, науковець Т. Калугіна останню третину ХХ століття оцінює як "музеєфікаторський тип культури". Його культурно-функціональний смисл виявляється у одночасному існуванні ("накладанні") тенденцій "музеєфікації" та "демократизації" із синхронним протіканням "тиражування" культурного матеріалу [6, 209].

Так, у культурній динаміці автор виявляє "захисні механізми" – культура "музеєфікує" себе, виводячи свої артефакти, норми, зразки і образи з безпосереднього потоку реальності, де фони вже не можуть існувати як такі, консервуючи і надаючи їм "музейного статусу". З іншого боку, в ситуації швидкої і активної демократизації, культура, відповідаючи необхідності залишатися дієвою, сама себе "адаптує", навчаючись використовувати свої "музейні експонати" як робочий матеріал широкій аудиторії. Такі "музеєфікаторські" періоди в динаміці культури спостерігаються з певною періодич-



ністю. Отже, в рамках історичної культурології існує певне коло наукових ідей, пов'язаних з музейною проблематикою.

Ідеї музею в генезисі культурного простору присвячується стаття науковця О. Ломако. Потреба усвідомлення і передачі іншим поколінням цілісності людського роду як онтологічна потреба має глибинне коріння. Збереження цієї цілісності через культурні цінності і традиції з прадавніх часів створює певні передумови – "архе" – музею як організуючого центру культурного простору на ранніх етапах його становлення [7, 72].

Здійснюючи пошук нових ідей, спрямованих на формування дисциплінарного простору культурології, науковці спрямовують свої зусилля на подолання розриву між культурою і освітою. У зв'язку з цим, актуалізуються проблеми культурологічної освіти, а також підготовки культурологів. Ю. Гафанова особливу роль у культурологічній освіті відводить музеям. Специфікою культурологічного підходу в даному випадку є характеристика не тільки і не стільки конкретного предмету, скільки тих тенденцій і реалій культури, які пов'язані з ним. Далі наголошується на можливостях проведення ознайомчої і навчальної практики учнів та студентів, спрямованої на знайомство з функціональною структурою музею і його ролі в системі сучасної культури або допомоги музейним працівникам у формі розробки спільних музейно-педагогічних проектів [2, 32].

Культурологічне осмислення музею відкриває нові методологічні можливості та додатковий евристичний матеріал для його дослідження. Так, теорія культури проводить інтерпретацію, визначає зміст понять "музейного спрямування" та аналізує їх місце серед інших культурологічних категорій; історична культурологія визначає взаємодію культурного генезису і музею, а також особливий інтерес представляє вплив культурних парадигм на зміни музейної концепції в історичному контексті. Під культурними парадигмами, на думку російського культуролога Т. Кузнецової, слід розуміти систему уявлень, які домінують в певний історичний період і мають своє втілення в різних артефактах [8, 246].

Отже, дослідження музею як складової культури має свої перспективи в системі культурологічного знання, може сприяти розширенню дисциплінарного простору вітчизняної науки.

#### *Література:*

1. Беззубова О. В. Музей как объект философско-антропологического исследования / О. В. Беззубова // Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века. К 80-летию профессора Моисея Самойловича Кагана : Материалы международной научной конференции ; 18 мая 2001, С.-Петербург, Серия "Symposium", Выпуск №12. — СПб. : Санкт-Петербургское философское общество, 2001. — С. 179–183.
2. Гафанова Ю. В. Роль музея в культурологическом образовании / Ю. В. Гафанова // Формирование дисциплинарного пространства культурологии : Материалы научно-методической конференции ; 16 января 2001 г., С.-Петербург., Серия "Symposium", Выпуск №11. — СПб. : Санкт-Петербургское философское общество, 2001. — С. 31–33.
3. Герчанівська П. Е. Культурологія : навч. посіб. для дистанційного навчання ; за наук. ред. В. І. Панченко, 2-ге вид. / Е. П. Герчанівська. — К. : Університет "Україна", 2006. — С. 14–45.
4. Дьячков А. Н. Культурное наследие. Культурные ценности / А. Н. Дьячков // Российская музейная энциклопедия : в 2-х томах / Российский ин-т культурологии МК РФ и РАН. — М. : Прогресс, 2001. — Т. 1. — С. 312.
5. Ерасов Б. С. Социальная культурология : пособие для высших учебных заведений ; 2-е изд., испр. и доп. / Б. С. Ерасов. — М. : Аспект Пресс, 1996. — С. 5–98.
6. Калугина Т. П. Культура-"музеефикатор": метафора и реальность / Т. П. Калугина // Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века. К 80-летию профессора Моисея Самойловича Кагана : Материалы международной научной конференции ; 18 мая 2001, С.-Петербург, Серия "Symposium", Выпуск №12. — СПб. : Санкт-Петербургское философское общество, 2001. — С. 209–221.
7. Ломако О. М. Идея музея в генезисе культурного пространства / О. М. Ломако // Формирование дисциплинарного пространства культурологии : Материалы научно-методической конференции ; 16 января 2001 г., С.-Петербург., Серия "Symposium", Выпуск №11. — СПб. : Санкт-Петербургское философское общество, 2001. — С. 72–74.
8. Основы культурологии : учебное пособие ; Отв. ред. И. М. Быховская. — М. : Едиториал УРСС, 2005. — 496 с.
9. Странский З. Понимание музееведения / З. Странский // Музееведение. Музеи мира. — М., 1991. — С. 18–19.
10. Шулепова Э. А. Наследие как интеграционный компонент памяти поколений / Э. А. Шулепова // От краеведения к культурологии. Сб. науч. ст. — М., 2002. — С. 156–165.
11. Шулепова Э. А. Региональное наследие: опыт изучения и музеефикации памятников Дона / Э. А. Шулепова. — М., 1998.
12. Юренева Т. Ю. Музееведение : учебник для высшей школы ; 2-е изд. / Т. Ю. Юренева. — М. : Академический Проект, 2004. — С. 6–17.

## ПОЛІТИЧНЕ КРАСНОМОВСТВО В СВІТЛІ СУЧАСНОЇ ТЕОРЕТИЧНОЇ РЕФЛЕКСІЇ

*В статті проаналізовано структуру політичного красномовства як виду дискурсивної практики в контексті такої культурної практики, як політика. Автор виявляє понятійно-категоріальний апарат дослідження; розглядає класифікацію соціально-політичного красномовства; аналізує функції політичного дискурсу; визначає сутність та види маніпулювання аудиторією, мовні стратегії в політичній комунікації, дієвість риторичних засобів та фігур в політичних промовах.*

Ключові слова: *риторика, політичне красномовство, політичний дискурс, рефлексія, маніпулювання.*

*In article it is analysed structure of political eloquence as kind discursive practice in a context of such cultural practice as a policy. The author reveals conceptual-categorical the device of research, considers classification of sociopolitical eloquence, analyses functions of a political discourse, determines essence and kinds of a manipulation an audience, oral speech strategy in the political communications, effectiveness of rhetorical means and figures in political speeches.*

Keywords: *rhetoric, political eloquence, a political discourse, a reflection, a manipulation.*

Демократизація суспільного життя в пострадянській Україні актуалізувала проблему відкритості політичної боротьби суб'єктів політики. За таких умов одним з найдієвіших засобів цієї боротьби виступає політичне красномовство. Подібна ситуація мала місце за часів панування полісної системи в Давній Греції, за часів республіканського Риму. При встановленні авторитарних і тоталітарних політичних режимів політичне красномовство зникає або різко скорочує спектр своїх можливостей. Та щойно починає формуватися опір режимам, політичне красномовство одразу намагається відвоювати втрачені позиції, а під час соціальних революцій взагалі відіграє дуже потужну роль. Але справжнього розквіту цей вид красномовства досягає саме при демократичних режимах, які є його безпосереднім середовищем.

Необхідність усвідомити специфіку політичного красномовства, структуру, механізми дії, функції, які воно виконує, і засоби його впливу стає за сучасних умов нагальною потребою, щонайменше, наукової спільноти. Це і зумовлює актуальність обраної для даної статті теми.

Втім, оскільки в рамках однієї публікації всі означені питання розглянути неможливо, автор ставить за мету визначити основні підходи до аналізу політичного красномовства, які нині існують в пострадянській соціогуманітарній науці.

Поняття політичного красномовства нині широко вживається в літературі як науковій, так і публіцистичній, в контексті як політологічному, так і риторичному, лінгвістичному, психолінгвістичному, комунікативному і навіть навчальному. Відповідно, його можна вважати одним з видів дискурсивної практики, яка, у свою чергу, має місце в більш широкому контексті такої культурної практики, як політика.

У сучасній науковій літературі розуміння структури політичного красномовства як виду ораторського мистецтва дещо різняться.

Так, Г. Апресян, виділяючи соціально-політичне красномовство, відносить до нього "доповідь на соціально-політичні і політико-економічні теми, звітну доповідь, політичну промову, дипломатичну промову, політичний огляд, мітингову промову, агітаційну промову" [1, 83]. Цю класифікацію в цілому поділяють Л. Введенська та Л. Павлова [2, 220].

Микола Кохтев до соціально-політичного красномовства відносить не лише дипломатичні промови, а й військово-патріотичне красномовство. Окрім того, у соціально-політичному красномовстві він виділяє агітаційні промови, доповіді державних діячів, парламентське і мітингове красномовство [3, 46–47].

Така варіативність пояснюється тим, що нині політичне красномовство стало об'єктом дослідження не тільки філософів і політологів, а й фахівців з інших наукових напрямів: філології,

психології, державного управління, культурології. Кожен має свій специфічний підхід до розгляду одного й того ж об'єкту, яким є політичне красномовство, адже кожен виділяє свій власний предмет дослідження.

Наприклад, філологи надають перевагу використанню поняття політичного дискурсу, розрізняючи при цьому усний і письмовий політичний дискурс.

Поняття політичного дискурсу часто використовується поряд, а інколи і синонімічно з такими поняттями, як політична комунікація, політичне красномовство, мова політики, мовна поведінка політиків, політична мова. Хоча деякі науковці і зазначають, що необхідне уточнення самого поняття політичного дискурсу, адже у багатьох роботах він трактується надто широко.

Так, російський науковець О. Паршина розуміє під політичним дискурсом "мовну діяльність політичних суб'єктів в сфері інституціональної комунікації" і відмічає, що комунікативними особливостями політичного дискурсу є інституціональність, конвенціональність і публічність (офіційність).

На думку О. Паршиної, політичний дискурс виконує наступні основні функції: 1) персуазивну (функція переконання); 2) інформативну; 3) аргументативну; 4) персуазивно-функціональну (створення переконливої картини кращого устрою світу); 5) делімітативну (відмінність від іншого); 6) груповиділяючу (змістовне і мовне забезпечення ідентичності) [4, 14].

На її думку, також може йтися про контролюючу (маніпулювання свідомістю і мобілізація до дії), інтерпретаційну (створення "мовної реальності" сфери політики), соціальної ідентифікації (диференціація та інтеграція групових агентів політики) й агональну функції.

Науковець вважає, що політичний дискурс, разом з релігійним і рекламним, входить до групи дискурсів, для яких провідною функцією є регулятивна: "Виходячи з цільової спрямованості, основною функцією політичного дискурсу можна вважати його використання в якості інструменту політичної влади (боротьба за владу, оволодіння владою, її збереження, здійснення, стабілізація або перерозподіл)" [4, 4].

Олена Шейгал в рамках інструментальної функції мови політики виділяє вісім субфункцій:

- функція соціального контролю (створення передумов для уніфікації поведінки, думок, почуттів і бажань великої кількості індивідів, тобто маніпуляція суспільною свідомістю);
- функція легітимізації влади (пояснення і виправдання рішень відносно розподілу влади і суспільних ресурсів);
- функція відтворення влади (зміцнення прихильності системі, зокрема, через ритуальне використання символів);
- функція орієнтації (через формулювання цілей і проблем формування картини політичної реальності у свідомості соціуму);
- функція соціальної солідарності (інтеграція в рамках всього соціуму або окремих соціальних груп);
- функція соціальної диференціації (відчуження соціальних груп);
- агональна функція (ініціювання і вирішення соціального конфлікту, вираження незгоди і протесту проти дії влади);
- акціональна функція (проведення політики через мобілізацію або "наркотизацію" населення: мобілізація полягає в активізації й організації прибічників, тоді як під наркотизацією розуміється процес умиротворення і відволікання уваги, приспання пильності) [5].

На її думку, мобілізація (стимулювання) може здійснюватися як у формі прямого звернення (в таких жанрах як гасла, заклики, прокламації, законодавчі акти), так і у створенні відповідного емоційного настрою (надії, страху, гордості за країну, впевненості, почуття єднання, цинічності, ворожості, ненависті).

В політичному дискурсі здійснюється вплив, передусім, на емоції і підсвідомість адресата. За собом є використання або створення міфу, який виконує регулятивну (маніпулятивну, персуазивну) функцію. Мова втрачає власне комунікативну функцію, адже стає односпрямованою. При цьому міфи мотивують і стимулюють певну поведінку.

Олена Шейгал вирізняє такі види маніпулювання:

- референціальне маніпулювання (викривлення образу денотату або референту в процесі позначення дійсності);
- фактологічне маніпулювання (викривлення фактів: неправда, підтасування фактів, ампліфікація, недомовки, створення референціальної невизначеності);
- фокусування (зсув прагматичного фокусу, внаслідок чого змінюється кут зору і характер сприйняття денотата, що змушує адресата сприймати його у вигідному для маніпулятора світлі);
- аргументативне маніпулювання (порушення постулатів спілкування):

- порушення логіки розвитку тексту або цілісності тексту (ухилення від відповіді, переключення теми);
- ухилення від обов'язків доведення (формулювання точки зору в неспростовній формі, що не потребує доказів);
- маскування логічних ходів (заперечення під виглядом згоди, хибні аргументи тощо) [5].

Під мовним маніпулюванням російська дослідниця О. Попова розуміє використання особливостей мови і принципів її використання з метою прихованого (тобто неусвідомленого реципієнтом) впливу на адресата у необхідному для того, хто говорить, напрямі. Тобто, коли приховані можливості мови використовуються тим, хто говорить, для того, аби нав'язати тому, хто слухає, певне уявлення про дійсність або ставлення до неї, викликати емоційну реакцію, які не співпадають з тими, котрі адресат міг би сформулювати самостійно, має місце "влада мови" (Р. Блакар), або мовне маніпулювання [6, 46].

В політичному дискурсі наголос робиться на ідеологізації мови, функції конструювання або реконструювання мовної реальності часто за допомогою міфів. Оскільки маніпулювання можна також розглядати як різновид соціальної комунікації, у ньому можна, крім об'єкта і суб'єкта маніпулювання, виокремити ще й маніпулятивне звернення.

Олена Попова вважає, що відмінною рисою психологічного маніпулювання є відношення до партнера по взаємодії і спілкуванню не як до особистості, що має самостійну цінність, а як до специфічного засобу, за допомогою якого досягаються приховані цілі маніпулятора, реалізуються його інтереси і задовольняються його власні потреби [6, 33].

Анна Михальська, підкреслюючи комунікативну складову політичного дискурсу, відмічає, що для політиків попередніх епох необхідно було, в першу чергу, володіти мистецтвом публічного виступу (ораторії). Для сучасного політичного лідера необхідно також володіти майстерністю публічного діалогу [7].

На думку А. Цуладзе, психологічна сутність політичних маніпуляцій полягає в експлуатації людських емоцій [8, 44].

Вивчаючи сучасну політичну комунікацію, М. Китайгородська і Н. Розанова дійшли до висновку про те, що на відміну від вертикальної моделі спілкування між владою і народом, яка притаманна тоталітарному суспільству, для суспільств демократичних характерна модель із широкою зоною горизонтальних зв'язків, своєрідне "багатоголосся" [Цит. за: 4, 16].

Проте невирішеним залишається описання мовної поведінки політиків в плані мовного впливу. Так, нині необхідність дослідження політичного дискурсу на матеріалі мови політиків диктується тенденціями розвитку політичної комунікації, що спостерігаються в нашому суспільстві, а саме – "оралізацією" спілкування, значним зростанням ролі усної мови, збільшенням її питомої ваги у спілкуванні і підвищенням значимості усної мови як форми існування мови. Це очевидно є свідченням зміни монологічної комунікативної парадигми усної діалогічною комунікативною парадигмою [4, 17].

Оскільки політичний дискурс відображає боротьбу за владу, то це зумовлює особливості комунікативних дій, основою яких є прагнення впливати на інтелектуальну, вольову та емоційну сфери адресата.

Функція впливу мови в політичній комунікації реалізується через декілька мовних стратегій.

Так, дослідниця О. Шейгал пропонує такі:

- стратегія вуалювання, затушовування небажаної інформації (дозволяє притушити, зробити менш очевидними неприємні факти);
- стратегія містифікації (приховування істини, свідоме введення в оману);
- стратегія анонімності (деперсоналізації) як прийом зняття відповідальності.

Виділяються також:

- стратегія реіфікації (конструювання образу ворога);
- стратегія делегітимізації (руйнування образу опонента);
- стратегія амальгамування ("ми"– дискурс).

Можна також вести мову про стратегії дискредитації і самопрезентації.

Ольга Гайкова аналізує маніпулятивні і аргументативні стратегії передвиборчого дискурсу [9].

Досліджуючи політичний дискурс сучасних США, російська дослідниця Ю. Іванова виділяє варіюючу, аддитивну та інтродуктивну стратегії [10].

Ольга Паршина розрізняє такі стратегії: самопрезентації, дискредитації, нападу, самозахисту, формування емоційного настрою адресата, інформаційно-інтерпретаційну, аргументативну, агітаційну, маніпулятивну [4, 22].

Новим явищем в політичному дискурсі (і в політичній ораторії як складовій цього дискурсу) є так звана політична коректність. Її поява пов'язана, передусім, із демократичними змінами глобаль-

ного масштабу, які, зокрема, вимагають уникати висловлювань, які могли б образити або роздратувати людину, задіяну в політичній комунікації як об'єкт (адресат, реципієнт). Це призвело до поширення в політичному дискурсі, в тому числі, в промовах політиків, евфемізмів. Цей феномен дослідив В. Панін.

Класифікація евфемізмів, яку він запропонував, виглядає таким чином:

1) евфемізми, що безпосередньо виключають расову і етнічну дискримінацію;  
2) евфемізми, створені з метою підвищення статусу жінки і виключення проявів сексизму в мові: *domestic partner* (*companion*) – домашній партнер, компаньйон, замість "дружина"; *flight attendant* – супроводжуючий політ, замість "стюардеса";

3) евфемізми, створені для виключення дискримінації за соціальним статусом;

4) евфемізми, що підвищують престиж окремих професій;

5) евфемізми, що виключають вікову дискримінацію;

6) евфемізми, спрямовані проти дискримінації за станом здоров'я;

7) евфемізми, спрямовані проти дискримінації за зовнішнім виглядом;

8) евфемізми, пов'язані із захистом навколишнього середовища, тварин тощо.

До цих евфемізмів він також додає ще одну категорію, яку визначає як евфемізми, що є релевантними з ідеями політичної коректності:

1) евфемізми, які відволікають від негативних економічних факторів;

2) евфемізми, спрямовані на прикриття антигуманної політики держави, особливо, агресивних військових дій [11, 78–79].

На відміну від перших, другі використовуються з метою пом'якшення негативних факторів, а в окремих випадках і для маніпулювання суспільною думкою.

Сам механізм евфемізації в політичному дискурсі було досліджено російським автором Л. Крисінім. Він звернув увагу на два основних механізми, а саме:

1) вживання слів-визначників (определителей) із "дифузною" семантикою: "деякий", "відомий", "певний", "відповідний", "належний", "певні деструктивні сили";

2) вживання номінацій із достатньо загальним сенсом, які використовуються для назви цілком конкретних предметів і понять: виріб (= бомба), акція (= розстріл), установа (= табір, тюрма) і т. ін. [12].

Аналізу політичних текстів, що є значно ширшими від власне усної мови, тобто власне політичного красномовства, присвячена книга А. Алтуняна. На його думку, в такому контексті політичні промови складають лише окремий жанр політичних текстів. На рівні ж структури тексту слово, що звучить, складає лише один з рівнів – риторичний, або "те, як висловлено". Автор вважає, що зміст тексту, пряме слово передається за допомогою певним чином відібраних слів, складених фраз, за допомогою порядку слів, побудови тексту та інших прийомів [13, 30].

Як зазначає А. Алтунян, форми і прийоми, за допомогою яких автори оформлюють свої думки, можна поділити на явні і неявні. До явних прийомів відносяться:

1) побудова політичного тексту, спосіб подання матеріалу автором (з чого почати, як розвивати свою думку (думки), чим закінчувати, де розміщена головна, "ударна" тема);

2) риторичні засоби та фігури: низький, високий, бюрократичний, фольклорний та ін. стилі, сленг; використання різних стилів у одному тексті; образні засоби (прості і поширені); типи образів (раціональні, емоційні, персонально-етичні (ціннісні) структури);

3) інші риторичні засоби: інверсії, повтори, єдинопочатки, заклики, оклики та ін.;

4) аргументативні, логічні: спосіб міркування і доведення (логічні засоби або емоції; тезова форма або розвиток думки; модальність міркування, умовивід, декларація та ін.);

5) графічні виділення в тексті та їх смислове значення: лапки, різні шрифтові виділення (курсив, жирний шрифт та ін., що дозволяють виділити значимість); знаки оклику, питання, три крапки – в основному є знаками інтонаційно-виразними; в промовах – інтонаційними виділеннями [13, 32].

На наш погляд, до власне ораторських відносяться лише чотири перші позиції, які відповідно визначаються як композиція промови, стиль промови і засоби вербальної виразності або вербальної естетики. Щодо четвертої позиції, то це логіко-аргументативний дискурс, який виходить за межі власне не тільки політичного красномовства, але й ораторського мистецтва взагалі, завдяки тому, що, передусім, використовується в науково-академічному або навчальному красномовстві. Щодо останнього пункту, то це вже не є складовою власне ораторії, тобто слова, яке звучить, графічні виділення можуть бути наявними у будь-яких текстах, у тому числі і не призначених для озвучування взагалі. Красномовство ж у будь-якому випадку передбачає звучання, ораторію.

Втім, всі наведені складові не є специфікованими з точки зору саме політичного тексту: вони є або універсальними для красномовства, або характерними для декількох його видів.

Інтенації публічної політичної промови присвячене дослідження російського автора Ю. Ковальова. Особливістю цієї роботи є те, що її предметом стала фонологічна особливість або сама ораторія політичних промов, адже автором здійснений саме аудіальний аналіз [14, 20].

Отже, очевидно, слід визнати, що питання про культурологічну методологію дослідження потребуватиме інтегративного підходу, в якому будуть синтезовані методи, які застосовуються, щонайменше, такими науковими напрямками: історичним з його історико-порівняльним, проблемно-хронологічним, ретроспективним методами; лінгвістичним, для якого характерні дескриптивний, прагмалінгвістичний, психолінгвістичний методи; політологічним; філософським – передусім методи формально-логічного аналізу, а також за необхідності – компаративні методи дослідження.

Всі вони разом або певним комплексом мають бути підпорядкованими завданню експлікації прихованого змісту (мотиву автора або відправника політичного меседжу) політичних промов і політичного дискурсу взагалі, адже специфіка останнього полягає здебільшого в непрямій, прихованій мобілізації (в широкому сенсі), тобто носить маніпулятивний характер.

Також потребуватимуть застосування окремі методики при вирішенні певних конкретних завдань культурологічного аналізу.

Скажімо, слід звернути увагу на те, що навіть експлікація функцій в політичному дискурсі (дискурсивній практиці красномовства) потребує певних підходів аналізу. Так, акціональна функція (проведення політики за допомогою мобілізації або "наркотизації" населення) проявляє себе як у формі прямого звернення (в таких жанрах, як гасла, заклики, прокламації, законодавчі акти), так і у створенні відповідного емоційного настрою (надії, страху, гордості за країну, впевненості, почуття єднання, цінності, ворожості, ненависті), що досягається за рахунок афективів.

Важливим показником маніпулятивного політичного дискурсу є наявність імплікатур, прихованих (завуальованих) в контексті промови. Аналіз імплікатур дозволяє експлікувати інтенцію політичної промови. Оскільки імплікатури відносяться до оптативів, то слід зазначити, що під оптативністю філологи (М. Гусаренко) розуміють "функціонально-семантичну категорію, планом змісту якої виступає відношення модального суб'єкта до того чи іншого можливого стану речей у світі як до бажаного" [15, 12]. Імплікатури ж "відображають дійсний перлокутивний ефект, бажаний тим, хто говорить" [15, 130].

За відсутності імплікатур когнітивний і подієвий перлокутивні ефекти є рівними, за наявністю імплікатури – ні.

Прихований оптатив на лінгвістично-феноменологічному рівні подає себе через евфемізми або метонімію. Імплікатура може будуватися й на операції узагальнення, але не в формально-логічному сенсі, а в риторичному – ампліфікації та іншомовності. Тому для адекватної інтерпретації мовних актів в політичному дискурсі дешифровка імплікатур є ключовим моментом, адже вона дозволяє виявити маніпулятивний підтекст.

Важливими елементами політичного дискурсу (і красномовства передусім) є використання афективів. Це пов'язане із тим, що "мова виступів, доповідей має не стільки інтелектуальне значення, скільки емоційно-експресивне" [16, 21]. Тому показник використання емоційно-оціновальних слів – афективів – маркує, у тому числі, намагання політичного оратора управляти аудиторією, внаслідок того, що ці слова "активізують сильні емоції і провокують бажану реакцію, сприяють засвоєнню політичних догм" [16, 22].

Отже, характер теоретичної рефлексії щодо політичного красномовства в сучасній науковій думці свідчить про те, що, по-перше, воно постає переважно у вигляді політичного дискурсу, по-друге, його інваріантною ознакою виступає маніпулятивний характер. Аналіз останньої риси політичного дискурсу нині передбачає використання комплексу методів і методик, спрямованих на експлікацію прихованого мовного управління, зокрема імплікатур і афективів. Важливу роль у цьому відіграє аналіз риторичних фігур і тропів: ампліфікації, метонімії тощо.

Втім, проведений аналіз дозволяє стверджувати, що для формування цілісного уявлення про сутність політичного красномовства, його функціонування і механізми впливу на суспільство і окрему людину, потрібен інтегрований підхід, що дозволив би не еkleктично поєднати методи дослідження різних наукових напрямів, а сприяти створенню синтетичної наукової дисципліни, в межах якої можна було б дати більш системні відповіді на ці питання.

#### *Література:*

1. Апресян Г. З. Ораторское искусство / Г. З. Апресян. — М. : МГУ, 1978. — 280 с.
2. Введенская Л. А. Культура и искусство речи / Л. А. Введенская, Л. Г. Павлова. — Ростов-на-Дону : Феникс, 1996. — 576 с.

3. Кохтев Н. Н. Риторика / Н. Н. Кохтев. — М. : Просвещение, 1996. — 207с.
4. Паршина О. Н. Стратегии и тактики речевого поведения современной политической элиты : дис... доктора филол. наук : спец. 10.02.01 / Ольга Николаевна Паршина. — Саратов, 2005.
5. Шейгал Е. И. Семиотика политического дискурса / Е. И. Шейгал. — М. : Гнозис, 2004. — 328 с.
6. Попова Е. С. Рекламный текст и проблемы манипуляции : дис... кандидата филолог. наук / Елена Сергеевна Попова. — М., 2005. — 190 с.
7. Михальская А. К. Педагогическая риторика. История и теория / А. К. Михальская. — М. : Academia, 1998.
8. Цуладзе А. М. Политические манипуляции или покорение толпы / А. М. Цуладзе. — М. : Кн. дом "Университет", 1999. — 144 с.
9. Гайкова О. В. Предвыборный дискурс как жанр политической коммуникации : дис... кандидата филол. наук. — Волгоград, 2003.
10. Иванова Ю. М. Стратегии речевого воздействия в жанре предвыборных теледебатов : дис... кандидата филол. наук. — Волгоград, 2003. — 138 с.
11. Панин В. В. Политическая корректность как культурно-поведенческая и языковая категория : дис... кандидата филол. наук / Виталий Витальевич Панин. — М., 2005
12. Крысин Л. П. Эвфемизмы в современной русской речи // Русистика. — Берлин, 1994. — №1–2. — С. 28–49.
13. Алтунян А. Г. Анализ политических текстов : курс лекций / А. Г. Алтунян. — М. : Логос, 2006. — 384 с.
14. Ковалев Ю. В. Интонация публичной политической речи: прагматический аспект / Ю. В. Ковалев. — М. : Изд-во РУДН, 2006. — 202 с.
15. Гусаренко М. К. Дискурсивные разновидности, перлокутивная прагматика и пропозициональные характеристики речевого акта пожелания в современном русском языке : дис... кандидата филолог. наук / Марина Константиновна Гусаренко. — М., 2007.
16. Зуев К. В. Идеологизация языка в политических, авангардистских и научных текстах начала XX века : дис... кандидата филолог. наук. — М., 2006. — 176 с.

УДК 930.85:392:(477)

**Гоцалюк Алла Анатоліївна,**  
кандидат історичних наук,  
доцент кафедри українознавства  
Міжрегіональної академії  
управління персоналом

### **ТРАНСФОРМАЦІЙНІ ПРОЦЕСИ В КАЛЕНДАРНІЙ ОБРЯДОВІСТІ УКРАЇНЦІВ В XX – НА ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ**

*В статті досліджено специфіку календарної обрядовості українців, зокрема Гуцульщини, у процесі змін і під впливом чинників політичного і соціального характеру в XX – на початку XXI століття. Розглянуто широкомасштабну боротьбу радянських ідеологів тоталітарного режиму з українськими традиційними обрядами та національно-культурне відродження традицій, обрядових дійств після проголошення незалежності України.*

*Ключові слова: відродження, трансформації, святкування, традиції, обряд, національна символіка.*

*In the article explored specific of calendar rite of Ukrainians, in particular Gutsul'schina, in the process of changes and under act of factors of political and social character in XX – at the beginning of XXI age. The large-scale fight of soviet ideologists of the totalitarian mode against the Ukrainian traditional ceremonies and national and cultural revival of traditions, ceremonial actions is considered after proclamation of independence of Ukraine.*

*Keywords: restavration, transformations, week and traditions, ritual, national simbolic.*

В українській культурі особливе місце належить традиційним звичаям та обрядам. В наш час стає все більш актуальним науковий інтерес до витоків та розвитку українських традицій, звичаїв. Вивчення української традиційної культури, її збереження в умовах прискореної урбанізації та поширення "масової культури" – це турбота про її розвиток у сьогоднішні та майбутні нашого народу. Адже традиційна календарна обрядовість відображає етнічне, соціальне, історико-культурне життя людей.

Гуманістична ідея є домінуючою в традиційній календарній обрядовості українського народу. Дослідження трансформаційних процесів, які відбувались в календарній обрядовості впродовж тисячоліть, впливу міграційних факторів, заборон святкування народних обрядів за радянських часів виявляє необхідність аналізу формування новацій в сучасній календарній обрядовості.

Об'єктом дослідження є цикл календарної обрядовості в етнокulturі українського народу.

Предметом стали трансформаційні процеси в календарній обрядовості українців у XX – на початку XXI століття.

Мета і завдання дослідження полягають у вивченні специфіки календарної обрядовості українців у процесі змін і під впливом чинників політичного і соціального характеру.

Досягнення мети здійснювалося шляхом вирішення таких завдань:

– проаналізувати стан проблеми на сучасному етапі, виявити рівень її наукового осмислення, здійснити аналіз джерел;

– простежити процес успадкування традицій в календарній обрядовості в XX–XXI століттях;

– виявити динаміку змін в календарній обрядовості;

– виявити чинники, що впливають на збереження традиційної календарної обрядовості.

Хронологічні рамки дослідження визначено періодом XX–XXI століть.

Методологічною основою дослідження став порівняльний метод вивчення календарної обрядовості в контексті загальноукраїнської культури в процесі змін.

Методологічним підґрунтям у розумінні структурних компонентів календарної обрядовості другої половини XX – початку XXI століття стали праці визначних дослідників Г. Хоткевича, К. Сосенка, В. Гнатюка.

Серед сучасних дослідників значення усної народної творчості для розуміння історії розглядали Г. Кожоляно, Р. Кирчів, О. Кожоляно.

При вирішенні наукових проблем ми спиралися на засади об'єктивності та системності, аналізу джерел.

У роботі висвітлюються питання сакрального навантаження в календарній обрядовості українців, яка відбувалась під дією міграцій та соціально-економічних змін.

Практичне значення одержаних результатів полягає у можливості усвідомлення розвитку календарної обрядовості українців різних етнографічних районів.

До пам'яток сивої давнини відносяться колядки про створення світу й вирішальні сили життя – сонце, дощ, місяць. В них чітко можна простежити відгомін космогонічних уявлень. У багатьох гуцульських колядках зоря є символом дощу з неба. Особливо виразними є символи світового дерева і птахів – творців світу, які можна віднести до найдавнішого пласту. Характеризуючи колядкові пісні за їх віковими ознаками й змістом, відомий письменник і вчений І. Франко накреслив такі основні групи: "найстарші колядки, заховані переважно в глухих кутах Галичини, оповідають про створення світу в дусі не християнської, а властиво двоєвірної міфології, і не виявляють слідів богумильських вірувань. Трохи пізніше верства колядок малює нам досить вірно князівсько-дружинні часи з їх вербованим військом і походами в далекі краї, за Дунай і до Царгорода. За ними йдуть численні колядки побутового характеру, що малюють спокійне хліборобське життя великих родин у дворицах, з принагідними радіощами стрілецтва або рибальства. Ще пізніші колядки містять неясні спомини про татарські напади та козацькі війни" [1, 68].

Колядки можна вважати культурно-історичним документом про прадавні та первісні ідеї. Українське Різдво-Коляду можна порівняти з міфом про народження світу.

Розглядаючи першу групу колядок, хочемо звернути увагу на уявлення наших пращурів про утворення світу. В цих колядках йдеться про те, що брати з глибокої води засновують світ і наповнюють його усім існуючим. З них досить яскраво постають вогонь і вода як світотворчі елементи [2, 50]. Такі зразки колядок про створення світу найбільше збереглися в Карпатах серед горян (можливо, від тих далеких часів колядників на Гуцульщині називають "брати").

Звичайно, культ води як світотворчий елемент був притаманний й багатьом іншим народам. Зокрема, він розвинений у народів Південної Азії. Культ святої води священної ріки Ганг і до нинішнього часу використовують під час своїх календарних свят народи Індії, священним водам Нілу поклоняються єгиптяни.

Українські колядки цікавлять вчених такою архаїчною особливістю, як уявлення про творчу силу вогню у сполучі з водою, де вогонь був першим і своєю творчою силою викликав воду, і разом вони стали творчим чинником у заснуванні світу.

Якщо далі аналізувати символ вогню в українських колядках, то в них основною є символіка астральної сили вогню: місяця, сонця, зірок. Найсильнішим в цій трійці виступає місяць, бо, за на-



родними віруваннями, він впливає на родючість рослинного й тваринного світів. Зоря виконує роль Божої посланниці до людей. Міфологічні образи солярної символіки особливо підсилені у колядках про творення світу, де світила відіграють визначальну роль: місяць, сонце, дощ, зорі є вісниками людського добра, врожайності.

Але окремо в українській традиції постає досить велика група колядок (яка не має аналогії в інших народів) про міфологічне творення людської родини з тріади небесних світил: місяця, сонця, зірок. Класичною із цієї групи є колядка "Ой сивая та зозуленька".

Протягом віків відбулися певні зміни в розвитку календарної обрядовості українців. Важко заперечити дослідникам, які вважають, що "На жаль тільки, ми й сього нашого старого календаря не маємо в його повній і чистій передхристиянській формі і мусимо рахуватись на кожному кроці не тільки з спустошеннями і виломами, але із змінами, переборами і переносами, спричиненими в старій системі церквою і церковним календарем. Гострі заборони, напади, погрози, котрими духовенство било по святах, які не встигли себе зв'язати в тій чи іншій формі з святами християнськими, поставити свої останки під їх протекторат або асимілюватися з ними, – факт загально відомий" [3, 170]. В ХХ столітті традиційна народна обрядовість зберігає в собі ще багато старих магічно-натуралістичних елементів, обрядову поезію, пов'язану з сільськогосподарським життям селянина. Власне сільськогосподарська основа народного календаря є своєрідним "скелетом", на якому трималися різні обрядодії та церемонії релігійно-поетичного і громадського життя.

Дослідження структури різдвяно-новорічних обрядів та звичаїв українців Гуцульщини показує, перш за все, органічний зв'язок традиційної культури Карпат з культурою всього українського народу. Такі ланки структури обрядів зимового циклу, як підготовка до Святого Вечора, Святвечоро-ві страви, звичаї, пов'язані з ритуальною вечерею, ворожіння про шлюб, урожай, долю характерні для всіх етнографічних зон України. На Гуцульщині вони мали лише певні локальні особливості, пов'язані з основним заняттям гуцулів та впливом навколишнього середовища, а також з етнокультурними зв'язками з народами Балканського регіону.

На творенні і побутуванні етнокультурних явищ горян позначилися такі фактори, як тип гуцульських поселень з великою розкиданістю і віддаленістю жител одне від одного, послабленість форм громадського спілкування в силу певної ізольованості дворів. Ці природні фактори сприяли особливому урізноманітненню форм обрядового спілкування, значній ролі окремих осіб, які організовували і проводили обряди, збереженню архаїчних форм звичаїв, родинних цінностей, шануванню культів пращурів, природних стихій, рослинності.

Що стосується таких структурних ланок, як звичаї колядування, щедрування, маланкування, то тут помітні особливо унікальні законсервовані форми культури, які вчені небезпідставно відносять до первісної архаїчності. Насамперед, це помітно у змісті і формах обрядової поезії різдвяно-новорічних свят.

У змісті колядок збережено чимало рис, які вказують на генетичну пов'язаність з культом сонця; вони також промовисто вказують на аграрно-магічну і величальну функцію звичаю колядування. Віншування після співання колядок спрямовані на прагнення й досягнення господарського добробуту і щасливої долі людини.

Вивчення процесів еволюції обрядовості засвідчило, що, незважаючи на те, що з утвердження християнства, наприклад, обряд Коляди був приурочений до свята народження Христа і що церква впродовж тривалого часу намагалася підпорядкувати собі давні народні звичаї, збереження унікальних давніх культурних форм тривало. До середини ХХ століття збереглися тексти колядок, у яких християнсько-релігійні мотиви або зовсім відсутні, або звучать лише в деякій частині. Біблійні сюжети, образи Діви Марії, Христа, які зустрічаються і звучать в рефрені, трансформуються не в християнсько-канонічному, а, здебільшого, – в апокрифічному плані [4, 121].

Звичаї й обряди різдвяно-новорічного циклу на Гуцульщині свідчать про відносно добру збереженість давньої традиційної основи, її певне співіснування з християнськими нашаруваннями.

Перевага давньої традиції простежується у сакральності ритуальної вечері, у синкретизмі співанок, музики, танців, віншівок, у звичаї колядувати усіма членами родини – від господаря до найменшої дитини в хаті, у пошануванні пращурів, у відхідних танцях під хатою, на пасіці тощо. Гуцульські звичаї колядування й щедрування добре зберегли стародавню структуру. Варто відзначити, що в гуцульських колядках зберігся унікальний матеріал для реконструкції давніх дохристиянських звичаїв.

Одночасно із збереженням цілісності структури обряду, не можна не побачити, що протягом ХІХ–ХХ століть поступово відбувалися процеси трансформації в народній обрядовості, що позначилося на скороченні певних фрагментів обряду, заміні і осучасненні текстів обрядової поезії, втраті або й зміні мотивації окремих обрядодій народних свят зимового циклу на Гуцульщині.

70–80-ті роки ХХ століття ознаменувалися зацікавленням академічних вчених переважно матеріальною культурою українців Гуцульщини, але лише у зв'язку з європейською програмою створення історико-етнографічних атласів. В цей час вивчалась народна архітектура, одяг. Культурологічними студіями займаються окремі аматори, краєзнавці, письменники, зокрема, Іван Прокопів, Юрій Чорі.

В розумінні розвитку календарної обрядовості та процесів трансформації святково-обрядової культури українців постає цілий ряд малодосліджених проблем. Одна з них – це культурний симбіоз давніх пластів обрядовості з християнськими елементами. Сам складний процес поєднання, втручання різних інституцій у вигляді заборон народних звичаїв дуже позначилися на процесах трансформації обрядової культури в ХХ столітті. Дуже важливою є думка П. Богатирьова про те, що народні традиційні обряди протягом часу змінюються, вони втрачають, в залежності від обставин, певні елементи, а інші запозичують. В сучасному середовищі ці факти залежать і від рівня освіченості людей, від міграційних потоків, тому метод вченого і його наукові настанови є актуальними при дослідженні сучасних процесів в обрядовості українців. Так, П. Богатирьов зауважив, що "Точні факти, проаналізовані синхронним методом із врахуванням сучасного стану обрядів, дозволять нам, насамперед, висвітлити їх історію і, в усякому разі, похитнуть гіпотези, не засновані на реальних даних" [5, 176].

В ХХ столітті нову класифікацію обрядової поезії новорічно-різдвяних свят запропонував В. Гнатюк. Він згрупував колядки і щедрівки за принципом їх побутування, а не за призначенням (для кого виконуються), як це було зроблено його попередниками. В. Гнатюк розглядав колядки і щедрівки в динаміці розвитку. Він подав таку класифікацію: а) обряд повністю зник; б) трансформувався; в) зберігся частково чи повністю; г) має літературне походження [6, 3–14]. Цей принцип систематизації фольклорно-етнографічного матеріалу є особливо важливим, оскільки неможливо зрозуміти процеси трансформації в традиційній культурі другої половини ХХ століття без врахування наукових здобутків В. Гнатюка. Його дослідження питання збереження дохристиянських звичаїв та обрядів на Гуцульщині актуально і для сучасного періоду.

Важливим компонентом різдвяно-новорічної обрядовості в західних регіонах України є давня традиція ритуального рядження, карнавалу. Широке розуміння карнавалу як універсального обрядово-видовищного і світоглядного феномену властиве певною мірою майже усім цивілізованим народам світу [7, 15]. В Україні ця традиція найкраще збереглася в Карпатському регіоні.

Найбільш повний опис гуцульської "Маланки" здійснив Володимир Шухевич, який писав, що перед Василем, перед старим Новим роком, парубки збиралися до хати і перевдягалися "один за князя – Василя, а другий за княгиню – Маланку, інший за цигана, за циганку..." [8, 195]. В другій половині ХХ століття детально проаналізував звичай маланкування під час щедрівок відомий український етнолог, професор Георгій Кожолянко. Він вважає, що обряд "Маланки" був у наших предків ще до прийняття християнства [9, 152]. Саме в карпатському регіоні, на Буковинській Гуцульщині, обряд ходіння з Маланкою зберігся до початку ХХІ сторіччя, хоч також пережив заборони церкви і радянської влади.

До кінця ХХ століття в українців збереглося чимало вірувань про те, що зоря є вісницею людського щастя на землі. З'явилася зірочка на небі – нове життя народилося на землі, зірка, що падає, символізувала, що хтось покинув земний світ. Вчені небезпідставно вважають, що українська святвечірня зірка, яка в дохристиянських віруваннях символізувала народження життя, світу, пізніше, у поєднанні з християнськими впливами, стала звісткою про народження Ісуса Христа.

У 60-х роках ХХ століття на Гуцульщині радянська влада заборонила колядувати під хатами. У зв'язку з невдоволенням селян та під впливом шістдесятників, які організовували співи колядок у містах, такі заборони послаблювалися, але, в залежності від ідеологічних настанов з'їздів та пленумів партії, знов посилювалися.

У 1959–1961 роках відомий збирач фольклорно-етнографічних матеріалів Іван Прокопів записав багато колядок з давнім змістом, без нашарування християнських елементів. Етнографічні записи ХХ століття свідчать, що структура цих складових різдвяно-новорічних свят, звичаї колядування на Різдво ще досить повно зберігали свою основу, хоч і були позначені певними змінами. Переважно ці зміни стосувалися скорочення або переробки словесних формул-замовлянь.

За радянських часів, у другій половині ХХ століття, водити "Маланку" перед Новим роком (за старим стилем – 13–14 січня) було заборонено. Партійні організації, сільські ради організовували бригади агітаторів з числа вчителів, студентів, які чергували на вулицях, переслідували "Маланок". Дозволялося маланкувати 1 січня. Але селяни це не сприймали, тому спеціально підібрана "Маланка" 1 січня ходила маланкувати до сільських комуністів, до клубу, співаючи такі щедрівки-новотвори:

А я знаю, хто є вдома –  
Сам господар біля столу.

Поруч нього – господиня,  
Пишуть листа та до сина.  
Син в Армії командиром,  
Батько в селі бригадиром,  
Ланковою мати в полі,  
Ой щаслива наша доля.  
З новим роком, друзі щирі!  
Щастя жити в дружбі, в мирі!  
Щедрий вечір.

Радянська пропагандистська машина вважала українську обрядовість елементом формування національної ідентичності, й саме тому була розгорнута широкомасштабна боротьба з українськими обрядами. Наступ на церкву був лише елементом залякування, адже насправді більшість українських обрядів мали набагато більш глибоке і давнє походження, ніж християнство.

Головним завданням радянської тоталітарної системи була ліквідація природних зв'язків всередині суспільства, побудованих на тисячолітньому досвіді традиційної культури. Крім того, боротьба з обрядами також мала на меті підірвати морально-етичні принципи взаємостосунків у суспільстві, щоб їх було легше підмінити класовою доцільністю. Зменшенню сакрального навантаження в символіці новорічно-різдвяного циклу сприяла і непроста економічна ситуація. В радянській практиці укорінилася звичка оголошувати святкові дні робочими. В ці дні селяни були змушені обов'язково працювати у колгоспі, за чим пильно стежило місцеве керівництво. До того ж, не було й необхідних продуктів, що могли б наповнити особливим змістом святкову вечерю. Так, мешканці заможного села Ільці згадували, що за потрібними продуктами доводилося вистоювати довжелезні черги, а борошно можна було придбати лише перед державними святами [10].

Усі спроби радянських ідеологів трактувати народні обряди і звичаї як віджилі форми феодального суспільства не витримували жодної критики. Традиційна обрядовість була мало пов'язана із соціальними формами і демонструвала зв'язок людини із природою. Людина, чиє життя було повністю залежне від природи, у поетичній, символічній, високохудожній формі реагувала на зміни пір року, невіддільні жодним соціальним катаклізмам.

Незважаючи на перепони, які чинило партійне керівництво, наприкінці 1980-х років почалось відродження української традиційної культури. Так, в 1990 році у пресі Гуцульщині з'явилися "реабілітовані" колядки та заклики до відродження справжніх, а не штучних обрядів: "гуцули часто називають свої пісні співанками, поділяють їх на малі та великі. Фольклорні традиції змогли пронести ці стародавні образи й відгуки ідеології родового ладу через століття тому, що знаходили певний ґрунт і в нових історичних умовах" [11].

Трансформаційні процеси відбувалися протягом усього часу, але особливо помітні зміни, характерні для переломних моментів. Після великого тиску, заборон народних свят у 60–70-ті роки ХХ століття починається поступове переосмислення народних звичаїв. У другій половині 80-х років ХХ століття (часи перебудови) серед гуртів "Маланки" з'являються цілком нові історичні персонажі. Серед ряджених тепер "фінінспектори", "обліковці", "міліціонери", "даїшники", які у гумористичних промовах під час маланкування закликали людей вступати до колгоспу, давати позику, здавати збіжжя у колгоспи.

В процесі історичного розвитку етнокультурний досвід кожного народу безумовно зазнає змін, але етнофонд культури продовжує жити у інших системах професійної і традиційної культури, виконуючи свої важливі пізнавальні, виховні, соціалізуючі функції. Відбувається трансформація обрядовості, багато магічних елементів переходять в ігрові, розважальні.

Вік глобалізації вніс певні негативні зміни в погляди на сімейні цінності. Легковажність щодо шлюбних обов'язків, порушення морально-етичних норм у стосунках між батьками, дітьми та онуками актуалізує необхідність звернення до етновиховної системи в традиційній культурі. Здавна виховання етики, поведінки в сім'ї певною мірою формувалося й засобами святково-обрядової культури. Особлива виразність щодо сімейних цінностей простежується у святах та обрядах зимового циклу Гуцульщини. Про обрядову поезію зимових свят у гуцулів Гнат Хоткевич писав як про прекрасні образи, котрі захоплюють душу [12, 4]. Про символ Дідуха – вівсяного снопа на Святій вечері як пращура роду – писало чимало дослідників. Зокрема Ксенофонт Сосенко пише, що "...Дідух се безперечно прадід, перший предок народу..." [2, 64–65]. Господар, господиня та їхні діти виступають в ідеальних зображеннях, їх величають як нащадків роду. Варто зазначити, що значення родинних цінностей у колядках та щедрівках ще не було достатньо вивчене, а цей чинник є досить актуальним для зміцнення родини в сучасному суспільстві.

Незрівнянним багатством образів в українських колядках виступає первісна людська рідня, родина. На це вказує безліч колядок, що побутують на Гуцульщині. Ідеалізуючи первісну прародину, колядки порівнюють господаря, його дружину та дітей з місяцем, сонцем, зорями. Ця група колядок найкраще збережена в українців, хоча має аналогії в народів південнослов'янської групи.

Рід, родина уособлюються в українських колядках в образі пишного дерева людського роду. Найвиразніші з них – "Ой долів, долів, долів луженьки" та "Ід цему двору ід веселому". Показово, що у першій колядці ріки, тобто вода, є важливою світотворчою стихією, яка має в собі величезну силу життєдайності. З води народжується і "райське дерево" – дерево життя, круговорот вічності.

Символом живучості людського роду в народних уявленнях також виступає "золота верба". Нею хльоскають у вербну суботу один одного, а особливо дітей, щоб росли, примовляючи: "Не я б'ю, верба б'є..."

У колядках та щедрівках Гуцульщини виразно постає господар, його вдача. Його постать велична, він багатий, у дорогих шатах, з калиткою грошей. Він заможний, як справжній пан, і обдаровує усіх.

Не випадково в колядках так детально оспівується двір, майно господаря, оскільки вимріяне, бажане мало стати дійсним за допомогою вербальної магії. В колядках виступає концепція людини з великим почуттям самодостатності. Господар в українській народній творчості виступає нарівні з найвищими чинами. Він може заручити свою доньку з царевичем, його сини – слуги самого царя, і вони вільні у спілкуванні з царською родиною. Господар у колядках має стільки червінців, що їх годі порахувати, шуби у нього "соболевії", оздоби з горностає, жупани й кунтуші не інакше, як панські. З численної групи колядок про господаря наведемо особливо характерну:

Гой ти, наш пане, пане Іване,  
 Гой ти, наш пане, пане Іване,  
 У тебе в домі, так як у раю:  
 У тебе верби а й груші родять...  
 У тебе худоби без рахуби,  
 У тебе скрині все ковані,  
 У них червінці нераховані,  
 У тебе шуби соболевії,  
 А горностаї коралевії... [6, 157–158].

Після проголошення незалежності України остаточно відійшли в минуле переслідування та заборони традиційних свят українців. На хвилі національно-культурного відродження зростає інтерес до традицій, народних обрядових дійств. Відродження національних традицій співпало із відродженням національної свідомості. Український народ зміг зберегти свої давні звичаї, що яскраво проявляється у відродженні давніх традицій уже в незалежній Україні.

Відродження традиційної культури дає основу для успішного розв'язання культурних та соціально-економічних проблем, які постали перед українцями в час розбудови незалежної України. Етнокультурні процеси, які відбуваються сьогодні в урбанізованому середовищі наших міст хвилюють науковців. Українська духовна культура складалася упродовж всього формування української нації. В наш час зникають деякі елементи традиційної української культури. В ХХІ столітті відбувається взаємопроникнення національних культур. Здебільшого культура твориться у містах. Внаслідок цього відбувається процес знекровлення села. Найбільш поширене це явище в Східній Україні, в деяких місцевостях якої відбувається нівелювання національних традицій.

#### *Література:*

1. Франко І. Нарис історії українсько-руської літератури до 1890 р. / Іван Якович Франко. — Львів : [б. и.], 1910. — 444с. — С. 68.
2. Сосенко Ксенофонт. Культурно-історична постать староукраїнських свят Різдва і Щедрого Вечера / Ксенофонт Сосенко. — Львів : Сінто, 1994. — 360 с. — С. 50, 64–65.
3. Грушевський М. Історія української літератури : в 6. т. / Михайло Сергійович Грушевський. — К. : Либідь, 1993. — Т. 1. — С. 170.
4. Кирчів Р. Усна народна словесність гуцулів / Роман Федорович Кирчів // Із фольклорних регіонів України : нариси й статті ; НАН України; Інститут народознавства. — Л. : [б. и.], 2002. — 350с. — С. 121.
5. Багатырев П. Вопросы теории народного искусства / П. Г. Багатырев. — М. : Искусство, 1971. — 544 с. — С. 176.
6. Гнатюк В. Колядки і щедрівки. Зібрав Володимир Гнатюк ; Т. 1 / Володимир Гнатюк // Етнографічний збірник. — Л., 1914. — Т. 35. — С. 3–14, 157–158.
7. Курочкін О. Українські новорічні обряди: "Коза" і "Маланка" : (З історії народних масок) / Олександр Курочкін. — Опішне : Українське народознавство, 1995. — 377 с. — С. 15.

8. Шухевич В. Гуцульщина / В. Шухевич. — Л., 1904. — Ч. 4. — С. 195.
9. Кожоляно Г. Духовна культура українців Буковини / Г. К. Кожоляно ; Науково-дослідний інститут українознавства Міністерства освіти і науки України, Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича, Буковинське етнографічне товариство. — Чернівці : "Прут", 2007. — 403 с.
10. Бець Д. Гуцульське село Ільці: Історичні нариси, спогади, народні оповіді, легенди, обряди, традиції та побут с. Ільці Верхов. району Івано-Франківської області / Д. Бець, М. Бойчук. — Івано-Франківськ : Гуцульщина, 2002. — 111 с.
11. Очистити замулені джерела // Радянська Гуцульщина. — 1990. — № 3. — 11 січня.
12. Хоткевич Г. Гуцули й Гуцульщина. — Нью-Джерзі: З друкарні "Свободи", 1920. — С. 4.

УДК 303.446.2:[7.01:7.011.2::791.9+304.2::659.4:  
32.019.51:323.2+329.73::304.44] (477.74)

**Краснокутський Геннадій Євгенійович,**  
кандидат історичних наук,  
доцент Одеського національного  
політехнічного університету

### АРХЕТИП ВОЖДЯ У ДЗЕРКАЛІ СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО ГЕРОЇЧНОГО МІФУ: НАРЦИСИЧНИЙ АСПЕКТ

*У статті розглядається феномен "помаранчевої революції" в контексті дії механізму міфогероїчної ідентифікації. Розкривається нарцисична природа такого механізму, що обумовив як безкровний характер самої "революції", так і безплідність її результатів. Обґрунтовується поняття "ідентифікації в невизначеності" й окреслюються наслідки такої ідентифікації для українського суспільства.*

Ключові слова: архетип культурний, міфогероїчна ідентифікація, нарцисизм, "помаранчева революція".

*The article touches upon the phenomenon of "Orange Revolution" in the context of mythoheroic identification mechanism. There is explicated the narcissistic nature of this mechanism that made for both bloodless character of the 'Revolution' itself and fruitlessness of its results. The notion of 'identification in uncertainty' is grounded and consequences of such identification for the Ukrainian society are outlined.*

Keywords: archetype (cultural), mythoheroic identification, narcissism, 'Orange Revolution'.

"Помаранчева революція" акумулювала навколо себе достатньо велику історіографію, яку, втім, важко схарактеризувати як історіографічну традицію. Крім того, слід зазначити, що аналітичні публікації з приводу цієї події, на відміну від численних спроб майданної пори повправлятися в сучасній міфографії згідно з принципом евгемеризму, здебільшого фокусуються на її політологічних або історико-політичних аспектах, начебто цураючись того, що можна назвати "художньою стороною проблеми" й що, таким чином, не зовсім вписується в рамки суворого академізму й годиться радше для жанру художньо-критичного нарису. Окремі спроби проаналізувати естетику Майдану [Див.: 1; 2; 3; 6; 7; 13; 14 та ін.], причому частіше зовсім не компліментарні, також відзначаються односторонньою "спеціалізованого" підходу до художніх аспектів Майдану як до суто розважальних і поверхневих, як до "надбудови", "вторинної" по відношенню до політтехнологічного підґрунтя й поставленого цьому підґрунтя на службу. Між тим із плином часу стає все більш очевидним, що, якщо досі й збереглися бодай якісь "цінності Майдану", то пов'язані вони насамперед з глибоко особистісними внутрішніми переживаннями катартичного характеру, спричиненими кумулятивним етико-естетичним, храмово-театральним, архетипально-міфологічним ефектом "стояння на Майдані" і яскравої телекартинки, за допомогою якої до цих цінностей (і протагоністів Майдану, що їх на той час уособлювали) причащала більшість української аудиторії. Мета цієї статті полягає в розширенні аналітичних підходів до феномена "помаранчевої революції" за межі історико-літописної парадигми або спрощеної констатації "постмайданного синдрому" з застосуванням категорії культурного архетипу в аспекті нарцисизму міфогероїчного первня "помаранчевої революції", аби розкрити соціально-психологічні й соціокультурні механізми, що визначають сучасний стан масової (й неминуче міфологізованої) свідомості українців, і виявити перспективи її розвитку в культурній матриці міфологічних стереотипів.

Прихильники "помаранчевої революції" можуть наразі вважатися обманутими й розчарованими у своїх сподіваннях, але вони ніколи не будуть обдуреними кимось у своїх тодішніх почуттях – крім тодішніх самих себе. "Тріумф і трагедія" Майдану–2004 полягали в тому, що в ньому сплелися дві протилежні, але абсолютно нерозривні в умовах сучасної масової й мас-медійної культури тенденції – "прориву архетипів" як реліктів традиційної свідомості (у тому числі й етнічної самосвідомості) та їх невідворотної віртуалізації сучасними технологіями соціальної комунікації (докладніше див.: 11).

Уможливлені сучасними медійними технологіями віртуалізації колективно-медитаційне "самозаглиблення назовні", самолюбубання, самозачарованість, що спонукає згадати про буддоподібного козака Мамаю на українських народних картинах, розкривають справжню природу "оксамитового характеру" Майдану-2004: Майдан широко та з готовністю розкривав свої обійми будь-кому, впевнений у непереможності власної щирості й неначе поспішаючи виявити її як елемент демонстративної культури, як естетичний конструкт. Цей "духовний ексгібіціонізм", намагання вивернути свою внутрішню шляхетність, доброту й відвертість назовні й тим самим відтінити об'єктивно- й позірньо-негативні характеристики протилежної сторони, недостойної в цьому контексті навіть титулу опонентів, є продуктом іманентного в межах гіперреалістичної ілюзії нарцисизму Майдану, оскільки демонстрація своїх чеснот через чарівниче свічадо самозакоханості призначена була насамперед "для внутрішнього психологічного споживання" самих демонстрантів-акторів. Коли став очевидним тактичний програвш влади, що не посміла вдатися до поліційно-силових утисків, Майдан перейшов у "фазу любові" й самолюбубання. Він не міг дозволити собі повестися не шляхетно й не достойно по відношенню до ролі, яку він сам для себе й – у межах всесвітньо-інформаційних screen-show – для всього людства став грати. Але міфогероїчна ситуація, що стихійно склалася одразу після закликів помаранчевих лідерів до акцій громадянської непокори на Майдані Незалежності, потребувала, аби не розпорошитися безрезультатно в небуття, самоорганізації через вибір героя, в образі якого "стихія народного невдоволення" могла б себе ідентифікувати. Серед шеруги осіб, котрі об'єктивно претендували на роль ватажків, вирізнялися насамперед дві фігури, що визначали собою водночас тимчасову монолітність і потенційний розкол помаранчевих сил – В. Ющенко та Ю. Тимошенко, причому перевага пасіонарності Тимошенко над сумірною, майже камерною харизматичністю кандидата в президенти від помаранчевого блоку була очевидною для кожного незаангажованого спостерігача. Тим не менше визнаним (і не лише актом офіційної реєстрації, але й "всенародною підтримкою" "чорної ради" Майдану) лідером залишився все-таки Ющенко. Причина такого вибору героя на користь найменш героїчної особи криється не в останню чергу в збігу онтологічних характеристик Майдану та В. Ющенка як його протагоніста: обидва вони перебували в полоні власних ілюзій щодо себе. Нарцисизм Ющенка якнайкраще відповідає нарцисизмові самого Майдану; найголовнішим питанням для Ющенка були не політичні результати "революції", а збереження свого політичного іміджу, убезпечення себе від ганьби поразки й розчарування з боку численних прибічників, а відтак – досягнення перемоги за будь-яку ціну (у тому числі – ціною конституційного компромісу замість продовження безкомпромісного "повстання мас"). Люди ж Майдану вийшли також без жодних конкретизованих вимог чи бодай очікувань, єдино з гострим, але напівсонним передчуттям свободи. Таким чином, Ющенко і Майдан "знайшли одне одного" в полі здавна притаманній українству екзистенціальної невизначеності. Мало не весь час президентства В. Ющенка йому закидали зачарованість статусом і бездіяльність в аспекті Realpolitik, забуваючи при цьому, що сама "помаранчева революція" була, на щастя, революцією споглядання й бездіяльності, тож тепер В. Ющенко за логікою героїчного міфу просто мусить продовжувати перебування в своїй ролі-статусі "свічада народних сподівань", а його президентсько-представницький нарцисизм є логічним продовженням нарцисизму цілого Майдану. Символічний статус харизматичного народного героя зобов'язує (noblesse oblige) стати осторонь (або над) і насолоджуватися не так внутрішньо-дегенеративними конфліктами у владній системі, як зовнішньо-декоративними, театральнo-ігровими її аспектами (штандартами, гербами, прапорами, церемоніалом, церемоніально-представницькою інфраструктурою тощо). Пристрасть до пишнотформної "елегантності", що прикриває й компенсує збіднілий зміст практичної політики, перетворює іміджево-представницький аспект влади в закриту систему самодостатнього нарочитого позування. Ставок Нарциса перетворюється з міфомагічного верцадла на політтехнологічне збільшувальне люстро телескопу, що має спроектувати егоїстичні прояви приватної, "земної", людини на небесно-зоряне полотно, присвячене величним діянням героїко-історичної постаті. Самолюбубання як самоцільне вираження довершеності досягнутого й досягнутості довершеного унеможливорює будь-які зміни в монументальному образі, що хоча б таким чином має забезпечувати стабільність у нестабільній країні та консервувати непохитну репутацію чесного реформатора й орфічного співця національного суспільного-економічного прогресу. Можливо, заради цього (збереження первісної "цілісності" свого

образу) В. Ющенко не виконав свою обіцянку протягом року опанувати англійську мову – адже він і без цього знання знає дуже багато – і набагато важливішого, подібно до ранньосередньовічного папи Григорія I Великого й чималої кількості істинних праведників до й після нього, береже себе як "знаю незнаючого и мудро неученого" [5, 167]? І вже напевне з цієї причини він не відмовився від справедливо підміченого в нього Д. Видріним "стиля Бельмондо" (див.: 10), або ж, як сказали б сьогодні, *übersexual*, – незграбно-галантного й провінційно-манерного, з гіперболізованим до безміри засукуванням рукавів, яскравими прапороподібними хустинками, широкими манжетами, прикладаннями руки до серця та іншими виявами "елегантності".

Цю нарцисичну залежність від юнганської персони-маски, що затьмарює, а то й пожирає сутність свого носія й здатна редукувати його особистість до пустопорожнього булгаковського живого костюма, влучно охарактеризував Т. Карлайл у своєму знаменитому "Sartor Resartus" при аналізі буржуазного новоєвропейського варіанта нарцисизму – дендизму: "Всі здібності його [денді – Г.К.] душі, духу, гаманця й особистості героїчно присвячені одній цій меті – мудрому й гарному носінню одягу, тож якщо інші вдягаються, аби жити, він живе, аби вдягатися" (курсив мій – Г.К.) [18, 204]. Мотиви героїки й присвяти тут присутні не лише задля іронічного переінакшення реалій, побудованих на здоровому глузді; відданість зовнішньо-поверхневим ефектам дійсно успоріднена героїчному й відтак сакральному, тільки, якщо перефразувати Карлайла, справжній герой перетворюється на символ апостеріорно по відношенню до власних діянь, в той час як "паперовий тигр", аби стати героєм, плодить навколо себе символи, причому використання виключно екзотеричних кодів самовияву саме по собі трансформується в практику імпліцитної релігії власного "Я" [Див.: 16], тож немає нічого дивного, що В. Ющенка і наближені, і недруги позаочно (не без іронії – коли доброї, а коли й не дуже) прозивають "богом".

Між тим іронія в даному випадку – принаймні побутова – є не зовсім доречною; її вживання виправдовується лише для самого джерела іронії, що являє собою, як правило, людину, котра має певний комплекс ревнощів по відношенню до претензій "іншого" на більш високу й величну роль, а тому не спроможна усвідомити, що такі претензії є не пустотливою забаганкою, а необхідною передумовою кристалізації такої величі, хай навіть показної й позірної. Зрештою, якщо скористатися знаменитими словами Ж. Гаске про світ як "велетенський Нарцис, зайнятий думкою про себе" як основою для парафраза, культура у своїй домінантній саморефлексійності є не чим іншим, як велетенським Нарцисом, і нарцисизм В. Ющенка тут розглядається не як ексклюзивна самозакоханість-самолюбубання, а як споглядання себе в Іншому, тобто не у фрейдистському лібідозно-гедоністичному руслі, а в маркузеанському культурно-героїчному. Г. Маркузе у своїй книзі "Ерос і цивілізація" зіставляв культурних героїв "прометеївського ряду" з протилежною за своїми установками групою, репрезентованою Орфеєм та Нарцисом, сутність яких, на його думку, полягає в "недійсності", "нереалістичності", що в поєднанні з констатованою ним же "неможливістю" їх діяльності та способу існування [Див.: 19, 165] дозволяє описати ситуацію нарцисичного культурного героя в термінах гіперреальності (нереалістичність – не як нормативна девіація, безталанне викривлення реальності, а як прагнення вийти за межі розумно можливого в царство жадано-неможливого – переростає в надреалістичність) та візуальної віртуалізації (того самого онтологічного докетизму, "подобосутності", що "недійсність" перетворює на "надреальність").

Справді, бути вічним героєм, перебувати у вічно-екстатичному стані неможливо, як неможливо було нескінченно підтримувати в собі емоційно-кульмінаційне піднесення "помаранчевого" Майдану, тож "майданна ідентичність" як пересічних учасників тих подій, так і їхніх "героїв" неминуче мала рано чи пізно розщепитися на ідентичність "нинішнього Я" й "тодішнього Майдану", "актуального Я" і "вічно актуального Я-Ми". Така розколина в самосвідомості є не лише індивідуально-психологічно травмонезбезпечною, але й трагічно-перспективною, соціально-катаклястичною, і виправити цю перспективу можна лише через камеру-обскуру класично-античної подвійної нарцисичної ідентичності, що створює "режим одночасної інакшості й тотожності" [12, 9]. Згадаймо, що в класичному міфі Нарцис не впізнає себе, тобто закохується, власне кажучи, не в самого себе, а в іншого, без будь-якого натяку на фрейдівський автоеротизм [19, 167]. Таким чином, у класичному варіанті міфу подвійна ідентичність залишається наполовину не відчутною й не осмисленою, але на філософсько-інтерпретаційному рівні вона викривається ще починаючи з неоплатонізму Плотіна та Прокла як ефект "дзеркального подвоєння" (в даному випадку – подвоєння божественного через його проявлення у світі речей) [19, 166], а в сучасних культурно-психологічних інтерпретаціях її інтерактивність набуває мало не повної відповідності теорії архетипів: "нарцисизм – не споглядання себе самого, але наповнення власним образом при спогляданні іншого: око, суб'єкт, що бачить і мислить, наповнюється власним образом" [4, 146].

Але ж і культурний архетип у своєму проявленні є не що інше, як засвоєний досвід іншого (попереднього культурно-генетичного спадку), а у витках своїх – первісною "формою", що кожного разу наповнюється новим ейдетичним змістом і вже після цього розпізнається культурою-спадкоємицею, в результаті чого всі ми перетворюємося на бліду копію спотворених нашою (під)свідомістю архетипів минувшини. Таким чином, нарцисичну ідентифікацію можна вважати в основі своїй абсолютним, самодостатнім архетипальним процесом самонаповнення (тобто якби світ, за Гаске, дійсно був стовідсотковим Нарцисом, він би не лише давно вже не існував, а навіть не встиг би народитися, нескінченно згортаючись сам-як-об'єкт у себе-як-дзеркало/відображення).

Звичайно, світ усе-таки існує, оскільки в "нормальному" світі присутні не лише "Я" та "Інші-в-мені", але й "інші Інші", а також "Чужі", що спричиняє до протікання розімкнених, а не тільки нарцисично-замкнених, процесів архетипізації, проте у випадку, подібному до іміджевої ситуації "чистого театру" В. Ющенко, ситуації "персонажа без героя", коли можливість безпосередньої, прозоро-наочної, "лобової" самоідентифікації в традиційному європейському культурно-героїчному архетипі практично втрачається, єдиним порятунком для спустошеної сутності героя залишається запуск архетипального процесу "в чистому вигляді". Ющенко любить не банально самим собою, а "вищим у собі", тобто собою-як-статусом, розширеною, публічною версією власної самості, яка через подвійну нарцисичну проекцію себе в себе-як-Іншого зберігає спроможність бути явленою самістю вже не самого В. Ющенко, а якогось абстрагованого архетипального героя, завдяки чому театралізація його поведінки набуває сенсу, якого іманентно в собі не містить. На цьому, сучасному, вищому в історичному, але нижчому в культурно-міфологічному вимірі, подвійна нарцисична ідентичність виступає у формі подвоєння індивідуально-особистісного через його проекцію на площину чистих архетипальних структур, а логіка процесу ідентифікації стає прямо зворотною: не архетип проявляється – органічно й закономірно – в конкретній людині, ситуації, образі тощо, а людина намагається власну екзистенціальну ситуацію репрезентувати у формі, яку вона відчуває як архетипальну: актор силується бути діячем, видаючи за нього діючу особу власного нарцисичного сценарію, "божественна лялька" Платона – ляльководом, або ж – авжеж, "богом" (див. вище).

Це – своєрідний художній *argumentum a contrario*, що протиставляє необхідності ідентифікації в іншому контрпродуктивно замкнене коло самоідентифікації, підмінюючи ідентифікаційний прообраз "одиночку" неідентифікованою ("нульовою") самістю, і є по суті своїй рятівним аргументом самоомани, забезпечення завищеної самооцінки себе як харизматичної особи й "богоданої людини", "подарунка людству" при недостатності онтологічних або формально-логічних чи просто формальних підстав.

Проте беззмістовно-іміджева "гра в бога" замість змістовно-орієнтованої "гри в бісер", уже однією своєю масштабністю, самою спробою замаху на космічну велич може заповнити змістовні лакуни не(до)заповненої архетипальної матриці й зробити магічне верцadlo Нарциса більшим, ніж воно є насправді, тобто таким, що увібрало б у себе не лише сутність Нарциса, але й увагу потенційних жертв його харизматичної чарівливості. Нарцисизм переростає в нав'язливий іміджевий ексгібіціонізм, із заспокійливого самовизнання в демонстративний *message*, що містить у собі вимогу публічного визнання; відтак публіка дивиться у виставлене для неї дзеркало іміджу й, природно, при певному бажанні вбачає в ньому не себе, а запропонований їй героїзований або претензійно-героїчний імідж.

Таким чином, до аргументу від протилежного додається ще й *argumentum ad ignorantiam*, безпідставне аподиктичне твердження про виняткову значимість власної ролі в надії на те, що адресат (публіка) не помітить відсутності підстави, не помітить невідповідностей у гримі, костюмах та декораціях дії та змісту вистави й невідповідності "творчого амплуа" актора ролі, на яку він сам себе призначив, і масштабу таланту – місії, до виконання якої його призначив народ (на його ж таки прохання).

Отже, у випадку В. Ющенко ми стикаємося з суцільною підміною: архетипального змісту – "чистою" формою архетипу, онтології сутності – метафізикою "чистого" образу (підкресленою чистотою "рук, що ніколи не крали"), діонісійського-герметичного дійства-буйства – аполонічно-рафінованими іміджевими репрезентаціями, ідентифікаційної екстеріоризації – самоідентифікаційною інтеріоризацією. Ці прийоми притаманні трикстерам, що не мають самостійних підстав для існування й таким чином утверджуються в чужих ролях завдяки артистичній мімікрії. По відношенню до себе запізно прозріла публіка таку поведінку може розцінювати як шахрайство й висувати претензії облудникам. Справа, однак, у тому, що публіку Нарцис вводить в оману вже "другим темпом", першим же його стимулом є самоомана, без якої він просто не може існувати. Це, з одного боку, не скасовує його статусу трикстера, а з другого, підкріплює його статус недопроявленого культурного героя: К. Кереньї, наприклад, зауважував, що в культурному герої Прометей є щось від трикстера лише тому, що, хитруючи з Зевсом, він врешті-решт обманує самого себе – і людей, до речі, також, оскільки кожне блага починання Прометея приносить людям все нові й нові нещастя й гнів Зевса-Олімпійця, а Прометея покараного



змінює Епіметей, або ж "хитрістю змінюється дурістю" (див.: 8, 251–252). Така сама доля спіткала й "прометеєві гасла" "помаранчевої революції": всі – і ті, хто був на сцені Майдану, і ті, хто мерз на його "гальорці", – вірили в чудо, в те, що з перемогою "помаранчевих" на Україну зійде благодать, до людей прийде демократія, добробут і щастя, Україна увійде в Європу, натомість виявилось, що революційні провидці-Прометеї дуже швидко перетворилися на "сильних заднім розумом" Епіметей та утнули те, що їм і годилося – відчинили скриню Пандори й дали волю безладу, безвладдю, безпринципності, безнадії, корупції, інфляції тощо.

У будь-якому культурному герої зерням можливості завжди приховується трикстер, так само як у трикстері живе зародок потенційного (культурного) героя; різниця між ними полягає лише в тому, що в першому випадку герой зрештою перемагає трикстера, а в другому – трикстер домінує над героєм. У Нарцисі ж, який містить у собі як героя, так і трикстера, їх обох перемагає Нарцис, тож марними є сподівання на будь-які "суспільно корисні" кроки з його боку. Нарцис із фундаментальною для нього атрибутикою самоомани не здатен відрізнити себе від іншого й тим паче вирізнити себе з Іншого, він не може провести розділову лінію між власною самооцінкою і зовнішнім сприйняттям свого образу, відтак йому до неможливості важко сформулювати скільки-небудь ефективні зовнішні суспільно-резонансні цілі. Тут слухна нагода навести слова класика щодо природи трикстера: "у своєму найяскравішому виявленні він – достеменно відображення недиференційованої людської свідомості", він "являє собою одну з "психологем", одну з надзвичайно стародавніх архетипальних структур психіки" [15, 271, курсив мій – Г. К.]. Країна, нація, народ для такої особи – не об'єкт діяльності, оскільки результативно діяти він не може й не має бажання, а не більш ніж публіка, велетенська глядацька аудиторія театру історичних ілюзій, що їх (авдиторію та театр) "релігія власного Я" в її власній уяві перетворює відповідно на паству і храм.

Для більшості людей нинішньої секуляристської доби, що перебувають у нормальній життєвій ситуації економічного виживання та конкуренції, і дуже схожих на цю більшість практично налаштованих політиків лідер у стані божественно-нарцисичної самозамкненості, у стані імітації нарцисичного (само)(за)буття, в якому іманентно закладена неможливість цього буття, є чимось безпорадним, безглуздим, безнадійним, безрезультатним, зайвим, неадекватним і непотрібним, про що свідчить стабільне зниження особистого рейтингу В. Ющенка після "помаранчевої революції". Якщо оцінити нинішню соціально-конфліктну ситуацію в Україні з точки зору групового психоаналізу, то населення країни нагадуватиме скоріше конгломерат груп, стиль поведінки яких базується на інстинкті самозбереження й захисному імперативі боротьби/втечі [17, 63–64]. Але в момент "помаранчевого екстазу" значна частина населення тимчасово забула про примітивні інстинкти виживання ("Ми – не бидло! Ми – не казли!") й керувалася християнсько-хіпівськими гаслами на кшталт All you need is love, відповідаючи таким чином характеристикам Біонових *raïging groups*, що в даному випадку краще перекласти як "сборні групи" людей, котрі зібралися через непереборне прагнення єдності й взаємності. Спектр їхніх емоцій був прямо протилежний ненависті, відчаю, руйнівності й у принципі збігався з християнськими імперативами віри, любові й передовсім месіанської надії; але парадокс соборної групи полягає в тому, що для забезпечення її єдності месія має лише очікуватися, а не прийти, так само як і надія ніколи не повинна бути здійснен(н)ою: "лише залишаючись надією, надія продовжує таки існувати" [17, 151–152]. Це, по суті, віра в бога, якого "ще немає" (М. Горький). Коли в такій групі, що живиться надією, з'являється реальний лідер, тобто відбувається "пришестя месії", вона прагне знищити його (бодай психологічно, викинути його зі свідомості) й знайти на його місце іншу фантомну заміну. Парадоксальне коло проективної ідентифікації (М. Клейн) колективної свідомості такої групи замикається, зрештою, на фігурі В. Ющенка, що, втілюючи в собі архетип Нарциса, якраз і є богом, якого немає, або ж утіленим небуттям; саме він був тим ідеальним фантомом, якого потребувала публіка під час стояння на "Майдані" і який задовольняв її технічну потребу в зовнішній об'єктивації соборної надії. Із саморозпуском Майдану–2004 й згасанням надії (втілення якої – В. Ющенко – трансформувалося в лідера "суспільства боротьби та втечі") соборність нації неминуче розпоршилася або ж тимчасово переключилася на іншу незгасиму надію чи то пак неспалиму купину (наприклад, на Ю. Тимошенко в ролі "полум'яної революціонерки", "воїна Світла" й "вічного борця зі Злом"), і лише нерозуміння цієї закономірності формування й існування груп на основі базисних припущень призвело до болючої гостроти післямайданного шоку, що його пережили активні учасники й симпатички "помаранчевої революції", яка, виходячи з вищесказаного, була приречена водночас і на перемогу, і на поразку за наслідками цієї перемоги. На реальні ж зрушення в суспільному бутті українства й структурі української влади можна очікувати, очевидно, лише тоді, коли українське суспільство переживе романтичну фазу націо- й державотворення, подолає в собі схильність до "українського дзен-буддизму" та ідентифікації в міфогероїчних символах.

### Література:

1. Бріцина О. Карнавал революції [Текст] / О. Бріцина, І. Головаха // Критика. — 2005. — № 3 (89). — С. 17–19.
2. Гундорова Т. "Карнавальний постмодерн" [Текст] / Т. Гундорова // Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн. — К. : Критика, 2005. — С. 77–96.
3. Гундорова Т. Слідами Адорно: масова культура й кіч [Текст] / Т. Гундорова // Критика. — 2005. — Січень–лютий. — С. 32–37.
4. Делез Ж. Различие и повторение [Текст] / Ж. Делез. — СПб. : ТОО ТК "Петрополис", 1998. — 384 с.
5. Добиащ-Рождественская О. А. Духовная культура Западной Европы IV–XI вв. [Текст] / О. А. Добиащ-Рождественская // Культура западноевропейского средневековья. — М. : Наука, 1987. — С. 156–216.
6. Зінов'єва Т. А. Карнавал як культурний механізм сучасної України [Текст] / Т. Зінов'єва // Аркадія. — № 2 (8). — 2005. — С. 25–28.
7. Золотарева Е. Одесский карнавал в русле современных тенденций карнавального движения [Текст] / Е. Золотарева // Докса : Зб. наук. праць. — Вип.7. — Людина на межі смішного і серйозного. — Одеса : ОНУ ім. І. І. Мечникова, 2005. — С. 221–231.
8. Кереньи К. Трикстер и Древнегреческая мифология [Текст] / К. Кереньи // Радин П. Трикстер. Исследование мифов североамериканских индейцев с комментариями К. Г. Юнга и К. К. Кереньи. — СПб. : Евразия, 1999. — С. 242–264.
9. Киньяр П. Секс и страх: Эссе [Текст] / П. Киньяр ; Пер. с фр. — М. : Текст, 2000. — 187 с.
10. Корниенко О. Дмитрий Выдрин о единстве и противоположности стилей в украинской политике [Електронний ресурс] / О. Корниенко / Украинская правда. — 01.04.2008. — Режим доступу: [http://www.pravda.com.ua/ru/news\\_print/2008/4/1/73856.htm](http://www.pravda.com.ua/ru/news_print/2008/4/1/73856.htm)
11. Краснокутський Г. Є. Віртуалізація архетипу майдану в сучасній українській соціокультурній ситуації: *in vitro*-інкультурація, або ж культура *in vitro* (у друку) [Текст] / Г. Є. Краснокутський.
12. Краснухина Е. К. Нарциссизм желания, или метафора зеркала в философии [Текст] / Е. К. Краснухина // Философия желания. Сборник статей / Под ред. И. В. Кузина. — СПб. : Изд-во Санкт-Петербургского Государственного Университета, 2005. — С. 5–17.
13. Михайлюк А. Карнавал и революция [Текст] / А. Михайлюк // Докса : Зб. наук. праць. — Вип.7. — Людина на межі смішного і серйозного. — Одеса : ОНУ ім. І. І. Мечникова, 2005. — С. 211–220.
14. Прокопьев А. Веселый камуфляж на Крещатике. Палаточный городок превратился в шедевр монументального искусства [Текст] / А. Прокопьев // Р-еволюція. — 2004. — 22 грудня.
15. Юнг К. Г. О психологии образа Трикстера [Текст] / К. Г. Юнг // Радин П. Трикстер. Исследование мифов североамериканских индейцев с комментариями К. Г. Юнга и К. К. Кереньи. — СПб. : Евразия, 1999. — С. 265–286.
16. Barker E. A Comparative Exploration of Dress and the Presentation of Self as Implicit Religion, in Keenan W.J.F., Martin D. Dressed to Impress: Looking the Part. — Berg, 2001. — P. 51–68.
17. Bion W.R. Experiences in Groups, in: Experiences in Groups: And Other Papers. — Tavistock: Routledge, 1989. — P. 29–140.
18. Carlyle Th. Sartor Resartus. In: Carlyle Th. Sartor Resartus. On Heroes. Hero Worship. — London: J.M. Dent & Sons Ltd., 1948. — P. 1–238.
19. Marcuse H. Eros and Civilization / H. Marcuse. — Boston: Beacon, 1966. — 277 p.

УДК 021.1:008

**Матвійчук Оксана Євгенівна,**  
кандидат педагогічних наук,  
докторант Київського національного  
університету культури і мистецтв

### **ЗАКОНОМІРНОСТІ РОЗВИТКУ БІБЛІОТЕК ЯК СОЦІОКУЛЬТУРНИХ ЦЕНТРІВ В УКРАЇНІ**

*У статті розкриваються теоретичні і практичні аспекти розвитку бібліотек як соціокультурних центрів в Україні, їх закономірності. Аналізується досвід масової роботи бібліотек. Подається перелік масових форм роботи у бібліотеках.*

*Ключові слова: бібліотека, соціокультурний центр, масова робота, культурно-дозвілєва функція бібліотек.*

*The article is dedicated to theoretical and practical aspects of the library development as social and cultural centre in Ukraine. We have analyzed the library work experience, made the list of traditional forms of library work.*

*Keywords: the library, the social and cultural centre, the leisure and cultural function of library.*

Зміни, що проходять в країні (соціальні, культурні, політичні, економічні) суттєво змінюють місце і роль бібліотек в суспільстві, ставлять перед останніми нові завдання, викликають необхідність інноваційної діяльності, пошуку сучасних форм і методів обслуговування різних груп користувачів, нових шляхів і засобів функціонування, організації нових взаємовідносин з оточуючим середовищем.

У наш час, у зв'язку з орієнтацією діяльності бібліотеки на потреби жителів, індивідуалізацією обслуговування користувачів, приділенням особливої уваги забезпеченню їхніх інформаційних, культурних, соціальних, побутових запитів, створюється образ бібліотеки як центру громадського життя і культурного спілкування. Технологічне наповнення діяльності бібліотек соціокультурними формами, засобами передбачає дослідження розвитку бібліотек як соціокультурних центрів в Україні.

Бібліотека як феномен культури, культурний інститут викликає до себе дослідницьку увагу з того часу, коли була усвідомлена як специфічний елемент життя культурної людини. Питання розвитку бібліотек як соціокультурних центрів є предметом наукових досліджень багатьох науковців: Н. П. Бурої, Г. В. Головіної, Є. А. Домаренко, А. Д. Жаркова, С. А. Єзової, В. М. Зайцева, Т. Б. Маркової, С. Г. Матліної, Р. С. Мотульського, Г. К. Олзоевої, М. М. Самохіної, М. С. Слободяника, А. С. Чачко. До проблеми соціокультурної діяльності звертаються науковці різних галузей, серед них слід назвати А. В. Соколова, В. К. Скарнь, Т. Г. Кисельову, Ю. Д. Красільнікова, А. С. Ковальчук, Н. В. Шарковську, В. М. Рябкова та інших.

Діяльність бібліотеки обумовлена тим, що вона є соціальним інститутом, який разом з іншими виконує в суспільстві певні функції. На думку Г. К. Олзоевої, місія сучасної бібліотеки полягає у реалізації культурно-дозвілєвої діяльності [6]. Дискусії про те, яким саме соціальним інститутом є бібліотека – інформаційним чи культурним – втрачають свій сенс, тому що бібліотека включена у різні підсистеми суспільства, безпосередньо пов'язана із забезпеченням інтересів соціальної спільності в цілому, її необхідно розглядати як інтегративний соціальний інститут, що включає інформаційні, культурні та інші компоненти. Бібліотеки стають ініціаторами розробки і реалізації програм соціальної спрямованості, об'єднуючи зусилля представників влади, громадських організацій та населення. Цілеспрямована, структурована, осмислена активність бібліотек пов'язана з формуванням, задоволенням життєво-насутих духовних потреб користувачів з метою всебічного і гармонійного розвитку особистості в просторі дозвілля. Дослідження закономірностей розвитку бібліотек як соціокультурних центрів в Україні потребує чіткого визначення та аналізу термінів "культурно-дозвілєва діяльність", "масова робота", "бібліотечні заходи".

Початком широкомасштабної соціокультурної діяльності бібліотек нашої країни стали 1920 роки, коли культурно-просвітницька робота бібліотеки була на першому місці і передбачала сприяння ліквідації неграмотності, підвищенню культурного і освітнього рівня населення. Масова робота як одна із складових соціокультурної діяльності бібліотеки була засобом формування стереотипів політичного мислення, впливу на зміст і характер читання. Основні її завдання і форми визначались соціальним статусом бібліотеки, необхідністю розширення кількості читачів.

На різних етапах розвитку бібліотечної справи на перший план виходили ті форми масової роботи, які визначались метою бібліотек як соціальних закладів. Дослідниця Н. П. Бура зокрема зазначає, що у двадцяти-тридцять роки минулого століття це були: голосні читання, групові бесіди, лекції, вечори книги, усні газети, клуби за інтересами, політурніри, конкурси, вікторини, години цікавих повідомлень, вечори техніки, атеїстичні вечори, бібліотечні "вівторки", "четверги", Дні бібліотеки, Дні книги, Свята книги, літературні перерви, літературні читання, літературні кіновечори, літературно-музичні вечори. Зароджувались свята книги, книжкові карнавали, бібліотечні походи, агітаційно-пропагандистські акції – літературні суди, плакати, театралізовані заходи.

В тридцять роки спостерігається поява стійкого сприйняття бібліотеки як масового дозвілєвого закладу. Набувають поширення наступні форми: музичні бесіди, літературні екскурсії, вечори ударників, техвікторини, техгодини, обговорення книг, зустрічі з письменниками, ранки, виставки дитячих малюнків, ігрові форми: бібестафети, незвичайні подорожі, техпоходи. Розвиваються гуртки, клуби при бібліотеках: літературні, антирелігійні, географічні, самоосвіти, сільськогосподарські [3].

З накопиченням досвіду масової роботи в бібліотеках, зростанням культурного і освітнього рівня читачів у сорокові-п'ятдесяті роки отримали розвиток рекомендаційні форми: тематичні вечори, читацькі конференції, бібліографічні огляди, хоча, як зазначає дослідник Т. Х. Кім, вони носили

формалізований характер [8]. Велике місце в діяльності бібліотек зайняла агітація і пропаганда, яка розкривала бібліотечні фонди, залучала людей до читання. Серед форм роботи тих років: колективні обговорення книг, які найчастіше носили запрограмований характер і завершувались виробленням єдиної думки про прочитане; вечори книг, гуртки, читацькі конференції, що сприяли розвитку навиків самоосвіти.

В шістдесяті-сімдесяті роки продовжує поповнюватись комплекс рекомендаційних форм з метою залучення уваги читачів до найбільш цінної в ідейному, науковому та художньому відношенні літератури.

У сімдесятих-вісімдесятих роках вводиться термін "масова робота бібліотеки". Широко застосовуються масово-освітні форми, які доповнювали систему політичної освіти, освіти дорослих та самоосвіти. Це уроки, суспільно-політичні читання, лекторії, декади, місячники, читацькі конференції по технічній, сільськогосподарській літературі, заочні читацькі конференції, усні журнали. Практикувались прийоми інформаційного характеру – перегляди літератури, бюлетені нових надходжень, огляди книг і періодики, Дні спеціаліста, Дні інформації. Під впливом засобів масової інформації, з появою аудіовізуальної техніки розповсюдились такі форми популяризації книги: читацько-телеглядацькі конференції, телепередачі про книги, музику, поезію. Більшість бібліотек співпрацюють з іншими культурними центрами міста, регіону. Виникають вузькі групи спілкування, клуби, гуртки за інтересами. В бібліотеках починають обговорювати неопубліковані літературні твори (самвидав).

У вісімдесяті роки завершилось організаційне і методичне оформлення клубів та інших любителських об'єднань при бібліотеках. У кінці сімдесятих, на початку вісімдесятих років були проведені теоретичні дослідження по масовій роботі, вивченню ефективності окремих форм і методів керівництва читанням, проведено ряд соціологічних досліджень інтересів та запитів користувачів.

У дев'яностих роках використовувались традиційні форми та методи, модернізувались методичні прийоми та шляхи їх вирішення, пов'язані із змінами суспільного життя. Масова робота стає більш пов'язана з широкими уявленнями про культурну діяльність бібліотек, застосуванням нових інформаційних технологій, формуванням творчих здібностей читачів, підтримкою національних, культурних традицій, забезпеченням духовних потреб населення. Масові форми роботи бібліотеки сприяють розвитку комунікативного середовища у бібліотеці, творчого та інтелектуального потенціалу людини. Серед них: діалогові, ігрові, рекламно-інформаційні форми, зокрема, інтерв'ю-бесіди, зустрічі за "круглим столом", прес-конференції, зустрічі-діалоги, вечори-портрети, бенефіси читачів, прем'єри книг, журналів, калейдоскопи, альманахи, передачі по телебаченню і радіо, зустрічі з актуальною книгою, рольові ігри-обговорення, літературні студії, конкурси, літературні турніри, ток-шоу, конкурси-загадки, КВК, "Поле чудес", "Щасливий випадок". Соціокультурна робота бібліотек представлена широким розмаїттям форм: диспути, читацькі конференції, презентації книги, усні журнали, вечори запитань і відповідей, години цікавих повідомлень, поетичні колажі, бібліоінформини, бенефіси читачів, екологічні ігри, виставкові проекти, спільна діяльність бібліотек з музеями, архівами, видавництвами. Вибір змісту та форм масової роботи бібліотеки визначається її стратегією у провідних соціокультурних ситуаціях.

Сьогодні у діяльності бібліотек України нараховується більше двохсот форм організації культурного дозвілля, серед них значна частина – це масові виховні заходи.

На сучасному етапі розвитку суспільства вітчизняні і зарубіжні бібліотекознавці називають бібліотеку найважливішим соціально-культурним центром, інститутом, що викликано певними закономірностями розвитку суспільства [4;6].

У кінці ХХ століття у бібліотечній термінології з'явилися терміни "медіатека", "інформотека", "відеотека", "віртуальна", "гібридна" бібліотеки. Це по суті бібліотеки, де збирають різні по формі документи і надають їх користувачам на більш високому сервісному рівні. Безперечно вимоги сьогодення – це бібліотека як інформаційний автоматизований центр, що обслуговує користувачів як в локальному, так і у віддаленому режимі і надає їм широкий комплекс послуг. Іншими словами, це електронна бібліотека – тематично орієнтована чи структурована іншим чином система доступу до віддалених чи локальних електронних ресурсів, що здатна обслуговувати локальних чи віддалених користувачів [7]. Але в останні роки значно збільшилась кількість досліджень, як на теоретичному, так і на практичному рівні, які мають на меті виокремлення власне соціокультурної діяльності бібліотек як центру роботи з книгою та інформацією, центру спілкування і дозвілля, центру розвитку інтелектуального та творчого потенціалу користувачів. Як соціально-культурний центр бібліотека відіграє суттєву роль в розвитку суспільства, обслуговує усі категорії читачів, розповсюджує правові знання. Роль бібліотек як соціально-культурних центрів постійно зростає у сфері освіти, культури.

На законодавчому рівні, зокрема, у нормативних документах Міністерства культури і туризму України, бібліотека розглядається як найважливіший елемент соціокультурної сфери села, міста, ре-

гіону, як центр культури, освіти, дозвілля. Сільські бібліотеки в Україні, як зазначає І. Шевченко, за час свого існування стали найважливішим елементом соціокультурної сфери села, центрами культури, єдиними закладами, що забезпечують конституційне право мешканців села на вільний доступ до інформації через надання у безкоштовне користування книг, періодики [5].

Розвиток соціально-культурної ролі бібліотек сприяє удосконаленню їх діяльності, розширенню функцій. Питання функціонування бібліотеки як соціально-культурного центру, наповнення її діяльності культурно-дозвіллевими функціями неодноразово ставало предметом обговорень, семінарів, конференцій як регіонального, так і міжнародного рівня, що проводяться в Україні на базі Національної парламентської бібліотеки, Національної бібліотеки для дітей, Державної бібліотеки України для юнацтва, обласних наукових бібліотек. Заслужують на увагу матеріали, видані Публічною бібліотекою ім. Лесі Українки (м. Київ), Державною бібліотекою України для юнацтва, Національною парламентською бібліотекою, Черкаської обласною бібліотекою для юнацтва імені В. Симоненка, Смілянською МЦБС Черкаської області. Узагальнені матеріали знаходяться у фондах Національної парламентської бібліотеки [2; 9; 10; 12; 13].

Серед форм заходів, які проходять у бібліотеках, слід відзначити: презентації книг, зустрічі з видатними громадськими, політичними діячами, письменниками та митцями, літературно-музичні вечори, "круглі столи", виставки літератури, виставки художніх творів, диспути, вікторини, конкурси, лекторії різноманітної тематики, клуби за інтересами. Активно впроваджуються в практику роботи бібліотек сучасні форми роботи: відеолекторії, електронні виставки, інтерактивні форми – поліфонічні мозаїки нової літератури, періодичних видань, фанклуби, дефіле, бліц-інтерв'ю, "кашпо" запитань, дебати, книжкові композиції, диференційовані книжкові етюди, анонси ювілеїв на наступний місяць, афіши визначних дат, фестивалі юнацької літератури, паради суперкниги, театралізації літератури.

Серед форм, які проводяться у Черкаській обласній бібліотеці для юнацтва імені В. Симоненка, заслуговує на увагу досвід роботи з літературно обдарованою молоддю. Бібліотека, спільно з іншими культурними закладами, оголошує різноманітні творчі конкурси для виявлення обдарованої молоді. При бібліотеках області працюють клуби, об'єднання, студії, використовуються інтерактивні форми: інтелектуально філологічні ігри, усні журнали, літературні карнавали, тижні літератури, літературні брейн-ринги, літературні посиденьки, поетичні альбоми, літературні портрети, виставки-вікторини, уроки-дослідження, уроки-ігри, уроки-салони, літературні аукціони, уроки-телемости, літературно-історичні композиції, вечори любовної лірики, цикли вечорів-портретів, літературні ігри, театралізовані екскурси у світ зарубіжної літератури, літературні марафони, літературні маскаради тощо.

У збірнику Смілянської МЦБС Черкаської області подаються практичні рекомендації проведення масових заходів, сценарії різноманітної тематики. У збірнику Державної бібліотеки України для юнацтва "Робоча тека методиста" наводяться практичні поради щодо організації та проведення різноманітних масових заходів, навчальних ігор. Працівниками бібліотеки підготовлено глосарій колективних творчих справ – це вечори веселих завдань, вечори-подорожі, вечори розгаданих і нерозкритих таємниць, естафети улюблених занять, захисти фантастичних проєктів, збори-диспути, читацькі конференції.

Бібліотечні фахівці Національної парламентської бібліотеки України неодноразово у своїх виданнях піднімають питання актуальності функціонування бібліотеки як соціокультурного центру. Зокрема у збірнику "Соціокультурна діяльність: Публічні бібліотеки" подається історичний аналіз розвитку бібліотек як соціокультурних центрів, підкреслюється важливість організації культурно-масової роботи бібліотек, розглядаються технології проведення масової роботи у бібліотеках, наводяться практичні поради щодо проведення масових заходів, подаються кращі зразки передового досвіду бібліотекарів України, зарубіжний досвід бібліотек. Серед форм заходів, які проводяться у бібліотеках, слід відзначити роботу сімейних клубів, тематичні вечори, книгоношення, бесіди, індивідуальне інформування, складання тематичних довідок, рекомендаційних списків літератури, зустрічі з цікавими людьми, перегляди кінофільмів, проведення акцій "Свято читання", "Живи, книго", бібліотечні форуми, бібліотечні плакати, бесіди, читання вголос, книжкові виставки, перегляди літератури, бібліографічні огляди літератури, виставки малюнків, фотографій, доробків читачів, активні ігри, поетичні колажі, бенефіси читача, години цікавих повідомлень, вечори запитань і відповідей, інформ-хвилинки, презентації книг, мультимедійних матеріалів [12].

У творчих лабораторіях бібліотек, методичних центрах, школах передового досвіду накопичено великий досвід проведення заходів, різних за змістом, методикою, з врахуванням професійних, інтелектуальних і любительських запитів читачів. В останні роки досить популярними стали презентації, зокрема, стендова презентація – демонстрація фактів та ідей з використанням малюнків, ескізів, діаграм, таблиць та інших елементів. Важливою формою масової роботи є Дні спеціаліста, Дні інформації, конкурси, театральні вистави, інформаційно-музичні композиції, марафони, екскурсії по бібліотеці.

Розкриваючи закономірності розвитку бібліотек як соціокультурних центрів в Україні, необхідно звернути увагу на вибір форм та методів роботи, які в свою чергу залежать від врахування ряду факторів: сучасних тенденцій в освіті, культурі, мистецтві, мети та завдань бібліотеки, її умов та можливостей, вікових та психологічних особливостей читачів, гендерного підходу, досвіду бібліотечних працівників та інших. Сучасний користувач, вихований на мозаїчно побудованому телевізійному зображенні, звик складати уявлення про оточуючий світ на основі окремих фрагментів і, відповідно, прочитавши лише фрагмент із книги, побачивши та прийнявши участь в тому чи іншому заході, може сприйняти ідею автора.

Найбільш вдалим за формою проведення заходами на сучасному етапі є ті, що проходять з використанням технічних засобів: телевізора, відео-, аудіо-, комп'ютерної техніки.

Досліджуючи закономірності розвитку бібліотек як соціокультурних центрів на сучасному етапі, важливо враховувати результати соціологічних досліджень, які проводять бібліотеки різних систем і відомств. Більшість опитаних респондентів висловлюють побажання щодо, зокрема, проведення масових заходів та поширення інформації про заходи, що відбуватимуться у бібліотеці. Рейтинг популярності форм масової роботи виглядає таким чином – зустрічі з цікавими людьми, тематичні вечори, театралізовані вистави, бесіди, ігри, вікторини. Важливою формою роботи бібліотеки респонденти-користувачі вважають діяльність клубів за інтересами та любительські об'єднання при бібліотеках, що сприяють розвитку творчої самореалізації особистості. Серед тематичних спрямувань клубів за інтересами слід відзначити науково-пізнавальний, літературний, краєзнавчий, екологічний, історичний, естетичний, правовий напрямки. Користувачі бібліотек зацікавлені у створенні при бібліотеках ігрових кімнат, музеїв-книги, правових центрів [11].

На шпальтах фахових видань з бібліотечної справи в останні роки висвітлюються матеріали щодо трансформації бібліотек у соціокультурні, дозвіллі центри, головною функцією яких є організація неформального спілкування читачів, зустрічей з цікавими людьми, інформування про літературно-художні новинки.

Пошук нових форм та методів соціокультурної діяльності бібліотек в Україні сприяє активному поширенню досвіду реорганізації бібліотек з конкретним читацьким призначенням, диференціацією напрямів. Йдеться про ділові бібліотеки, бібліотеки духовної літератури, бібліотеки-музеї, бібліотеки-салони, бібліотеки-театри, бібліотеки як центри національної культури, центри дозвілля молоді, центри сучасного бестселера, як культурні центри. В різних регіонах з'явилися екологічні "зелені" бібліотеки, які пропагують перехід від проблем захисту природи до екології душі, відродження моральних цінностей, бібліотерапевтичну реабілітацію людей з обмеженими можливостями. Розповсюдження серед практиків-бібліотекарів отримала бібліотека-фонотека сучасної музики з фондом грамплатівок, касет, дисків. Один із розповсюджених напрямів роботи бібліотек – це бібліотека сімейного читання, що має у наявності певну педагогічну програму, що відображає специфіку роботи з читачами-батьками і дітьми, сприяє підвищенню рівня психолого-педагогічної грамотності батьків, вихованню культури спілкування в сім'ї, залученню батьків до рекомендації книг своїм дітям, збагаченню їх читацького досвіду власними інтересами, відродженню традицій сучасних читань, розширенню можливостей для різних любительських занять. Фонд такої бібліотеки має задовольняти потреби в літературі дітей та батьків. Слід зазначити, що бібліотеки як культурні центри кооперують зусилля з різними інститутами і організаціями.

Таким чином, в останні роки за бібліотекою в Україні поступово все більше закріплюється статус соціального, освітнього, інформаційно-культурного закладу, центру міжособистісного спілкування і змістового проведення дозвілля. Дослідження закономірностей розвитку бібліотек як соціокультурних центрів в Україні потребує зусиль науковців і практиків щодо застосування у практичну діяльність нових інформаційних технологій, а також активізації інформаційно-просвітницької, соціокультурної функцій бібліотек.

Бібліотеки – це поліфункціональні заклади, їх повноцінний розвиток як соціокультурного феномену визначається багатством напрямків діяльності. Прогнозуючи майбутнє бібліотеки, передбачаємо її розвиток як соціокультурного, дозвіллівого центру, що організовує неформальне спілкування користувачів, зустрічі з цікавими людьми, інформує користувачів про літературно-художні новинки, публіцистику, у процесі бібліотечного обслуговування формує у користувачів уявлення про бібліотеку як соціокультурний центр.

Розвиваючись, трансформуючись і адаптуючись, бібліотека залишається культурно-цивілізаційним феноменом з функціями суспільного інституту, що володіє універсальною компетенцією, яка включає всі досягнення культури та цивілізації.

## Література:

1. Арнольдов А. И. Культурная политика: реалии и тенденции / Арнольдов А.И. — М., 2002. — 64 с.
2. Бібліотека – юнацтву: впровадження інновацій. З досвіду використання інтерактивних форм в роботі з юнацтвом бібліотеки-філії №5 Смілянської МЦБС / І. А.Огус. — Черкаси, 2006. — 28 с.
3. Бура Н. П. Форми масової роботи з читачами у бібліотеках (1920–1930 рр.) / Н. П. Бура // Бібліотекознавство і бібліографія. — 1991. — Вип. 30. — С. 127-131.
4. Гусева Л. Н. Концепции деятельности библиотек / Л. Н. Гусева // Научные и технические библиотеки. — 1997. — № 10. — С. 3-15.
5. До підсумків року села в Україні // Бібліотечна планета. — 2007. — №1. — С. 6-8.
6. Домаренко Е. Социально-культурная деятельность библиотек: научно-практическое пособие / Елена Домаренко. — М. : Либерея-Бибинформ, 2006. — Вип. 44. — 120 с.
7. Дудченко С. В. Библиотека – форпост культуры XXI века / С. В. Дудченко // Культура народов Причерноморья. — Симферополь : Межвузовский центр "Крым". — 2002. — N 36. — С. 219-221. — Режим доступа до журн. : [http://www.nbuv.gov.ua/ellib/Crimea/Dudchenko/avtor/knp36\\_57.pdf](http://www.nbuv.gov.ua/ellib/Crimea/Dudchenko/avtor/knp36_57.pdf).
8. Ким Т. Х. Традиции и обновление массовой работы / Т. Х. Ким // Мир библиотек сегодня. — 1997. — Вип.1. — С.29-42.
9. Про діяльність публічних бібліотек м. Києва за 2006 р.: Публічна бібліотека ім.Лесі Українки. — К., 2007. — 22 с.
10. Робоча тека методиста / [уклад. Т. М. Нікітінська, Т. П. Сопова]. — К. : Держ. б-ка України для юнацтва. — Вип.3. — 2007. — 47 с.
11. Российское библиотековедение: XX век. Направления развития, проблемы и итоги. Опыт моногр. исслед. / [сост. и предисл. Ю.П. Мелентьевой]. — М. : Гранд-Фаир; Изд-во РГБ "Пашков дом", 2003. — С. 168-177.
12. Соціокультурна діяльність: Публічні бібліотеки: Національна парламентська бібліотека / [укладачі: С. Кравченко, І. Цурина]. — К., 2005. — 67 с.
13. Струни серця: методико-бібліографічні матеріали по роботі з літературно обдарованою молоддю: Черкаська обласна бібліотека для юнацтва ім. В. Симоненка / [автор-укладач Н. М. Філахтова]. — Черкаси, 2006. — 32 с.
14. Шкільна бібліотека як інформаційний соціокультурний центр : навчально-методичний посібник / [укладач О. Є. Матвійчук] // Шкільна бібліотека. — 2008. — № 9. — 155 с.

УДК 379.8 (4/9)

**Петрова Ірина Владиславівна,**  
кандидат педагогічних наук,  
доцент кафедри культурології  
Київського національного  
університету культури і мистецтв

## СУТНІСТЬ ТА ОСОБЛИВОСТІ СТАНОВЛЕННЯ ІНДУСТРІЇ ДОЗВІЛЛЯ

*У статті розкрито передумови розвитку індустрії дозвілля; охарактеризовано специфіку генезису індустрії дозвілля на сучасному етапі; здійснено аналіз застосування індустрії дозвілля в парках, туристичних комплексах, торговельно-рекреаційних центрах.*

Ключові слова: дозвілля, індустрія дозвілля, комерційне дозвілля, туризм.

*This article describes the prerequisites for development of the leisure industry; it characterizes the specificity of the leisure industry genesis at current stage; accomplished an analysis of the leisure industry use, especially in the parks, the tourist complexes, the trade-recreation centers.*

Keywords: leisure, leisure industry, commercial leisure, tourism.

Зростання рівня дозвіллевого обслуговування неможливе без відповідного розвитку індустрії дозвілля та рекреації. І якщо в країнах Західної Європи та США індустрія дозвілля та рекреації бурхливо розвивається з 50-х років ХХ століття, то в країнах Азії та Сходу, на пострадянських територіях індустрія дозвілля та відпочинку лише починає формуватися. Вивчення закономірностей становлення та розвитку індустрії дозвілля й рекреації в нашій країні неможливе без глибокого, об'єктивного аналізу світового досвіду. Тому ми звернулись до праць зарубіжних вчених – Дж. Буллара, Д. Гоббса, Л. Джеймсона, Дж. Дюмазедьє, К. Едінгтона, Дж. Келлі та ін., в яких розкривається сутність і природа рекреації й дозвілля, принципи формування рекреаційної та дозвіллевої індустрії, взаємозв'язок

комерційних і некомерційних дозвіллевих послуг, що надаються в сфері дозвілля. У зв'язку з вищезазначеним, важливо розкрити сутність індустрії дозвілля та рекреації як явища, проаналізувати особливості його становлення й використання в дозвіллевій сфері.

Мета дослідження – розкрити сутність індустрії дозвілля як явища, проаналізувати особливості його становлення та використання.

В сучасному суспільстві у сфері дозвілля сконцентровано величезний ринковий потенціал. Процес індустріалізації дозвілля, що розпочався наприкінці XIX століття, у XX столітті, особливо у другій його половині, набирає дедалі швидших обертів, індустрія дозвілля стає пріоритетною, високоробутовою сферою економіки для інвестицій. Зарубіжна статистика свідчить, що щорічний прибуток індустрії дозвілля в сучасному світі складає більше 200 млрд. дол. Щороку ця сума зростає на 10–15 % залежно від демографічних змін, технологічних інновацій, глобалізації соціально-культурних процесів. Зарубіжні вчені вважають, що саме індустрія дозвілля найближча до "глобальної індустрії": світової слави набули пісні "Бітлз", підлітки всієї планети намагаються копіювати танцювальні рухи Майкла Джексона чи Мадонни, захоплюються Гаррі Поттером та мріють про нову комп'ютерну гру; в будь-якій країні батьки, організовуючи сімейне дозвілля, надають перевагу тематичним паркам.

Передумови виникнення індустрії дозвілля та рекреації в зарубіжних країнах були такі: збільшення вільного часу (щоденного, щотижневого, відпускнуго); скорочення робочих годин та поширення часткової зайнятості; зростання сімейного добробуту, що відкрило нові можливості для організації дозвілля за власним бажанням; розвиток соціальної політики (пенсійне забезпечення, медичне страхування, оплачувані відпустки, пільгова система, каси сімейної допомоги на підприємствах, чеки-вакансії, бюро сімейної допомоги); скорочення витрат праці та часу на ведення домашнього господарства; підвищення освітнього та культурного рівня населення; науково-технічний та інформаційний розвиток суспільства. Ці фактори суттєво вплинули на формування готовності зарубіжного суспільства сприйняти сучасну концепцію дозвілля та відпочинку. Другорядними, хоч і не менш важливими чинниками, що активізували залучення населення до індустрії дозвілля, є такі: пропаганда засобами масової інформації позитивів відповідного проведення свого дозвілля; розробка системи "відпочинку в кредит"; постійне оновлення, удосконалення та розширення дозвіллевих товарів та послуг; систематичне вивчення дозвіллевих запитів та бажань населення; розвиток інфраструктури дозвіллевих закладів; зміцнення матеріально-технічної бази дозвіллевих закладів; налагодження виробництва товарів дозвіллевого, спортивного та туристичного призначення.

Індустрія дозвілля зарубіжних країн охоплює: готельне господарство (готелі, мотелі, туристичні та спортивні бази, центри відпочинку); заклади культурного відпочинку (кінотеатри, театри, оркестри, хореографічні студії, мистецькі школи, концертні установи); розважальні й видовищні заклади (цирки, ярмарки, карнавали, парки відпочинку, гральні заклади, нічні клуби, казино); заклади активного відпочинку (спортивні клуби різних видів, більярдні салони, майданчики для гри в гольф, басейни, іподроми, ковзанки, треки); клуби-ресторани, кафе-клуби; сімейні рекреаційні комплекси та центри дозвілля; державні зони відпочинку та історико-культурні місця.

Незважаючи на те, що термін "індустрія дозвілля" було введено до наукового обігу ще у середині XX століття, серед дослідників і сьогодні немає єдиної думки стосовно змістовного наповнення та логічного обсягу означуваного ним явища. Досить часто практиками та науковцями "індустрія дозвілля" та "індустрія розваг" використовуються як синонімічні поняття. Так, компанією PricewaterhouseCoopers пропонується таке визначення: "Поняття індустрія розваг охоплює будь-яку діяльність, що захищена авторськими правами та має відношення до кінобізнесу, музики, телебачення, літератури, виробництва комп'ютерних програм, відео та аудіо матеріалів, а також компанії, пов'язані з їх доставкою та збутом". Не можна не погодитися з представниками компанії, однак вважаємо запропоноване визначення переліком галузей, який не містить конкретики визначення й не розкриває сутності поняття.

Розкриття сутності індустрії дозвілля та рекреації неможливе без визначення поняття "комерційне дозвілля". Так, Дж. Р. Келлі у своїй праці "Recreation Business" розрізняє два види комерційного дозвілля: прямий, що означає торгівлю обладнанням, технікою, інвентарем, інструментами, тобто товаром для забезпечення високоякісного відпочинку, розваг, рекреації, та непрямий – пов'язаний безпосередньо із здійсненням дозвіллево-рекреаційної діяльності (від реклами рекреаційних товарів, відкриття нових дозвіллевих та рекреаційних комплексів, надання різноманітних рекреаційних і дозвіллевих послуг у місцях відпочинку та на шляху до них до вирішення кадрових питань) [5].

Джон Буллуро та К. Кедінгтон ("Commercial leisure services managing for profit, service and personal satisfaction") вважають, що комерційна рекреація охоплює, передусім, туризм та мандрівки, розважальні послуги, дозвілля на природі, мережу громадського харчування та роздрібну торгівлю [2].



Свою класифікацію комерційного дозвілля запропонували Т. Елліс та Р. Нортон, які розглядають туризм, місцеву комерційну рекреацію, роздрібну торгівлю та виробництво рекреаційних товарів як основні складові комерційного дозвілля. Згідно з їхнім визначенням, туризм необхідно вивчати як рекреаційні послуги, спрямовані на обслуговування немісцевого населення. Натомість місцева рекреація здійснюється в дозвіллевих центрах, рекреаційних комплексах, клубах, на природі й спрямовується на задоволення дозвілля та рекреаційних потреб місцевих жителів. Роздрібна торгівля як складова комерційної рекреації охоплює мережу магазинів і має на меті продаж товарів для відпочинку, спорту і розваг. Виробництво рекреаційної продукції включає проектування нового товару, удосконалення, обробку, виготовлення рекреаційної продукції (човнів, вудок, рятувально-освітлювальних пристроїв, навігаційних приладів, карт, трейлерів, мотобудинків та ін.) .

Джон Крослі та Л. Джеймсон ("Introduction to commercial and entrepreneurial recreation") розглядають комерційне дозвілля як сферу, що поєднує у собі три самостійні галузі: транспортну промисловість, готельне господарство та місцеву індустрію дозвілля [3].

Англійський вчений Е. Пратт до індустрії дозвілля умовно відносить діяльність людини у сферах музики, кіно, радіо, телебачення, преси, реклами [1].

Незважаючи на різні тлумачення поняття "комерційне дозвілля", вчені та практики погоджуються, що комерційне дозвілля має свої специфічні ознаки, до яких належать: орієнтація на надання послуг; функціонування на комерційних засадах; спрямованість на отримання прибутку; просування та продаж рекреаційних послуг і товарів. Послуги комерційного дозвілля активно реалізуються за такими напрямками: туризм та спорт, виробництво дозвіллевих товарів, розважальна індустрія, відпочинок на природі. Мережу комерційної рекреації та дозвілля представляють різноманітні заклади: служби ПР та рекламні компанії, спортивні магазини та туристичні комплекси, курорти та рекреаційні центри, технічні служби та фінансові установи, маркетингові фірми та соціологічні інститути.

Найяскравіше закони дозвіллевої індустрії виявляються в діяльності комерційних дозвіллевих закладів, визначальним мотивом яких є одержання прибутку. Вони виникають як автономно, так і при фірмах, компаніях, товариствах, корпораціях і повністю залежать від соціально-культурних та дозвіллевих потреб особистості, характеризуються мобільністю й динамікою діяльності, орієнтуються на попит і кон'юнктуру серед дозвіллевих і рекреаційних установ. Наприклад, до комерційних дозвіллевих закладів належать дозвіллеві центри та рекреаційні комплекси. Їх популярність пояснюється поєднанням в їх діяльності рекреації, азартних ігор, розваг, спорту; проведенням фестивалів, конкурсів моди і краси, конференцій, симпозіумів, зустрічей представників ділових кіл.

Розвиток індустрії дозвілля та рекреації доцільно простежити на створенні та генезисі парків відпочинку. Парки 50-х років ХХ століття мали у своєму розпорядженні один-два атракціони, зазвичай, маленьку карусель або "чортове" колесо, які обслуговували переважно дітлахів. Зростання парків відбувається паралельно з удосконаленням обслуговування відвідувачів: у парках з'являються подарункові стенди, промислові пункти, місця, обладнані для пікніків та сімейного відпочинку. Серед парків особливої популярності набувають тематичні парки та парки казкової країни. Діти, відвідуючи парки разом із своїми батьками, задоволені знайомством із казковими персонажами, можливістю відчувати себе господарем казкової країни. Поступово формується концепція дитячого відпочинку, що втілюється в роботі сучасних парків.

У 70-х роках ХХ століття відкриваються великі парки відпочинку з потужною матеріально-фінансовою базою та високим технологічним рівнем. А парк, створений Уолтом Діснеєм, і сьогодні є зразком паркового обслуговування для усіх парків Європи. В межах парків створюються готелі, ресторани, автостоянки, театри, басейни, бібліотеки, дитячі центри.

До чинників, які надають популярності парку не лише як місцю відпочинку, а й як туристичному центру та курортній зоні, можна віднести: формування цінностей сімейного відпочинку; інноваційність запропонованого парком способу сімейного дозвілля; поєднання культури, традицій та звичаїв населення з дозвіллевими новаціями (наприклад, відкриттям у парках Південно-Східної Азії зимових селищ та ковзанок); створення у межах парку "казкової" атмосфери, "чарівного" світу, що відволікає відвідувачів від щоденних турбот та буденних проблем; високоякісне обслуговування; естетичність паркового середовища; розвиток автомагістралей, авіації, залізниць.

Потужних обертів у Північній Америці, Європі, Японії набуває будівництво штучних зон дозвілля (синтетичні тропіки, імітовані середземноморські поселення, казкові тематичні парки, технічні ярмарки). Такі "кунсткамери" дозвілля пропонують ознайомитися із світовими надбаннями "вдома": незважаючи на погодні зміни та природні катаклізми, відвідати штучні пляжі, покататися на ковзанах та лижах влітку; оглянути Голландське селище у Нагасакі (Японія); взяти участь в оглядовій

екскурсії нужденних кварталів Лос-Анджелеса, не боячись політичних негараздів та соціальних криз. На думку вчених та практиків, окремі країни світу скоро перетворяться на суцільні парки дозвілля.

Наслідком розвитку індустрії дозвілля є створення у 70-х роках ХХ століття інтерактивних та інноваційних розважальних закладів – центрів сімейного дозвілля, які пропонують відвідувачам різноманітні види дозвіллевої та рекреаційної діяльності: ігрові програми, спортивні змагання, віртуальну реальність, розважальні заходи, святкові проекти. Центри сімейного дозвілля функціонують автономно або інтегровані в інші види бізнесу. Дозвіллеві послуги, що надаються ними, залежать від обсягів діяльності центру, його фінансових можливостей, складу родин, що відвідують центр.

Безмежні можливості для індустрії дозвілля та розвитку туристичного бізнесу має інтеграція засобів обслуговування, що призвела до поєднання на одній території різних за призначенням дозвіллевих закладів: парку, готелю, мережі магазинів, клубу, кінотеатру. Яскравим прикладом поширення дозвіллевої індустрії на традиційні заклади дозвілля може бути розважальний центр "Тропікана", що відкрився у Нью-Джерсі (США) у 1988 році. На території центру розташовано парк відпочинку, атракціони, готель, казино, гумористичний клуб, приміщення для зустрічей та спілкування, магазини.

У 80-х роках ХХ століття в результаті інтеграційних процесів виникають "магазинні" алеї, що надають торговельні та рекреаційні послуги. Однією з перших була Едмонтська Алея (Альберті, Канада), що почала діяти у 1981 році. Вона має більше 800 магазинів, різноманітні атракціони, зоопарк, ковзанку, аквапарк, один з найбільших акваріумів країни, готель "Країна фантазій".

У другій половині ХХ століття потужно розвивається віртуальне дозвілля. Головною передумовою його створення стало активне використання комп'ютерної техніки у дозвіллевій сфері. За допомогою комп'ютерів значно спрощується обслуговування клієнтів (зокрема, продаж квитків); удосконалюється маркетинг організацій (наприклад, електронні картки використовуються як сувенірна продукція, діє система знижок та пільг для окремих категорій відвідувачів). Збільшується прибуток дозвіллевих закладів і завдяки використанню цифрових систем зображення для безпеки діяльності дозвіллевої установи, удосконалюється процес фотографування. Багато років величезну популярність серед туристів мають галереї гральних автоматів, що пропонують автозмагання з перешкодами, електронні тематичні парки, клуби віртуальної реальності та ін.

До спеціалістів у сфері комерційного дозвілля висуваються досить високі вимоги: належна орієнтація у наданні послуг, знання філософії дозвілля та його потенційних можливостей, наявність ділових знань, умінь, навичок. Зокрема: інтеграція дозвіллевих складових відповідно до комерційних потреб, ініціативність, володіння кількома мовами, знання психологічних особливостей різних соціально-демографічних груп, вміння захищати інтереси своєї фірми та інтереси свого клієнта.

У пошуках нових, ефективних форм організації дозвіллевої та рекреаційної діяльності набуває розвитку спільна робота комерційних дозвіллевих закладів з фондами, асоціаціями, виховними й освітніми установами. Результатом такої співпраці є: розширення доступу до культурно-мистецьких заходів шляхом реалізації програм естетичного виховання, культурно-творчих акцій у певному регіоні; надання допомоги окремим діячам культурно-мистецької сфери; систематичне вивчення духовних запитів населення; сприяння збереженню й розвитку культурної спадщини, розвитку народного мистецтва та народної творчості.

Свідченням модернізації системи комерційного дозвілля в другій половині ХХ століття можна вважати проникнення у соціально-культурну сферу бізнесу (комерційних фірм, корпорацій, інших бізнесових структур) як засіб підтримки того чи іншого виду мистецтва, соціального чи дозвіллевого проекту, естетичної програми чи культурного заходу. Передумовами такої співпраці стали соціальні, економічні, політичні зміни в сучасному світі. Зарубіжні вчені вважають, що постійний взаємообмін і взаємовплив пояснюється тим, що "аматорська мистецька творчість пожвавлює життя місцевих громад і культивує глибоке поцінування важливості культури і мистецтва; неприбуткові культурні заклади дозволяють митцям менше залежати від суворих вимог ринку, більше експериментувати, довше вдосконалювати мистецькі знахідки; натомість комерційне підприємництво в культурній сфері дозволяє залучати значні кошти, доносить мистецькі таланти та їх твори до якнаймасовішої аудиторії; розширює можливості для американських дизайнерів, письменників і сценаристів, істориків, музикантів тощо" [6].

Комерційні організації, беручи участь у підтримці та проведенні культурно-мистецьких акцій, мають кілька завдань: використання культури як засобу усунення соціальних конфліктів; засвідчення перед широким загалом своєї громадської свідомості; поліпшення відносин між працівниками корпорацій та піднесення їх творчого духу; рекламування своєї фірми шляхом культурних інновацій; субсидування тих видів мистецтв, які прямо або опосередковано пов'язані з виробничою діяльністю

фірми; зміцнення престижу та іміджу фірми серед громадськості; популяризацію торговельної марки фірми; намагання застрахувати компанію від інфляцій та нестабільності ринку (особливо, якщо йдеться про твори живопису); залучення нових потенційних споживачів та утримання старих клієнтів; розширення ринку для збуту продукції та послуг. Щоправда, дбаючи про престиж своєї фірми, комерційні структури надають перевагу відомим культурно-мистецьким закладам та проектам. Натомість невеличкі інноваційні, авангардні, любительські проекти мають значно менші шанси на підтримку. Серед критеріїв добору проектів переважають такі чинники, як позиція керівництва фірми, спрямування благодійної організації, сприйняття місцевим населенням заходів, художній потенціал творів.

Формула ділового зв'язку "бізнес-комерція-культура" найповніше реалізується в індустрії дозвілля. Співпрацю бізнесових кіл та дозвіллевой сфери можна класифікувати за такими напрямками:

- підтримка театрального мистецтва (професійних та аматорських труп, драматичних клубів, театральних гуртків);
- підтримка хореографічного мистецтва (балетних шкіл, танцювальних колективів, мистецьких проектів та програм);
- підтримка музичного мистецтва (музичних фестивалів, виступів оркестрів та ансамблів, концертів, музичних товариств, музичних таборів юних талантів);
- підтримка образотворчого мистецтва (художніх виставок, галерей, естетичних проектів для дітей, музеїв, просвітницьких лекцій, колекціонування, вернісажів);
- видавнича діяльність (видання газет та журналів культурно-мистецького напрямку, популярних творів літератури, книг для любителів декоративного мистецтва, автотехніки, живопису, прикладних ремесел);
- створення туристичних комплексів (культурно-дозвіллевих, рекреаційних центрів, спортивних клубів, турбаз, курортів);
- фінансування наукових досліджень в галузі туризму та розваг.

Результатом спільних зусиль держави, бізнесових структур та громадських організацій було створення Національного центру культури імені Кеннеді (Нью-Йорк, США), Діснейлендів (Флорида та Каліфорнія, США), Шведської атлетичної асоціації (сьогодні нараховує більше 15 тисяч клубів із спортивних видів дозвілля для сімей), численних дозвіллевих комплексів ("Шпильодром", "Якобс плейхауз", "Тіффані", "Топ екк 1", Німеччина).

Підсумовуючи результати дослідження, ми отримали такі висновки:

Найважливішою рушійною силою в розвитку індустрії дозвілля є технологічні досягнення людства, що дозволили реалізувати нові, раніше нереальні, види дозвілля та розваг, а також зробили їх безпечними для використання. Технологічні досягнення дозволяють людині досить швидко та якісно поглиблювати свої знання, знайомитись з культурою інших народів світу, що сприяло розвитку бажання сучасної людини подорожувати.

Індустрія дозвілля реалізується сьогодні в різних дозвіллевих інститутах: тематичних парках, готельно-ресторанних та туристичних комплексах, спортивних магазинах, клубах, транспортних компаніях, курортах, рекреаційних та спортивних центрах і таборах.

Зарубіжні вчені та практики неоднозначно оцінюють дозвіллеву індустрію на етапі її становлення: від впевненості в тому, що індустрія дозвілля є провісником повної деградації суспільства до відстоювання концепцій, згідно яких індустрія дозвілля стане головною передумовою культурного розвитку людини.

На нашу думку, однозначно оцінювати можливості комерційних організацій як негативні не можна. Прагнучи високих прибутків, комерційні організації дозвіллевой сфери змушені враховувати усі потреби та інтереси населення, стежити за зміною попиту на ринку дозвіллевих послуг, виробляти дозвіллеві та рекреаційні пропозиції, що відповідали б запитам конкретної категорії населення, враховувати недоліки видів дозвіллевих послуг, що надаються державними та добровільними організаціями. Очевидно, оптимальним варіантом є не протиставлення комерційних та некомерційних дозвіллевих послуг, а їх взаємодоповнення, що створить значно більші можливості для задоволення інтересів і запитів населення.

Характеризуючи сучасне суспільство, підкреслимо, що людина, підкоривши себе корисному й необхідному, відмежувавши себе від усього цікавого та приємного, втратила здатність насолоджуватись. "Рушійною силою сучасної людини праці та користі є ресентимент, спрямований проти більш розвинутої здатності насолоджуватись та мистецтва насолоди" [7]. У результаті, те, що приносить задоволення і є приємним, переоцінюється у контексті корисності, хоча ця корисність є лише "ордером" на отримання задоволення та насолоди. "Утворюється надзвичайно складний механізм виробництва приємних речей, кипить, ніколи не затихаючи, робота з його обслуговування – і все це без

перспективи на те, щоб, врешті-решт, насолодитись цими речами..." [7]. Сучасна цивілізація, робить висновок М. Шелер, призведе до того, що приємні речі, що безмежно виробляються й накопичуються, врешті-решт нікому не знадобляться й не будуть затребувані [7].

Зважаючи на багатоаспектність розглянутої проблеми, актуальним є її подальше поглиблене вивчення. Це завдання ускладнюється неоднозначним впливом комерційного дозвілля на формування особистості, розвиток її культурних потреб та естетичних запитів, соціальної позиції та громадянських поглядів.

Спеціалістами різних зарубіжних країн усвідомлюється й проблема державного контролю за комерційними видами дозвілля, що пов'язано з екологічним станом, обмеженістю рекреаційних ресурсів, зменшенням реальних доходів населення, антикультурним впливом комерційного дозвілля на людину.

Зарубіжні практики вбачають перспективність в інтеграційному підході, що охоплює соціальні, економічні, енергетичні, виховні, культурні, правові аспекти дозвіллевої сфери. Інтеграція забезпечить створення дозвілля нової якості, оскільки державний сектор не здатен самотужки мобільно реагувати на дозвіллеві запити різних верств населення, а комерційний – орієнтується переважно на отримання прибутку, хоч має розвинену інфраструктуру, потужну матеріально-технічну базу, так чи інакше охоплює майже всі верстви населення.

### Література:

1. Pratt A.C. Research papers in Environmental and Spatial Analysis / Andy C. Pratt // Department of Geography. London School of Economics. — 1997. — № 41.
2. Bullaro J. Commercial leisure services managing for profit, service and personal satisfaction / John Bullaro, Christopher R. Edginton. — New York : Macmillan Publishing Company. — 1986.
3. Crossley J.C. Introduction to commercial and entrepreneurial recreation / John. C. Crossley, Lynn. M. Jamieson. — 2nd ed. Champaign, IL : Sagamore Publishing. — 1993.
4. Dumazedier J. Vers une civilisation du loisir? / John Dumazedier. — Paris, 1964.
5. Kelly J.R. Recreation Business / John R. Kelly. — New York : John Wiley and Sons., 1985.
6. Гриценко О. А. Культура і влада. Теорія і практика культурної політики в сучасному світі / Олександр Андрійович Гриценко. — К. : УЦКД, 2000.
7. Шелер М. Ресентимент в структурі моралей / М. Шелер. — СПб., 1999. — С. 173–174.

УДК 168.522

**Трач Юлія Василівна,**  
кандидат педагогічних наук, доцент,  
доцент кафедри комп'ютерних наук  
Київського національного  
університету культури і мистецтв

## ГЛОБАЛІЗАЦІЯ КУЛЬТУРИ В ІНФОРМАЦІЙНОМУ ВИМІРІ

*Охарактеризовано процес розвитку сучасного суспільства з урахуванням глобалізаційних тенденцій, наслідків розповсюдження інформаційних технологій та їх впливу на культуру.*

Ключові слова: *культура, цивілізація, глобалізація, інформаційні технології.*

*Annotation: the process of development of modern society taking into account global tendencies, consequences of distribution of information technologies, and their influence is described on a culture.*

Keywords: *culture, civilization, globalization, information technologies.*

Сучасний стан людства характеризується багатьма проблемними моментами, пов'язаними, перш за все, з глобалізацією людської діяльності. Глибокі принципові зміни відбулися практично в усіх сферах життєдіяльності людини, і у зв'язку з цим сьогодні триває вироблення нового світобачення з урахуванням змін, що відбулися, динаміки розвитку сучасного світу та із залученням фундаментальних основ культурного минулого.

Водночас, з різкою інтенсифікацією розвитку сучасного світу, обумовленою, в першу чергу, темпами трансформації інформаційних технологій, у розвитку культури чітко простежується відставання цивілізаційного прогресу від науково-технічного. Цивілізаційний прогрес підкоряється зако-

номірностям, пов'язаним з культивуванням усього традиційного, що актуалізує питання гармонізації сучасних і традиційних форм культури. Одним з варіантів вирішення цієї проблеми могла б стати глобалізація культури, що розуміється як єдність різноманіття, плюралізм культурних форм у межах єдиного універсального культурного простору.

Серед науковців, які розглядали питання глобалізації загалом та глобалізації культури зокрема, в межах даної статті слід відмітити таких вчених, як Д. Гелбрейт, М. Данилевський, М. Делягін, А. Дріккер, Т. Савицька, В. Самохвалова, Л. Скворцов та інші. Будучи авторами відомих концепцій і розглядаючи такі поняття, як "культура", "цивілізація", "інформаційні технології" тощо, вчені зробили значний внесок у дослідження проблем глобалізації та її впливу на культурний розвиток суспільства.

В цьому контексті метою даної статті є аналіз інформаційних імперативів процесів глобалізації культури.

Межа XX–XXI століть є переломним моментом у розвитку людської історії і культури. Науково-технічна та інформаційна революції, глобалізація і гранична динамізація світових процесів зробили світ іншим і визначили схему його подальшого розвитку.

Зміст процесів і тенденцій, які сьогодні знаходять своє конкретне емпіричне вираження, зводяться до понять техніки, технології, інформації, глобалізації, традиції, інновації, матеріальних і духовних цінностей, постмодернізму, філософії тощо. Ці поняття є достатньо широкими і тим чи іншим чином пов'язані із сутнісними характеристиками двох фундаментальних категорій – цивілізації і культури, від розуміння характеру взаємовідношень яких залежить конкретний зміст сучасного соціокультурного простору.

Слід зазначити, що поняття "цивілізація" і "культура" мають більше кількох визначень, оскільки практично кожен дослідник, вивчаючи проблеми, пов'язані з феноменами цивілізації і культури, дає нове їх визначення. В результаті і термін "цивілізація", і термін "культура" використовуються для позначення того, що одні автори позначають як цивілізацію, а інші як культуру, і навпаки.

Так, цивілізація розуміється:

- 1) як синонім культури;
- 2) як третій ступінь суспільного розвитку, в якому першим ступенем є дикість, а другим – варварство (Л. Морган та ін.) [9];
- 3) як локально-циклічне соціально-культурне утворення (М. Данилевський, А. Тойнбі та ін.) [5; 19];
- 4) як ступінь регресивного розвитку культури, фаза її деградації (О. Шпенглер, М. Бердяєв) [2; 23];
- 5) етимологічно пов'язана із словом "цивільний", цивілізація також позначає міський спосіб життя на відміну від сільського.

Практично в усіх цих підходах під цивілізацією розуміється певний стан суспільного розвитку, що характеризується політичними, господарськими, соціальними відносинами, високим рівнем організації в усіх сферах і технічною могутністю. Цивілізаційний прогрес – це результат удосконалення початково примітивних форм соціальної організації, розвиток духовних моментів, вдосконалення людини, процеси гуманізації в усіх сферах життєдіяльності, культивування традиційної культурної спадщини.

На відміну від цивілізації, культура, в першу чергу, асоціюється з духовною діяльністю людини, спрямованою на філософське, естетичне, релігійне пізнання буття. Культура – це неосяжний простір значень, ідей, принципів, теорій, образів, символів, що є результатом цілеспрямованої духовної ідеальної діяльності людства. В ширшому значенні поняття "культура" охоплює практично всю сукупність матеріальної і духовної діяльності людства і певним чином стає синонімом цивілізації. Так, у філософському словнику культура визначається як "сукупність матеріальних і духовних цінностей, створених і створюваних людством у процесі суспільно-історичної практики" [20, 196].

Стратегічними складовими еволюції культури є науково-технічний і цивілізаційний прогрес. Глобалізація посилює суперечності в розвитку цих складових, призводить до стратегічної нестабільності глобального і локальних соціумів. Соціально-історичний розвиток людства являє собою ускладнення системи суспільного буття, удосконалення його структури й організації. Цей процес, що включає елементи цивілізаційного і технічного розвитку, веде до досягнення все більшої свободи і зменшення залежності від природного середовища. В процесі безперервного і поступального історичного розвитку людської культури формується і закріплюється особливий комплекс знань, переконань, ідей, принципів і цінностей, культурних традицій, соціальних настанов і стереотипів, які і є вираженням цивілізаційного прогресу. Проте в умовах сучасної інформаційно-технічної цивілізації відбувається відчуження людини від традиційних форм культури, руйнування створеного попередніми епохами в ході культурно-історичного розвитку. В результаті, сьогодні цивілізаційний прогрес

різко відстає від науково-технічного, що особливо яскраво виявляється в перетворенні людини в свого роду придаток до глобальної інфотехносистеми. Це означає кризу самої людини. На початку XXI століття у взаємостосунках індивіда і суспільства, в розвитку самої людської особистості склалася парадоксальна ситуація, через яку під сумнівом часто виявляється навіть те, що традиційно позначається як людська ідентичність – уявлення людини про своє особливе місце і призначення в оточуючому її світі і суспільстві, а також внутрішнє усвідомлення людиною своєї історичної автономності, культурної унікальності і особистісної свободи.

Негативне наростання тотального відчуження людини від реального соціального процесу змушує зробити висновок, що загально-цивілізаційна криза сучасного соціуму пов'язана з відставанням цивілізаційного прогресу від науково-технічного. Йдеться про дуже повільні темпи розвитку таких найважливіших інститутів, як громадянське суспільство і демократична сім'я, про слабку вираженість інноваційних трансформацій, що відбуваються в структурі і змісті духовно-етичних, освітніх і виховних процесів.

Незважаючи на це, слід підкреслити, що в умовах глобалізації культури саме науково-технічна складова цього процесу символізує собою його об'єктивну необхідність, дозволяє управляти суспільством якнайраціональніше і говорити про можливість потенційної появи нових рішень глобальних проблем. Все це привернуло до ідеї глобалізації безліч прихильників, які побачили в цьому проекті шанс для втілення давньої мрії про розумно влаштоване єдине людство, про глобальну державу, яка створить єдину загальнолюдську культуру, сформує єдині цілі і цінності, однак при цьому не буде виключати повною мірою культурне різноманіття. Безглузда витрата ресурсів на війни, конфлікти, різні протистояння також зникне, як передбачається, з утворенням єдиного людства. Уявлення подібного роду можна знайти, зокрема, у Тейяра де Шардена і В. І. Вернадського [3; 18].

Розгляд проблем глобалізаційних процесів у культурі припускає аналіз самого поняття "глобалізація", яке, як і поняття "культура" і "цивілізація", є багатозначним і багатоаспектним. З цього приводу В. І. Самохвалова відзначає: "Кажучи про глобалізацію, слід враховувати, що дане поняття може мати не лише різні сенси, а й різні цілі, що визначає і різні ціннісні вектори цих різних значень, і різну стратегію досягнення цілей. В одному випадку глобалізація розуміється як організація єдності різноманіття, забезпечувана взаємодією різних культурних традицій, зразків і цінностей, настанова на їх збереження для збагачення змісту культурного життя людства і його культурного простору. В іншому випадку глобалізація розуміється як уніфікація культурних моделей, що з неминучістю означатиме і гомогенізацію культурного простору людства. При цьому культурна уніфікація, як скоро з'ясувалося, повинна відбуватися за американським зразком, а гомогенізація – означати "структуризацію" простору відповідно до американських цінностей. Іншими словами, в реальній дійсності інструментом глобалізації було обрано другий варіант – односторонній монологічний диктат, за якого відбувається витіснення, придушення культурою, взятою "за зразок", усіх інших культур" [14, 9]. Можна погодитися, що сутність глобалізації, принаймні зараз, точніше визначається поняттям "уніфікація", ніж поняттям "єдність різноманіття".

Глобалізація направлена не на перетворення якоїсь сфери життя – економічної чи політичної. Це зміна всієї парадигми життя – і людства в цілому, і кожної окремої людини. З одного боку, процеси глобалізації сприяють стабілізації економічної ситуації, каталізують інтеграційні тенденції в політичній сфері, відповідають духу таких стародавніх та ідеалізованих принципів, як інтернаціоналізм і космополітизм (останнє, щоправда, практично не впливає на поліпшення етнічних відносин). Проте, з іншого боку, логічним підсумком глобалізації буде зняття не лише економічних і політичних протиріч і труднощів, не лише втілення в реальність старої абстрактної ідеї – Людство, а й культурна та етнічна уніфікація, виключення всього специфічно національного.

Процеси глобалізації певним чином пов'язані з деградацією культури і падінням духовної складової життя суспільства та окремих людей, із згортанням соціальних програм, розривом між економічними і культурними моделями розвитку різних суспільних систем, що ще більше посилює цивілізаційну кризу.

Більшість поточних підсумків глобалізації так чи інакше пов'язана з економікою, яка, спираючись на досягнення науково-технічного прогресу, з інструменту господарського життя прагне перетворитися на філософію та ідеологію світу, що глобалізується, тобто безпосередньо формулювати значення людського буття та спосіб людського розуміння світу. Через економіку науково-технічний прогрес впливає на прогрес цивілізаційний. В умовах глобалізації суперечності економічного розвитку посилюють суперечності в розвитку цих двох складових культури.

Інформаційна революція, процеси формування інформаційного суспільства гостро актуалізували проблему взаємодії інформації і культури. В зв'язку з цим Л. В. Скворцов відзначає, що "культура

стає моментом інформаційного поля: вона виходить із свого етнічного, національного, соціального середовища і потрапляє в універсальне інформаційне середовище. Комп'ютерна людина має систематичний контакт з універсальним інформаційним середовищем, і це радикальним чином змінює тип її ментальності – як несвідомі, так і усвідомлені реакції на події". І далі: "Під інформаційним полем слід розуміти той простір, в якому діють носії інформації, здатні викликати її сприйняття, індукувати тип, спосіб життя і певну спрямованість дій. Інформація тут не повинна співпадати з природничо-науковою істиною чи навіть істиною взагалі.

У цьому значенні можна говорити про самодостатність інформації як феномену впливу. Критерій ефективності інформації розуміється як міра її впливу" [15, 35].

Інформаційне поле сучасного світу вже апіорі універсальне і сьогодні можна говорити про формування свого роду "інформаційної Галактики", що об'єктивувалася в такому феномені, як Інтернет. За цих умов важливого значення набуває проблема інформаційної самоідентифікації людини, коли вона співвідносить свою суб'єктивну одиничність з універсальним інформаційним простором. Це останнє безмежне, включає величезну кількість абсолютно різноякісних культурних одиниць, і потрібна висока культура самосвідомості, щоб обрати з цього різноманіття саме те, що дійсно є значущим для людини.

Отже, сутність глобалізаційних процесів у сучасній культурі виражається, перш за все, в тих перетвореннях, які відбуваються не в якійсь окремій сфері дійсності, а в просторово-часових характеристиках двох основних компонентів культури: науково-технічному і цивілізаційному. При цьому взаємодія цих компонентів здійснюється на даному етапі глобалізації через економіку. Саме через економіку випереджаючий розвиток науково-технічного прогресу впливає, в основному негативно, на прогрес цивілізаційний.

У свою чергу, цивілізаційний прогрес, реагуючи на панування техноцентризму, прагне нейтралізувати дегуманізацію науки і техніки з допомогою впливу на особу, демократичну сім'ю, громадянське суспільство і правову державу через культуру індивідуальної і соціальної самосвідомості, що виявляється в таких формах, як культура інформаційного вибору особи і культура інформаційного відбору в інформаційній політиці.

Водночас, сучасні глобальні процеси, висуваючи на перший план науково-технічний прогрес, обумовлюють настання інформаційно-технічного суспільства, для якого характерна стратегічна нестабільність у зв'язку з тенденцією відмови від наступності.

Інформаційні технології є матеріальним втіленням і безпосередньою рушійною силою процесу глобалізації – руйнування адміністративних бар'єрів між країнами, планетарне об'єднання регіональних фінансових ринків, набуття фінансовими потоками, конкуренцією, інформацією і технологіями загального, світового характеру. Найважливішою ознакою глобалізації є формування єдиного в масштабах усього світу не просто фінансового чи інформаційного ринку, а фінансово-інформаційного простору, в якому все більшою мірою здійснюється не лише комерційна, а й уся діяльність людства як така.

Інформаційні технології в міру свого розповсюдження звели до мінімуму значення просторових бар'єрів на ринках. Це призвело до справді принципових змін. При розвитку глобалізації конкуренції спостерігається впевнений і широкомасштабний розвиток двох взаємодоповнюючих і взаємообумовлених тенденцій. З одного боку, відбувається – і це є однією з найнаочніших, широко відомих і самоочевидних ознак глобалізації – формування в результаті злиття раніше відокремлених один від одного регіональних сегментів єдиних загальносвітових ринків, у першу чергу, у фінансовій та інформаційній сферах.

З іншого боку, спостерігається значно менш популярна, проте не менш важлива поступова інтеграція окремих глобальних ринків різних фінансових інструментів в єдиний світовий ринок фінансів, що безпосередньо виражається в практично неухильному зниженні "ціни переходу" для капіталів з одного фінансового інструменту в інший. Таке поєднання процесів об'єднання і фактичного злиття "регіональних" і "галузевих" фінансових ринків в один-єдиний загальносвітовий фінансовий ринок все рішучіше ставить на порядок денний питання про виникнення у фінансовій сфері глобальних монополій, що володіють значною, небувалою раніше владою в масштабах загальносвітових ринків.

Найефективніші технології, широкомасштабне розповсюдження яких, власне кажучи, і знаменувало початок нового етапу в розвитку людства – інформаційні і, особливо, метатехнології, через саму свою специфіку перетворюють глобальну конкуренцію на свою протилежність – глобальний монополізм, якісно обмежують масштаби конкуренції в світовій економіці і, відповідно, вплив цієї конкуренції на суспільний розвиток.

За даними фахівців Інституту проблем глобалізації, розвиток сучасних інформаційних технологій призвів до принципово нових явищ, що колосально впливають на весь майбутній розвиток людства. Це, зокрема:

- виникнення "метатехнологій", застосування яких робить для сторін, які їх застосовують, принципово неможливою конкуренцію з розробником цих технологій і, отже, забезпечує стратегічне підкорення будь-чого і будь-кого, хто застосовує ці технології, їх розробнику;
- переорієнтація технологій з формування потрібних матеріальних предметів на формування потрібного типу свідомості і культури (перехід від high-tech'a до high-hume'y);
- прискорення розвитку інформаційних технологій до такого рівня, що для найпереводіших з них "короткі", спекулятивні вкладення виявляються продуктивними;
- відносне знецінення традиційних технологій;
- виникнення "інформаційного" суспільства, в якому гроші поступаються своїм значенням технологіям [12].

Становлення та розвиток інформаційного суспільства несе в собі багато якісно нових проблем, вирішення яких вкрай утруднене наявними засобами індустріального суспільства. Йдеться, зокрема, про те, що інформаційні технології за своїм практичним значенням слугують переважно зміцненню добробуту і владних можливостей найобізнаніших у сфері інформатизації осіб, соціальних груп і держав, лишаючись індиферентними по відношенню до проблем справедливості, національної та соціальної рівності різних прошарків населення суспільства, країн і регіонів. В умовах розширення можливостей та інтенсифікації використання глобальних інформаційно-комунікаційних мереж виникають нові форми та методи культурної агресії, застосування яких ставить під загрозу збереження своєї самобутності та національної ідентичності цілі країни та народи. Безмежне розповсюдження "екранної" культури створює серйозні психологічні проблеми через зростаючу пасивність у сприйнятті інформації, розмивання кордонів між ілюзіями та дійсністю.

Сьогодні стало очевидним, що комп'ютер та пов'язані з ним системи глобальних комунікацій якісно розширили можливості людини з накопичення та використання інформації, різко збільшивши масштаби доступних їй інформаційних ресурсів та зруйнувавши різноманітні бар'єри на шляху обміну даними. Однак, принципове значення комп'ютера для прискорення розвитку людства полягає, перш за все, в якісному спрощенні усіх формально-логічних, аналітичних процесів, що дало людині можливість зосередитися на органічно властивій їй творчій, інтуїтивній сфері, збільшивши масштаби творчої праці за рахунок вивільнення потенційних творців від рутинних, механічних операцій [12].

Досвід розвинутих країн, які досягли величезних успіхів у науково-технічному прогресі, свідчить, що "держава може мати процвітаючу економіку та прогрес в соціально-культурному плані лише при взаємодії п'яти незалежних влад: законодавчої, виконавчої, судової, влади інформації та інтелекту, причому останні дві влади повинні пронизувати всі інші" [1]. Тут влада інформації означає свободу друку, гласність, удосталь загальнодоступних банків даних тощо, влада інтелекту реалізується жорстким відбором у керівні ланки всіх рівнів найбільш підготовлених, компетентних спеціалістів в усіх сферах: законодавчій, виконавчій, судовій та інформаційній.

У сучасному суспільстві інформація стає найважливішим і значущим товаром, а інформаційні послуги перетворюються в лідируючий сектор економіки. Майбутнє держав сьогодні вирішується не стільки на рівні модернізації традиційної промисловості та землеробства, скільки на рівні передових інформаційних технологій та економічної інтеграції.

Крім того, на думку М. Делягіна, відбуватиметься відособлення працівників інформаційних технологій в кожній країні у внутрішнє "інформаційне співтовариство", його зосередження в розвинутих країнах, а також поступова концентрація "інформаційного співтовариства" світу, а з ним і світового прогресу, переважно в найрозвиненіших країнах [6].

Країни, які не ступили на шлях інформатизації, приречені не лише на економічне, технологічне та політичне, а й культурне відставання, причому це відставання, починаючи з певного моменту, може стати історично необоротним. Слід оволодівати та впроваджувати в суспільне виробництво технічні засоби кібернетики та інформаційні технології як головні засоби виробництва інформаційної цивілізації.

На сьогодні інформація стає важливим чинником зміни якості життя, під її впливом формується нова інформаційна свідомість, формуються відповідні норми і цінності, що відповідають потребам усебічного розвитку окремого індивіда і суспільства в цілому.

#### *Література:*

1. Абдеев Р. Ф. Философия информационной цивилизации [Электр. ресурс]/ Р. Ф. Абдеев. — Режим доступа: [www.koob.ru/abdeev\\_r/filosofia\\_informacionnoy\\_civilizacii](http://www.koob.ru/abdeev_r/filosofia_informacionnoy_civilizacii).
2. Бердяев Н. А. Смысл истории / Н. А. Бердяев. — М., 1990. — 474 с.
3. Вернадский В. И. Биосфера и ноосфера / В. И. Вернадский. — М., 2002. — 574 с.



4. Гэлбрейт Д. К. Кризис глобализации / Д. К. Гэлбрейт // Проблемы теории и практики управления. — 1999. — № 6. — С. 15–21.
5. Данилевский Н. Я. Россия и Европа / Н. Я. Данилевский. — М., 1991. — 421 с.
6. Делягин М. Мир 2010–2020 годов: некоторые базовые тенденции и требования к России [Электр. ресурс] / М. Делягин. — Режим доступа: <http://www.imperativ.net/iprog/deliagin.htm>
7. Дриккер А. С. Эволюция культуры: информационный отбор / А. С. Дриккер. — СПб., 2000. — 184 с.
8. Кутырев В. А. Экологический кризис, постмодернизм и культура / В. А. Кутырев // Вопросы философии. — 1996. — № 11. — С. 20–29.
9. Морган Л. Г. Древнее общество или исследование линий человеческого прогресса от дикости через варварство к цивилизации / Л. Г. Морган. — Л., 1933. — 193 с.
10. Мчедлова М. М. Понятие "цивилизация": история и методология / М. М. Мчедлова // Философия и общество. — 1999. — № 1. — С. 141–150.
11. Пелипенко А. А. Культура как система / А. А. Пелипенко, И. Г. Яковенко // Человек. — 1997. — № 5. — С. 80–90.
12. Практика глобализации: игры и правила новой эпохи [Электр. ресурс] / О. В. Братимов, Ю. М. Горский, М. Г. Делягин, А. А. Коваленко ; под ред. М. Г. Делягина. — М. : ИНФРА-М, 2000. — 343с. — Режим доступа: <http://www.imperativ.net/iprog/deliagin.htm>
13. Савицкая Т. Е. Постсовременный мир: изменение культурной парадигмы / Т. Е. Савицкая // Глобальное сообщество: Картография постсовременного мира. — М. : Восточная литература, 2002. — С. 75–87.
14. Самохвалова В. И. Метафизика глобализации. От утопии к антиутопии / В. И. Самохвалова // Труды Клуба ученых "Глобальный мир". 2002 г. — М. : Новый век, 2003. — Т.2. — С.5–15.
15. Скворцов Л. В. Информационная культура и цельное знание / Л. В. Скворцов. — М., 2001. — 288 с.
16. Скворцов Л. В. Культура самосознания: человек в поиске истины своего бытия / Л. В. Скворцов. — М., 1989. — 319 с.
17. Сорокин П. А. Человек. Цивилизация. Общество / П. А. Сорокин. — М. : Республика, 1992. — 453 с.
18. Тейярд де Шарден П. Феномен человека / П. Тейярд де Шарден. — М., 1987. — 561 с.
19. Тойнби А. Постижение истории / А. Тойнби. — М., 1991. — 354 с.
20. Философский словарь. — М. : Политиздат, 1975. — 496 с.
21. Хантингтон С. Столкновение цивилизаций / С. Хантингтон // Полис. — 1994. — №1. — С. 33–49.
22. Чучин-Русов А. Е. Культурно-исторический процесс: форма и содержание / А. Е. Чучин-Русов // Вопросы философии. — 1996. — №4. — С. 3–15.
23. Шпенглер О. Закат Европы / О. Шпенглер. — Т.1. — М., 1993. — 311 с.
24. Ясперс К. Смысл и назначение истории / К. Ясперс. — М. : Наука, 1991. — 527 с.

УДК 78.01:78.071.1(477)

**Садовникова Дар'я Володимирівна,**  
аспірантка Національної музичної  
академії України імені П. І. Чайковського

### **МИКОЛА ЛИСЕНКО ТА МИХАЙЛО ДРАГОМАНОВ: ПРОБЛЕМА МІЖСОБИСТІСНОЇ КОМУНІКАЦІЇ**

*У статті вперше досліджено проблему міжособистісної комунікації М. Драгоманова та М. Лисенка, що відбувалась в таких осередках, як Київський університет і "Стара громада". Виявлено напрями міжособистісної комунікації М. Драгоманова та М. Лисенка (суспільно-громадський та приватний), зроблено аналіз їх спільних зацікавлень, встановлено роль їхніх контактів у особистісному формуванні та їх внеску у розвиток української культури.*

*Ключові слова: українське національно-культурне відродження, міжособистісна комунікація.*

*The investigation of the interpersonal contacts of M. Lysenko and M. Dragomanov was made first. The directions of the interpersonal communication of M. Lysenko and M. Dragomanov was formulated (social and private), the analysis of their interests in the University and Stara Hromada was made. The role of their contacts in personal formation and their contribution into the development of the Ukrainian culture was researched.*

*Keywords: Ukrainian national cultural revival, interpersonal communication.*

З М. Драгомановим та М. Лисенком пов'язаний новий етап українського культурного відродження кінця ХІХ – початку ХХ століть. Крім великого внеску в розвиток наукової та музичної галузі, ці

особистості залишилися в історії і як суспільно-громадські діячі, які прагнули презентувати гідність української нації у світовому просторі.

Уже існує досить багато наукових розвідок, присвячених дослідженню їх життєвого та творчого шляху, різнобічної діяльності. Але немає спеціального дослідження проблеми міжособистісної комунікації М. Драгоманова та М. Лисенка. Відомо тільки про єдину наукову розвідку музикознавця Федора Шешка "Лисенко і Драгоманов", яка, на жаль, не збереглася. Інформація про цю статтю подана в часописі "Краківські вісті" (1943). В ній зазначено, що Ф. Шешко писав про вплив М. Драгоманова на становлення особистості М. Лисенка, на зближення його з членами Київської Громади [12, 4]. У нашій статті зроблено спробу продовжити дослідження цієї теми з метою виявлення напрямів міжособистісної комунікації М. Драгоманова та М. Лисенка, аналізу їх спільних зацікавлень, встановлення ролі їхніх контактів у особистісному формуванні та їх внеску в розвиток української культури.

Спираючись на праці вчених, можна констатувати, що міжособистісна комунікація М. Драгоманова та М. Лисенка відбувалася в таких осередках, як Київський університет та київська "Стара громада". Крім цього, спогади О. Пчілки і довголітнє листування діячів дають змогу стверджувати про теплі дружні стосунки, які зберігалися між ними протягом усього життя. Таким чином, умовно можна визначити два основні напрями міжособистісної комунікації М. Драгоманова та М. Лисенка: суспільно-громадський та приватний.

Спілкування цих діячів розпочалося в Київському університеті, де навчання М. Драгоманова на історико-філологічному, а М. Лисенка на природничому факультеті припадає майже на той самий час з різницею лише в один рік (1859–1860). Як відзначають історики Г. Марахов, Й. Ремезовський та М. Білий, у працях, присвячених дослідженню Київського університету, багато талановитої молоді переводилося з інших закладів до Київського університету. Одним з них у 1860 році був М. Лисенко.

Наприкінці 50-х років Київський університет став центром студентського руху. На першому етапі студентський рух не виходив за межі університетського життя, але згодом, під впливом протестних рухів у Європі та в Росії, діапазон питань, що гостро хвилювали студентів, розширився, і діяльність руху перейшла в політичну площину. Це призвело до негативних наслідків для студентів з боку уряду: їх виключали з університету, на них сипалися покарання та догани. У своїх виступах проти царського самодержавства студенти використовували різні форми й заходи: створення різноманітних гуртків, видання нелегальних рукописних газет, розповсюдження листівок, організацію мітингів та демонстрацій. У ході такого руху формувалася нова модель студента – людини, вірної своїм ідеалам, громадянина і патріота. Таким чином, Київський університет тих часів був не лише важливим центром наукового й культурного життя, а й осередком громадської та політичної діяльності [13, 47–50, 105–108].

В такій складній атмосфері виховувалися студенти М. Лисенко і М. Драгоманов. Саме в університеті відбувалося формування їхньої свідомості, національних та демократичних переконань, того світоглядного фундаменту, що став основою в їхньому житті.

Як зазначено в працях дослідників П. Федченка, І. Іванової, Т. Андрусяка, Н. Горбача, світоглядний рівень М. Драгоманова, його погляди були достатньо сформованими ще до вступу в університет. І в цьому він випереджав М. Лисенка.

Ще в дитинстві М. Драгоманов захопився ідеєю служіння народові. Під час навчання в Полтавській гімназії особистісне формування М. Драгоманова відбувалося під спрямуванням його учителя О. Строніна, який залучав його до вивчення історичних та політичних праць, творів українських та світових письменників. Уже в гімназії М. Драгоманов видавав рукописний журнал, де вмщав і власні поезії [19, 27–30].

Для М. Лисенка вирішальне значення мала духовна атмосфера Київського університету. Його родич і друг М. Старицький у спогадах писав: "мов сліпець після зняття катаракти, прозрів, і це чудо приголомшило його: усе, що ховалося в тайниках його серця, спалахнуло яскравим полум'ям, в якому згоріли його панські спогади, аристократичні тенденції, світські симпатії, а всі прагнення згуртувались в одну широку любов до свого рідного народу й духовного вияву його особистості... Одним словом, Лисенко сприйняв нові ідеї не спокійно, а з пристрастю" [18, 28–29]. Син композитора Остап Лисенко підкреслював, що М. Лисенко в університеті змужнів духовно, знайшов одностайців для розвитку української культури, для пробудження громадського життя [11, 49].

Можна припустити, що ще за часів навчання в Київському університеті М. Драгоманов мав значний вплив на формування світоглядних позицій М. Лисенка, був його наставником. Як зазначає М. Павлик, перші політичні виступи М. Драгоманова розпочалися навесні 1861 року і він увійшов у коло ліберальних професорів [15, 337–338]. Недаремно царський урядовець, голова Київської комісії для розбору давніх актів, таємний радник М. Юзефович у своїй доповідній записці до Петербурга

відзначив небезпечність особи М. Драгоманова, підкреслюючи, що жодні заходи не зможуть зупинити той рух, який виникає з його ініціативи [20]. Одним із відомих виступів М. Драгоманова був відкритий протест проти усунення М. Пирогова, який викликав велике захоплення у М. Лисенка, з посади попечителя Київського учбового округу. М. Пирогов говорив про необхідність свободи в школі і пресі, виступав проти національних та класових обмежень у науці, відстоював рівність дітей багатих і бідних [5, 58].

Схожість ідейних переконань М. Драгоманова та М. Лисенка, усвідомлення ними потреби дослідження всіх проявів народного життя привели їх до спільної багатогранної діяльності в організації "Стара громада". Митців поєднувало бажання пропагувати цінності, створені українським народом; сприяти розвитку української літератури, музики, театру; гідно презентувати українську культуру за кордоном. Громадівці збирали й видавали фольклорний матеріал; організували експедицію П. Чубинського у Південно-Західний край; брали участь у проведенні III Археологічного з'їзду, концертах, відкритті Південно-Західного Відділу Російського Географічного Товариства, денному переписі населення Києва, друкуванні великої кількості книжок, укладанні українського словника, розгортанні наукової діяльності. У цій справі значну роль відігравали М. Драгоманов та М. Лисенко.

У процесі міжособистісної комунікації М. Драгоманова та М. Лисенка відбувалося формування їхньої спільної ідейної платформи щодо народницького руху, національної ідеї, а також поглядів на розвиток української музики в її контактах з інонаціональними культурами.

Працюючи на народницькій ниві, митці прагнули вплинути на свідомість українського суспільства через організацію недільних шкіл, залучення до вивчення української мови, укладання українських книжок, збирання фольклорної спадщини. За підтримкою М. Драгоманова та М. Лисенка були створені перші недільні школи – подільська, а згодом – новостворівська та печерська [6, 16–17]. М. Драгоманов надавав національній освіті великого значення, вважав її вагомим чинником у розвитку державності та нації (недаремно одним із його псевдонімів був "учитель").

Одним з особливо важливих напрямків діяльності М. Драгоманова та М. Лисенка була підготовка популярних книжок рідною мовою, укладання словників та переклади творів світової літератури. Важливими підручниками в навчанні вони вважали "Буквар" Т. Шевченка та "Читанку" М. Шашкевича. Слід підкреслити великий внесок М. Лисенка у підготовці двох випусків "Народных южнорусских сказок" І. Рудченка, байок Л. Глібова, підручників з фізики, географії, хімії, геології, історії, астрономії. З цього приводу член "Старої громади" Ю. Цвітковський зазначав: "Особливо успішно працює Коля. Чудо як він перекладає" [2, 208]. Неабияка заслуга М. Лисенка у виданні творів Т. Шевченка. У листі від 28 січня 1893 року до близького приятеля Б. Познанського він підкреслив: "Які були роботи: дуже серйозна робота коло наукового зібрання і видання Шевченкових творів, освітлених науковою критикою, далі робота коло впорядкування й видання українського словаря (великого)" [10, 214]. Як наслідок, у 1876 році в Празі вийшов двотомник поезій Т. Шевченка. А з листа до М. Драгоманова від 15 листопада 1878 року ми дізнаємося, що М. Лисенко надавав вагомому значення справі створення українського словника й дуже засмучувався послабленим темпом цієї роботи [10, 136–137].

Як зазначає сучасний історик Я. Грицак, етнографія відіграла провідну роль у кристалізації поняття "соборності" України. На його думку, на основі етнографічних розвідок можна було сформулювати й розробити політичну програму українського руху [3, 71]. Особливе ставлення до фольклору простежується в діяльності М. Драгоманова, що пізніше сприяло виходу в світ таких вагомих праць, як "Труды этнографической статистической экспедиции в Западно-русский край", "Исторические песни малорусского народа" (1875 р.), дві збірки українських пісень та казок. Важливого значення М. Драгоманов надавав ретельному вивченню політичних пісень, що відбивали історію українського народу, становили наукову базу його громадсько-політичних програм, були концентратом науково-філософських і громадсько-політичних інтересів. Завдяки активній участі М. Драгоманова була розроблена інструкція, згідно з якою по всій Україні розгорнулось збирання творів народної творчості, впроваджувався науковий метод історико-етнографічного збирання, аналізу, публікації фольклорної спадщини.

Відомо, як високо оцінював М. Лисенко український фольклор, скільки він зробив для його збереження та популяризації. Народність стала його основним естетичним принципом. В листі від 17 травня 1896 року до Ф. Колесси промовистими щодо цього є такі його висловлювання: "...яка то велика потреба музикові й разом народникові повештатися поміж селянським людом, зазнати його світогляд, записати його переказки, споминки, згадки, прислів'я, пісні й спів до їх. Фольклор – це саме життя" [10, 263].

З перших років навчання в Київському університеті М. Лисенко став етнографом-музикантом і був у центрі етнографічно-фольклористичної діяльності. Саме в університеті зародилася ідея ство-

рення збірки українських пісень та залучення народної пісні до професійної музики. На цю діяльність М. Лисенка вплинула збірка П. Куліша "Записки о Южной Руси", де він закликав до збирання народних пісень, а також атмосфера національного пробудження в Київському університеті, яка була стимулом для фольклористичної діяльності студентів. У концертах студентського хору, створеного М. Лисенком у Київському університеті, звучала українська музика, переважно народні пісні. Концерти під його керівництвом в умовах заборони українського слова були не тільки музичним, але й суспільно-політичним явищем.

За допомогою М. Лисенка вийшла в світ збірка "Чумацьких народних пісень", зібраних І. Рудченком, до якої були додані також ноти. М. Лисенко вплинув на формування фольклориста А. Грабенка (Конощенка), сприяв організації фольклористичної поїздки О. Кошиця на Кубань. Він зібрав близько півтори тисячі народних пісень, серед яких, крім українських, трапляються записи болгарських, сербських, моравських, хорватських, македонських, молдавських, турецьких, єврейських, татарських. [9, 285, 288].

Розкриваючи погляди М. Драгоманова та М. Лисенка щодо національної справи, слід зазначити, що на початку 60-х років, тобто, під час навчання в Київському університеті, увиразнилась визначальна риса суспільно-політичних переконань М. Драгоманова – федералізм. У цьому його можна визначити як спадкоємця ідей Кирило-Мефодіївського братства, які в 60-ті роки почали відроджуватися під впливом національно-визвольного руху. Як зазначає історик Я. Грицак, концепція М. Драгоманова базувалася на широкому впровадженні федеративних та самоуправних принципів, на свободі особистості, повній ліквідації авторитарних режимів, створенні добровільних асоціацій вільних та рівних осіб [3, 68–71].

Микола Лисенко, очевидно, поділяв федералістські погляди М. Драгоманова, бо підписав "Одкритий лист з України" (1873) до редакції львівської газети "Правда", в якому зазначалося: "Яко слов'яни і українці, ми признаємо себе друзями федеральної системи – це є не стільки федералізму коронних країв, скільки федералізму народностей і широкого самоуправу земського і громадського" [7, 218–219]. У листі підкреслювалися свобода совісті, освіти, народоправства та розуму як головні чинники у побудові демократичного суспільства.

Микола Лисенко надавав великого значення національній ідеї, його обурювала пасивна людська позиція щодо національного питання. Про це свідчить лист до Г. Маркевича від 28 січня 1910 року: "...Усі ви філістери, позамикалися у своїх господах, позалазили на українську фортецю – піч, і байдуже всім вам до всього на світі; аби мені, мовляв, тепло та спокійно було" [10, 441]. У листі до дружини І. Франка від 3 червня 1887 року простежується негативне ставлення М. Лисенка до шовінізму чиновників, який денаціоналізує все неросійське [10, 179].

Негативно оцінюючи політику російської влади щодо українського національного питання, М. Лисенко та М. Драгоманов, водночас, з великою пошаною ставилися до російської культури й інших слов'янських культур. Про це свідчить написаний ними разом твір "Поклик до братів слов'ян", який був популярним і часто виконувався молоддю [19, 62].

Спільними були погляди М. Драгоманова і М. Лисенка щодо концепції розвитку української культури, яка, на їх думку, повинна була розвиватися у зв'язках із західноєвропейською та слов'янськими культурами. Вони розуміли необхідність поєднання традицій української культури із перевтіленням надбань іонаціональних культур. Уже в студентські роки, під впливом діяльності та художньої творчості багатьох українських митців, формувалися культурні позиції М. Драгоманова, орієнтовані на культурні досягнення Заходу та Росії [1, 15]. М. Драгоманов підкреслював необхідність використання досвіду російської культури. Ще в студентські роки він був прихильником російських видань "Колокол" та "Современник". З його ім'ям пов'язують формування європоцентричної моделі розвитку української культури. Погляди М. Драгоманова відображені в працях "Література російська, великоруська, українська і галицька", "Чудацькі думки про національну українську справу", "Листи на Наддніпрянську Україну". У них він заклав теоретично обґрунтовану програму прискореного розвитку національної літератури [4, 59].

Позиція М. Драгоманова щодо розвитку української культури мала значний вплив на українських діячів. Безперечно, ці ідеї ще з університетських часів сприйняв М. Лисенко. У листі від 8 грудня 1885 року до І. Франка він писав: "Знаєте, от який я запеклий, фанатичний, можу сказати, народовець, а учитись музиці на великих зразках російської штуки ніколи не відмовлюсь; тільки я придивлюся, полюбую, в залася впаду од сполуки чудової форми з чисто народними елементами Глінки, Даргомижського, Римського-Корсакова, Мусоргського, а до свого повернуся, щоб творити по тих напрямках" [10, 163–164]. Ґрунтовне знайомство М. Лисенка із західноєвропейською культурою відбулося під час навчання в Лейпцизькій консерваторії. Як свідчить інформація про розвідку Федора

Стешка "Лисенко і Драгоманов", саме М. Драгоманов переконав М. Лисенка в необхідності здобути музичну освіту за кордоном [14, 75–76]. Таким чином, погляди, сформовані в Київському університеті під впливом М. Драгоманова, відіграли значну роль у житті композитора. Виходячи з аналізу листів М. Лисенка до рідних у період навчання в Німеччині, можна сказати, що саме Лейпцизька консерваторія дала йому ґрунтовні знання для професійного зростання, світоглядного розвитку, формування музичного смаку та створення свого індивідуального стилю на національному ґрунті. Лейпцизький період допоміг М. Лисенкові осмислити свій творчий шлях як невідривний від українського мистецтва, свідченням чого виступають такі його слова з листа від 1 березня (18 лютого за старим стилем) 1868 року: "Людей слухаю, а свій розум докладаю і міркую, як краще задля себе" [10, 47]. Дуже високо цінував М. Лисенко західноєвропейських композиторів. Своєю учневі С. Дрімцову він радить простудіювати творчість Е. Гріга, Р. Шумана, І. С. Баха, Ф. Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Ф. П. Шуберта, Ф. Ф. Шопена. Відомо про влаштування М. Лисенком у Києві концертів, присвячених творчості М. Глінки та інших російських композиторів, вечора пам'яті А. Міцкевича, власних виступів з метою пропагування класичної європейської музики.

Міжособистісна комунікація М. Лисенка і М. Драгоманова мала тривалий характер. Як зазначають науковці А. Катренко та М. Денисенко, протягом життя М. Лисенко надавав М. Драгоманову усіляку підтримку, особливо під час еміграції. Це виявлялося, зокрема, у фінансовому забезпеченні друку українських видань, в організації написання матеріалів для збірника "Громада" за кордоном та їх перевезенні і розповсюдженні [8, 50].

Тісні стосунки М. Лисенка та М. Драгоманова склалися під час сусіднього проживання з 1865 року на Маріїнсько-Благовіщенській вулиці. М. Лисенко часто відвідував оселю Драгоманових; за їх фортепіано працював над першою збіркою "Українських пісень"; мав дружні стосунки і з дружиною М. Драгоманова – Людмилою Михайлівною, які розпочалися з виконання фортепіанних дуетів [17, 84]. Митці підтримували, надихали та доповнювали один одного. Створення сатиричної опери "Андріашіада", де висміювалися існуючі в той час в учбовому окрузі порядки, є музичним втіленням їхніх спільних ідей та переконань. З цього приводу в своїх спогадах Софія Ліндфорс пише: "частенько згадують бувало Громадяни, як люто переслідує влада нашу мову, нашу культуру, та й зажуряться, аж ось Житецький або Русов заспівають котресь соло з "Андріашіади" й усмішка знову вертається на зажурені обличчя наших Громадян" [16, 8].

Про теплі, щирі, дружні стосунки цих діячів також свідчить їхнє довголітнє листування під час перебування М. Лисенка в Німеччині та під час еміграції за кордон М. Драгоманова. М. Лисенко протягом життя зберігав ту пошану й любов до М. Драгоманова, яка зародилася ще в Київському університеті. Як свідчить лист від 14 (2) березня 1878 року, М. Лисенко присвятив М. Драгоманову та його дружині музичний твір "Образки з колишнього" та романс "Чи ми ще зійдемося знову" [10, 127].

Спільність поглядів М. Лисенка і М. Драгоманова простежується в розумінні національної незалежності як основи для культурної, літературної і педагогічної праці, тобто культурно-національного відродження країни. Загальнолюдська ідея чи цінність набуває реального змісту тільки тоді, коли має національну форму. Основа їхньої діяльності полягала в поєднанні культурницької праці для народу та боротьби за соціальне й національне визволення. Діяльність митців базувалася на ідеї нерозривного зв'язку боротьби за культурні, національні, економічні, політичні і соціальні права. У своїй громадсько-просвітницькій діяльності, яка почалася ще в Київському університеті, діячі, впливаючи на світоглядні позиції один одного, чітко накреслили її систему, визначили основні напрямки. До основних елементів цієї системи належать видання художньої та науково-популярної літератури, створення бібліотек, розвиток і утвердження української мови, збирання та популяризація етнографічних матеріалів, пропаганда українських пісень, створення гуртків для реалізації цих ідей. Роблячи акценти на тому чи іншому напрямку діяльності, зокрема науковому та музичному, вони намагалися переконати всю Європу, що Україна зі своєю культурою, мовою, традиціями, історією посідає гідне місце серед її народів.

#### *Література:*

1. Андрусак Т. Шлях до свободи (М. Драгоманов про права людини) / Тарас Андрусак. — Львів : Світ, 1998. — 192 с.
2. Архів Михайла Драгоманова. — Т. 1. Листування Київської Старої Громади з М. Драгомановим (1870–1895 рр.). — Варшава, 1937. — 289 с.
3. Грицак Я. Й. Нарис історії України: формування модерної української нації XIX–XX ст. / Ярослав Грицак. — К. : Генеза, 2000. — 360 с.
4. Гуменюк Т. К. Феномен "commencement de siecle" як об'єкт культурологічного аналізу. Український контекст / Т. К. Гуменюк // Часопис НМАУ ім. Чайковського — К., 2008. — №1(1). — С.54–68.

5. Драгоманов М.П. Автобіографія / М. П. Драгоманов // Вибрані твори. — Прага, 1937. — 415 с.
6. Драгоманов М. Австро-руські спомини (1867–1877) М. Драгоманова / М. Драгоманов. — Львов: 3 друк. Наук. Т-ва ім. Шевченка, 1889. — Ч. 1. — 47 с.
7. Драгоманов М. Австро-руські спомини (1867–1877) / М. Драгоманов // Літературно-публіцистичні праці: у 2-х т. — К., 1970. — Т. 2. — 595 с.
8. Катренко А. М. М. В. Лисенко і національно-визвольний рух в Україні у другій половині XIX – на початку XX ст. / А. М. Катренко, С. Д. Денисенко // Український історичний журнал. — 1992. — № 7, 8. — С.48–59.
9. Корній Л. Історія української музики. Частина третя. XIX ст. : підручник / Лідія Корній. — Київ – Нью-Йорк : Видавництво М.П. Коць, 2001. — 480 с.
10. Лисенко М. Листи / [авт.-упоряд. Р. М. Скорульська]. — К. : Музична Україна, 2004. — 680 с. : іл.
11. Лисенко О. М. Спогади про батька / [літ. виклад Б. Хандроса; передм. М. Т. Рильського: 5-те вид.]. / Остап Лисенко. — К. : Музична Україна, 1991. — 368 с.
12. М. Лисенко і М. Драгоманов // Краківські вісті, 1943. — Ч. 276.
13. Марахов Г. И. Киевский университет в революционно-демократическом движении (1934–1984) / Г. И. Марахов — К. : Вища школа, 1984. — 118с.
14. Мартиненко О. Микола Лисенко в еміграційному українському середовищі міжвоєнної Праги / Оксана Мартиненко // Українське музикознавство. — Вип. 32. — К., 2003. — С. 69–78.
15. Михайло Петрович Драгоманов 1841–1895. Єго юбілей, смерть, автобіографія і спис творів / [зладив і видав М. Павлик]. — Львів: 3 друк. В. Манецького під. упр. В. Годака, 1896. — 442 с., портр.
16. Письмо Н. И. Костомарова к издателю "Колокола" / С предисловием М. Драгоманова. — Женева, 1885.
17. Пчілка О. Микола Лисенко: життя і праця (спогади і думки) / Олена Пчілка // Микола Лисенко у спогадах сучасників : у 2-х т. / [упоряд., передм. та комент. Р. Я. Пилипчака]. — К. : Музична Україна. — 2003. — Т. 1. — 344 с. : іл.
18. Старицький М. К биографии Н. В. Лысенко (воспоминания) / Михайло Старицький // Микола Лисенко у спогадах сучасників : у 2-х т. / [упоряд., передм. та комент. Р. Я. Пилипчака]. — К. : Музична Україна. — 2003. —Т. 1. — 344 с. : і л.
19. Федченко П. М. М. Драгоманов: Життя і творчість / П. М. Федченко. — К. : Дніпро. — 1991. — 368 с.
20. Центральний державний історичний архів України у м. Києві. — КМФ 22. — Спр. 21. — Арк. 70 зв.

УДК 392.72:379.85

**Орлова Олена Володимирівна,**  
здобувач Київського національного  
університету культури і мистецтв

## "КУЛЬТУРНИЙ ТУРИЗМ" ЯК ЗАСІБ ДІАЛОГУ КУЛЬТУР

*В статті подається експлікація поняття "культурний туризм"; визначаються принципи туристичної діяльності в контексті культурної політики України; аналізуються аксіологічні виміри туризму; характеризується туристична діяльність в контексті діалогу культур.*

Ключові слова: культура, діалог культур, "культурний туризм", туристична діяльність.

*Eksplikation of conceptnotion "cultural tourism" is given in the article, principles of tourist activity are determined in the context of cultural politic of Ukraine. The analysis of the axiology's measurings of tourism is given. Tourist activity is characterized in the context of dialog of cultures.*

Keywords: culture, dialog of cultures, "cultural tourism", tourist activity.

Діалог культур в рамках глобалізації, екологічної або метаекологічної ситуації, в рамках розмаїття культур – це досить складна програма, в якій кожна культура, з одного боку, визначає свою індивідуальність і пишається нею, а, з іншого боку, готова прийняти будь-яку іншу культуру, більше того, колонізувати її або бути адаптованою нею. Все це – діалог культур. Тому метафора "діалог культур" існує на правах інтерпретативного поняття, що характеризує комунікативний простір культури, потребує структурного і разом суб'єкт-об'єктного визначення. Отже, надзвичайно важливо визначити реалії туристичної діяльності саме в рамках діалогу культур.

Важливо зазначити, що діалогічна філософія виникла як певний рух, який здійснювався всупереч трансцендентальній філософії в посткантіанській аксіологічній школі. Це роботи М. Бубера, М. Бахтіна, а згодом і В. Біблера [3; 4; 5; 6]. Це філософія комунікативного розуму Ю. Габермаса і

К.-О. Апеля [1; 7]. Весь цей контекст свідчить про те, що цінності або сам образ буття відтворюється в комунікації, в процесі спілкування. Його можна назвати "діалог" або якимось інакше, але поняття "діалог" стало знаком і допомогло поєднати дуже багато різних напрямів, які сформувалися в комунікативному просторі культури.

Для розуміння культурної диспозиціональності як комунікативної єдності різних культурних практик дуже важливо відповісти на такі питання:

- Як турист пізнає іншу культуру?
- Коли відбувається діалог як реалізація можливостей співвіднесення двох культур – культури туризму і культури як об'єкту споглядання?

Тобто ми вступаємо в контекст тієї сучасної проблематики, яка свідчить, що комунікативні спільноти і сама комунікація – це не лише інтеракція, спілкування, образ. Мета статті – визначити вихідні принципи комунікації в контексті туризму як діалогу культур.

Отже, категорія "діалог" виникає в контексті культурології як бажання побачити ціле, але не як неподільну цілісність, яка формує, колонізує, чи прищеплює, утворює добриво для іншої цивілізації (за М. Данилевським), а як комунікативну цілісність. Цей аспект турбував багатьох дослідників: М. Бахтіна, пізніше Ю. Кристеву, певною мірою і Р. Барта з його семіологічною теорією, М. Фуко. І хоча вони не називали, не виголошували слово "діалог", але вони так чи інакше імпліцитно чи експліцитно піднімали проблеми цілісності комунікації, цілісності діалогу культур.

Наскільки туризм може бути адекватним аналогом цього комунікативного цілого, яке виникає як діалог культур? Наскільки він є культурою, адже його визначають не як індустрію, а як традицію, як спільність існування на дорозі, як подорож, як співбуття-буття (за М. Бахтіним)? Цей аспект ще нерозкритий, його необхідно дослідити, щоб зрозуміти подорожування як надцінність буття, як епіцентр, який виносить людину в простір рекреації вільного часу, свободи волі і здійснення всіх можливостей, які можливі як цілісність культуротворення, як діалог, як діалог культур, як відношення до іншої культури.

Здається, що саме М. Бахтін спонукав Ю. Кристеву і Р. Барта до того, щоб утворити цікаву міфологему, яка відзначилася в семіології і взагалі в культурології тих часів як "смерть автора" [2]. Це діалог без діалогу, спілкування без спілкування, чиста текстуальність як простір, як рекреація, в якій співіснують примари, фантоми, голоси, дискурси, зрештою, але не персоналії, не суб'єкти комунікації.

Цей аспект можна розуміти по-різному: з одного боку, як тотальний поштовх до об'єктивності і намагання об'єктувати все те, що належить суб'єктному світу людини, а, з іншого боку, як наявність текстуальності як необхідної опори і засади порозуміння, співбуття-буття, що спонукає до проблематизації діалогу. Ми не будемо занурюватися в цей складний проблемний контекст, але важливо зазначити, що діалог, за М. Бахтіним, – це, здебільшого, проблема мистецького твору, це інтерпретація культури як мистецького твору.

Коли говорять про діалог культур і, водночас, про теорію вчинку М. Бахтіна, то часто забувають, що цей вчинок можливий як створення художнього образу в мистецькому творі. Цей аспект є дуже важливим, його слід враховувати, бо інакше діалог перетворюється на елементарну комунікативну тканину взаємодій суб'єкт-об'єктних відносин замість мистецьких, естетичних, культурологічних.

Така універсалізація діалогу свідчить про те, що світ предметної презентації культури тільки тоді стає культурою, коли він розпредмечується, стає діалогічним полем комунікації, коли виникає комунікант, виникає спілкування, порозуміння, коли сенс означає предметні реалії і коли слова або предмети, або текст (як романна, вербальна або архітектурна структура і т. і.), набувають ознак дискурсу як спонукальної енергії, яка призводить до вчинку.

Всі ці ідеї сформувалися в 60–70-тих роках ХХ століття, вже після робіт М. Бахтіна, в контексті семіологічної школи Р. Барта, Ю. Кристеві, Ю. Лотмана. Вони несуть в собі той глибинний поштовх живого слова, живої реальності або живої діяльності, яка здійснюється "тут і зараз" в просторі культури. Але саме М. Бахтін надав поштовх для розуміння тексту як твору і для розуміння інтертекстуальності як креативності, яка спонукає до "діалогу".

В контексті туристичної культури ці реалії (якщо вже ми зазначили їх як необхідний і потрібний пласт культурознавства) потребують здійснення турпродукту або турпроекту як мистецького твору, потребують діалогізуючого розуму для того, щоб мистецький твір як турпроект існував на підставі прямого і зворотного зв'язку, щоб він розгорнувся як текст можливого культурного діалогу, можливих культурних імплікацій, можливих асоціацій знакових структур або субструктур, які зазначають саме цей діалог. Саме так – від онтологічних ідей діалогу як співвідношення "я і ти", які розуміються досить широко в контексті метакультурних і навіть релігійних імплікацій (за М. Бубером), до мистецьких визначень діалогу як певної багатоголової тканини комунікації у М. Бахтіна, що стало характерним саме для 60–70-х років ХХ століття, – визначається поле культуротворення як діалог.

Наступним кроком була редукція або редуکتивний шлях осмислення культуротворення, пов'язаний з тим, що замість промови або дискурсу з'являється поняття "діалогіка" (за В. Біблером) або розмаїття логік, які можуть адаптувати або адекватно пізнати і визначити культурну цілісність на правах поліфонії [5]. Це вже семіологічний контекст, який дає можливість розуміти дихотомічність діалогу в контексті власне семіологічних логічних реалій. Можна сказати, що В. Біблер – "останній із могикан" класичної філософії, який намагався логіку прищепити до культури. Постмодернізм вже давно відмовився від цієї ідеї, хоча Ю. Кристева і намагалася так чи інакше здійснити інтерпретацію гегелівських праць в контексті діалогу або полілогу, які вона трансформувала із ідеї М. Бахтіна. Але саме В. Біблер досить чітко і ясно визначає, що розмаїття логік – це не плюралізм, це, скоріше, монізм, можливий як логічне осмислення дійсності. Діалогіка стає інструментарієм осмислення культурної цілісності, розуміння феномену, який ми визначаємо як діалог культур.

Отже, можна сказати, що цих трьох контекстів вже достатньо для того, щоб сформувати принципи бачення діалогу культур: принцип онтологічної персоніфікації інформації, принцип мистецько-естетичної адекватності і принцип інтерпретативної логіки, доповнювання, який якраз і дає можливість побачити реальність не як монологічну моноструктуру, а як діалог, або, скоріше, полілог (за Ю. Кристевою), плюралізм інтерпретації. Хоча все це не визначається в контексті ідеї В. Біблера, але визначається пізніше як загально прийняті парадигмальні ознаки культури постмодерну в кінці ХХ століття.

Володимир Біблер констатує, що "в ХХ столітті типологічні відмінності "культури" (цілісні кристали творів мистецтва, релігії, моральності) втягуються в єдиний часовий духовний "простір", дивно і болісно з'єднуються один з одним, "доповнюють", тобто виключають та передбачають один одного. Культури Європи, Азії та Америки "скупчені" навколо однієї й тієї ж свідомості, їх ніяк не вдається розмістити по "висхідній" лінії (найвище, найнижче, найкраще, найгірше). Одночасність різних культур кидається в очі, і розум виявляється реальним феноменом повсякденного буття сучасної людини" (переклад наш – О. В.) [5, 221].

Таким чином, борівський принцип доповнюваності начебто рятує ситуацію, але нічого не вирішує. Якщо ми починаємо ці парадигми – онтологічну, мистецьку і інтерпретативну – трактувати як простір туристичної діяльності, то, звичайно, дуже важливо знайти щось адекватне, якісь відзнаки, які допоможуть визначити культуру туризму як онтологічно-культурний, мистецький і, водночас, інтерпретативний феномен, що виникає в контексті діалогу культур.

Глобалізація урізноманітнює форми партнерства, обміну знаннями, образами, надбаннями, досвідом, форми спілкування культур і цивілізацій, а також створює сприятливе тло для порозуміння, консенсусу і т. ін. Зрозуміло, що проблема взаємодії культур загострюється саме в умовах узагальнення, уніфікації і, водночас, екстенційного росту соціокультурного простору. В цих умовах людина стикається з фактом розширення кордонів всіх можливих і неможливих світів, орієнтацій в цьому світі. Вона виходить на такі контакти, які раніше були неможливими, виходить за межі особистісних і професіональних групових інтересів.

Отже, активізується саме культурний вимір, культурні ознаки людської соціокультурної діяльності. Бажання туриста побачити, почути і пізнати те, що він раніше не бачив і не знав, звичайно, є елементарним бажанням, але в контексті зазначеної проблематики воно стає ненатуралізованим принципом потреби в рекреації, в дозвіллі, стає одним із порядків стратегічних паритетних відносин культур, коли людина, хоче вона того чи ні, вступає в культурний діалог, оскільки він відбувається на підставі тієї логіки або діалогіки (за В. Біблером), яка диктується умовами турподорожі. Тобто культура туризму як певна індустрія спонукає до не завжди запланованого діалогу. Такий діалог ми можемо описати в рамках визначених нами концептів – онтологічного, мистецького чи інтерпретативного. Трансформацію суб'єкта спілкування, його досвід спілкування, набутий в культурному діалозі з тими комунікантами, що утворюють поле культурних спілкувань, можна визначити як багатовимірність проблем культурного спілкування, а власне ознаки комунікації, які виникають в турподорожі, як розмаїття культур і туристичної діяльності.

Бажання потрапити в інший світ, зрозуміти його, артикулювати своєю мовою, вступити в діалог – це одна із головних потреб тур-суб'єкта, який стає комунікантом та суб'єктом культурного діалогу. Важливо, що ця проблема стає досить актуальною саме в глобалізаційних обставинах, коли культури одночасно наближуються і віддаляються одна від одної. Наближення відбувається на підставах спрощених і досить схематичних орієнтирів, а віддалення пов'язане з традицією, досвідом і тією ментальністю, яка все далі і далі відводить від схематизму, уніфікації і спрощення. Тому діалог зазвичай виникає в загально-комунікативному, уніфікованому, редукованому культурному сенсі та в просторі бажання вписатися в культуру, ідентифікувати себе з нею, відчувати спільність на правах певної ідентичності, єдності з об'єктом сприйняття.



Важливо, що туристичні агенції (найбільш специфіковані одиниці в структурі культурного туризму) в західних країнах намагаються здійснювати турпроекти як спеціальні діалогічні комунікативні простори. Тобто перетворюють подорожі на своєрідну культурно-історичну подію, під час якої людина переживає декілька культурно-історичних буттєвих реалій, тобто живе в різних світах. Також ця подорож може виглядати як паломництво або як "релігійний" туризм. Важливо, що такий культурно-історичний контекст діалогічного відношення до іншої культури потребує рівних партнерів, коли культура сприймається культурою, коли суб'єкт сприйняття не є натуралізованим банальним туристом, а є носієм своєї окремої культури, яка так чи інакше резонує з тією культурною аурую, куди потрапляє турист.

Також можна говорити про мандрівки як географічні або геополітичні реалії, що пов'язано з тим, що туристам презентують ландшафтні рекреації, демонструють природні комплекси. Це теж своєрідний діалог, але не суб'єкт-суб'єктний, а суб'єкт-об'єктний, де об'єктом сприйняття виступає природна реальність як презентатив тієї чи іншої культури.

Також можна виділити культурологічні мандрівки, де подорож розглядається як пізнавальна і, більше того, доцільно направлена на визнання чи пізнання тієї чи іншої культури.

Отже, ми бачимо, що "культурний туризм" уможливує відтворення діалогу на рівні рекреації, суб'єкт-об'єктних відносин, на рівні анонімного, пізнавального і відстороненого бачення, яке дає можливість здійснити діалог онтологічно, де "я і ти" сприймається як одна цілісність культури. Він уможливує діалог як певну мистецьку подію (за М. Бахтіним), інтерпретацію (за В. Біблером), коли відбувається певна діалогіка, тобто усвідомлення культурного простору як певного культурного діалогу.

"Культурний туризм" потребує певних навичок, певного рівня і досвіду культуротворчості, адже він здійснюється на такому елітарному рівні, коли виникає культурний діалог. Це не лише споживання, це певний резонанс, комунікація і інтерпретація цінностей або уявлень про них як про мистецькі образи. Це онтологізація і, водночас, теологізація (за М. Бубером). Тобто всі ці реалії потребують певного вміння, знання і досвіду культуротворення. Важливо, що тип туристичних компаній формують саме культурні спонуки до діалогу. Можна вважати, що туристичні підприємства – це поки що неусталений і неструктурований простір здійснення туристичної діяльності. Поки що туристичний процес здебільшого існує як самодіяльний аматорський та організований. Клуби, товариства, будь-які центри організації, що існують на добровільних засадах, – це той неформальний простір, в якому утворюється підґрунтя для комунікацій. Важливо, що саме тут важливі не лише інтереси, мотивація, а і рівень культури, власне зацікавленість в культурних відносинах. І хоча нам здається, що ці угруповання характеризуються як аматорський неорганізований потік, але він може структуризуватися у альтернативний потік туристів, які самі здійснюють турподорожі без будь-яких турпідприємств. Турпідприємства їх не задовільняють. Рівень цих туристів вищий, це – елітарні групи, але не завжди ця діяльність закінчується так, як хотілось би.

Важливо зазначити, що процеси організації аматорського туризму поки що не інституалізовані. Як не дивно, аматорський туризм – це інститут культури, а не лише такий вольовий поштовх, коли люди збираються і йдуть або їдуть кудись. Це своєрідний інститут, де потрібне планування, організація, і який має існувати як певний тип культурного діалогу, навіть, певного діалогу з туристичними фірмами. В цьому теж проявляється культура туризму.

Туристичні фірми розподіляються за структурою – це туроператори, турагенції, екскурсбюро і фізичні особи, які продають ліцензії. Така структурованість не є сталою. Дуже часто турагенції, туроператори або поєднують функції або мімікують, переходять з однієї стадії в іншу. Дуже багато фірм починають як турагенції і переростають в туроператори і навпаки туроператори втрачають інтерес до цілісного комплексу туристичних послуг і займаються лише посередництвом. Тут якраз може сформуватися достатньо розвинутий культурний центр проектування і формування туристичного діалогу культури. На підставах професійного інституалізованого відбору і, навіть, певного конкурсу може бути створена професійна підстава для виникнення необхідних реалій туристичної діяльності. Але часто ми бачимо зовсім іншу картину: в турбюро працюють мистецтвознавці або екскурсводи-професіонали, які повторюють одну і ту ж промову, що несе в собі стислий і шаблонований потік інформації, який в принципі важко визначити як культурний продукт. Тому створення діалогу культур починається зі створення культури туристичної діяльності або культури туризму.

Діалог культур розподіляється на альтернативний, аматорський та професійний, але і той, і інший мають поки що одні й ті самі вади. Вони не визначені як комплексний, системний образ культури, який входить в культуру на правах певної інституції. Чомусь вважається, що турфірма – це обов'язково інституція, але вона може бути абсолютно непрофесійним, аматорським угрупованням.

Важливо зазначити, що галузь туристичної діяльності в межах України представлена фірмами малого та середнього бізнесу. Україна поки що не увійшла в простір трансатлантичних компаній, де існують своєрідні епіцентри використання великих імен, великих брендів і великих стратегічних

схем. Але це не показник культурного діалогу. Уніфікація індустрії туризму зруйнує те, що існує зараз в більш колоритних, різноманітних умовах туристичних агентств і туристичних проєктів.

В Україні 20 % власності є приватною. Це дуже мало. І це одна з причин того, що в Україні, яка має значний культурний потенціал, насичена рекреаційними зонами, культурними пам'ятками, поки що неможливо розгорнути програму "культурного туризму", оскільки не існує розгорнутої і поліфункціональної інфраструктури

Важливо зазначити, що туризм, сформований в рамках радянської системи, мав досить налагоджену, структурну і, водночас, моністичну систему керування та тотального підпорядкування. Злам цієї системи тривав декілька десятиліть. Але в'їзний туризм в Україні залишається приблизно на тій же стадії розвитку: ми поки що не маємо готелів належного високого рівня обслуговування і приймаємо туристів середнього класу.

Після розпаду СРСР був вибух інтересу до виїзного туризму, що цілком закономірно, адже нарешті відкрилися кордони. Але потім з'явився зворотній поштовх до внутрішнього туризму. Зараз можна спостерігати досить цікаву картину: культурний інтерес до України – це не тенденція до підвищення інтересу до національних проблем, національної культури, а певні міграційні процеси. Так, наприклад, після "Помаранчевої революції" виник поштовх під гаслом "модно бути українцем", що спровокував низку турів Україною, але ненадовго. А зараз створюється культурна аура доброзичливого, незаангажованого, без зайвих гасел туризму, який стає приватним, локальним і, більше того, родинним, орієнтованим на те, щоб туристи вступити в культурний діалог всередині своєї країни.

Особливо цікаво спостерігати, як змінюється вектор географічної сегментації туристичних потоків. Західні регіони у свій час були екстенсивно зорієнтовані на виїзний туризм і, водночас, виїзд на заробітки, але зараз цей процес стабілізувався. Східні регіони певною мірою цікавилися центром Південної України, а зараз тут виникає інтерес до західних регіонів. Тобто долається бар'єр, політичне загострення, протиставлення "Схід – Захід", більше того, долається якраз на рівні культурного діалогу.

### Література:

1. Апель К.-О. Трансформация философии. [Текст] : перевод с нем. / Карл Отто Апель. — М. : Логос, 2001. — 344 [1] с.
2. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. [Текст] : пер. с фр. / Р. Барт. — М. : Прогресс, 1989. — 615 с.
3. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики [Текст] : исследования разных лет / М.М. Бахтин. — М. : Худож. лит., 1975. — 502 с.
4. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества [Текст] : сб. избр. тр. / М.М. Бахтин. — М. : Искусство, 1979. — 423 с.
5. Библер В.С. На гранях логики культуры [Текст] : книга избранных очерков / В. С. Библер. — М. : Русское феноменологическое общество, 1997. — 440с.
6. Бубер М. Я и Ты [Текст] / Мартин Бубер. — М. : Высшая школа, 1993. — 176 с.
7. Габермас Ю. Структурні перетворення у сфері відкритості: дослідження категорії громадянське суспільство [Текст] : пер. з нім. / Юрген Габермас. — Львів : Літопис, 2000. — 265 с.

УДК 168.522

**Пашкевич Марина Юхимівна,**  
старший викладач  
кафедри зв'язків з громадськістю та реклами  
Київського національного  
університету культури та мистецтв

### **ЗМІСТ І ТИПОЛОГІЯ ВИДОВИЩ ЯК ОСОБЛИВОЇ ФОРМИ КУЛЬТУРИ**

*В статті розглядається соціально-культурний феномен видовища. Визначаються концептуально-методологічні засади цього явища в його культурологічному контексті.*

Ключові слова: *видовище, видовищні форми, комунікація.*

*In the article examined socially and cultural phenomenon of spectacle. Determined conceptually methodological principles of this phenomenon in his cultural context.*

Keywords: *spectacle, forms of spectacles, communication.*

Значення видовища як багатогранного суспільного явища, що відображає життя людини та суспільства, важко переоцінити. Видовища можна назвати цінностями, що сприяють формуванню особистості, духовному розвитку людини та людства в цілому. Саме видовище в значній мірі синтезує все те цінне, що зібране в світовій культурі. Формою впливу на громадську свідомість, специфічним засобом масової комунікації з давніх часів і до наших днів є видовища.

Загалом, інформаційно-видовищна форма притаманна культурі всіх соціальних прошарків суспільства кожної історичної епохи (з врахуванням відповідних змін). Коло спеціальних культурологічних досліджень видовища як соціокультурного феномена досить обмежене, тому очевидною є потреба його подальшого наукового аналізу як складової формування культурних цінностей.

Важливими в контексті цієї статті є концепції А. Банфі, Я. Ратнера, М. Хренова, в яких образний феномен визначається як соціальне явище. Значимість цих концепцій полягає в тому, що запропоновані ними класифікації виходять за межі традиційної інтерпретації видовища як елемента свята.

Обрану нами тему певною мірою досліджували у процесі новітньої трансформації культури Д. Белл, С. Кримський, М. Маклюєн, Е. Тоффлер.

Дослідники М. Бахтін, Б. Глан, А. Конович, В. Бабич, Г. Плетньова – автори найпоширенішої ідеї визначення масового видовища як святкової театралізації.

Фактори історичного розвитку та зміни святкових видовищ представлені в дослідженнях А. Четіна, А. Некрилової, Д. Генкіна, Ю. Левади.

Аналіз театральності видовища, ідея сприйняття театралізації як творчого методу організації видовища, проблеми створення масового видовища (в тому числі режисури, сценарної майстерності) розроблені такими авторами, як К. Станіславський, В. Немирович-Данченко, Б. Захава, А. Попов, М. Розовський, І. Шароєв, І. Туманов, А. Таїров.

Оригінальні власні теорії видовища створювали А. Арто, Є. Гротовський, Ж. Кокто, Л. Курбас, В. Мейєрхольд, С. Ейзенштейн.

Специфіка сприйняття видовища глядачем за рахунок особливостей людської психології, питання комунікативної форми спілкування вивчалися Д. Карнегі, Г. Андрєєвою, Р. Кьоном.

Наукові твори, присвячені візуальній зорієнтованості сучасних масових комунікацій є у А. Моравія, Р. Грегорі, Р. Анхейма, Й. Хейзінги, Б. Гройса.

Технології формування іміджу завдяки видовищній культурі вивчалися С. Блеком, О. Феофановим, Л. Федотовою, І. Вікентьевим, Є. Морозовою, Р. Геноном, Б. Шмідтом, Д. Роджерсом, К. Вроцлавом.

Місце видовища в українській культурі досліджували вітчизняні науковці С. Безклубенко, А. Бичко, Я. Білик, С. Кримський, Л. Курбас, В. Скуратівський, Л. Наумова. Вивченням його історичних форм плідно займався український теоретик і практик видовищного мистецтва В. Кісін. Обмежена кількість спеціальних досліджень впливу видовищних форм на громадську думку в 1917–1991 роках пояснюється тим, що в умовах СРСР наукові дослідження, присвячені багатьом соціальним питанням, в тому числі обраному нами феномену, мали чітке пропагандистське забарвлення в рамках однієї ідеології. Вивчення цієї практики як предмету соціально-культурологічного дослідження могло вважатися в якійсь мірі небажаним для тодішнього політичного ладу, оскільки в результаті досліджень ставали зрозумілими деякі механізми ідеологічного впливу, що було неприпустимо. У зв'язку з цим, на протязі тривалого часу видовищні форми розглядалися у науковій та науково-популярній літературі як форми святкування, елемент дозвіллевої діяльності.

Питання про природу, зміст та значення видовища як особливої форми культури та засобу задоволення духовних потреб людей є досить складним. Ця складність обумовлена широтою самого явища та багатогранністю його функцій: від соціально-моральних, дидактичних, до гедоністичних, розважальних і т. п. Складність полягає і в пошуках походження самого терміну.

Спробуємо дослідити походження терміну "видовище". Вже у Аристотеля, в його знаменитій "Поетиці" ми знаходимо авторський поділ трагедії на шість частин: сказання (mythos), характери (ethe), мова (lexis), думка (dianoia), музична частина (melos) і останньою йде частина під назвою "видовище" (opsis) [1]. У відомому словнику російської мови В. Даля видовище тлумачиться як випадок, подія, що можна побачити очима, все те, на що дивимось, а також як театралізоване дійство, театр. В дореволюційному виданні Енциклопедичного словника (1894 рік, видавники – Ф. Брокгауз та І. Ефрон) подається таке визначення: "Видовища – в далекій давнині знаходились у тісному зв'язку з богослужінням, яке було зазвичай драматичним виразом релігійних почуттів" [6]. У Великій Радянській Енциклопедії 1933 року видовище визначається таким чином: "засудовий підготований організований показ суспільного характеру і значення, який слугує класовим інтересам" [4]. Без особливої поваги сприймав це явище і "вождь світового пролетаріату" В. Ленін: "Видовище – це не справжнє велике мистецтво, а скоріше більш чи менш красива розвага... Наші робітники і селяни заслуговують дещо більшого, ніж видовища. Вони отримали право на справжнє мистецтво" [11].

Слід зауважити, що, незважаючи на зовнішню неувагу до цього важливого культурного та соціального явища, на практиці радянська влада досить потужно використовувала цей сегмент культури. В житті радянського суспільства чільне місце займали паради, мітинги, творчі звіти, масові гуляння та спортивні свята.

На наш погляд, одне з найбільш влучних визначень видовища належить українському практику та теоретику видовищного мистецтва, професору В. Кісіну: "Видовище – спеціально організована у часі та просторі публічна демонстрація соціально значущої поведінки ... акт одухотвореної, естетизованої діяльності, коли кожна деталь і видовище в цілому можуть бути подані і сприйняті як такі, що наповнені непересічним змістом і загальнолюдською значимістю" [7]. Важливим є зауваженням дослідника про те, що у видовищних мистецтвах демонструється не сама поведінка, а її образ, тобто у цих мистецтвах поведінка не має реальної продуктивності, глядач бачить імітацію поведінки у новому умовному матеріалі.

Враховуючи різноманітність видів та велику кількість типів видовищ, є необхідність в класифікації даного феномена. В даному питанні в науковій літературі на сьогодні немає єдиних підходів та критеріїв. Однак, аналізуючи цю літературу, в тому числі дослідження суміжних дисциплін – філософських, соціально-комунікативних, мистецтвознавчих – можна обрати приклади наступного розподілу видовищного феномена. Аналіз літератури дозволяє зробити висновок, що існує дві основні точки зору на видовище. Згідно з першою, видовище – це те, що можна побачити, що привертає погляд, подія, випадок, все, що уважно розглядається. Згідно з другою – це театральна, або театралізована вистава.

Якщо обрати філософський підхід, то видовища можуть підрозділятися на три основні види: природні, спонтанні, організовані. Розглянемо кожен з цих трьох видів докладніше.

Природні явища – це явища, викликані різноманітністю проявів оточуючого нас світу, які існують незалежно від проявів свідомості (захід сонця, виверження вулкану, водоспад і таке інше).

В даному прикладі об'єкт є соціальним, а суб'єкт – ні. Соціальний фактор не має ніякого значення в створенні та розвитку таких видовищ. До того ж, глядач не здатен впливати на видовище. Тому цей його вид не має цінності для дослідників вивчення системи, наприклад, соціальних взаємовідносин.

Спонтанні видовища – це видовища, в яких людський фактор присутній лише на початковому етапі або в окремих його частинах. Видовища цього типу можна розділити на пасивно-спонтанні та активно-спонтанні. До перших можна віднести спровоковані видовища. В них людський фактор присутній опосередковано, тобто видовище викликається людською діяльністю (наприклад, коротке замикання електричних приладів, яке спровокувало видовище – пожежу). Іншими словами, активно-спонтанне видовище характеризується безпосередньою участю людини, але лише на початковому етапі процесу. В цьому разі людина стоїть біля його витоків, є провокатором – викликає процес, але не бере значної участі у його розвитку. Також відсутня можливість подальшого управління цим процесом. Визнання активно-спонтанного руху та розвитку не виключають необхідності врахування зовнішнього впливу на об'єкт, що розвивається, його взаємозв'язок з усім об'єктивним світом. Незважаючи на це, наступна участь людини глобально не змінює сутності даного виду. Приналежність до виду залишається у тому випадку, якщо "провокатор" вже не може управляти процесом (зупинити його або продовжити). Але вплинути на подальший розвиток подій, наприклад, пожежі може сильна злива чи втручання пожежників. Відповідно, кожне спонтанне видовище у повній мірі є соціальним.

Третій вид видовища – організоване – вимагає участі людини від початку до кінця. Більше того, людина в такому видовищі – не лише постійно присутній фактор, вирішальний елемент розвитку та завершення. Цей вид видовища знаходиться в прямій та постійній залежності від бажань та свідомості людей, які беруть в ньому участь та організують його. Таким чином, третій вид видовища можна визначити як організований. Йому притаманні такі характеристики, як керованість та визначеність. Розкриваючи сутність організованого видовища, варто відзначити, що лише цей його вид (на відміну від двох попередніх) здатен об'єднати в собі обидва вже відомих значення видовища. У даному разі видовище – це те, що привертає увагу і водночас – це театралізована вистава, тобто воно розвивається за законами драматургії, має елементи, притаманні театральному мистецтву. Як відомо театр і театралізація мають на меті "привернення погляду" (від грецького слова theatron – місце для видовищ, видовище).

У мистецтвознавстві видовищні мистецтва поділяють на такі види: змістовно-психологічний (до цього виду відносять переважно музичний та драматичний театри, кіно, телебачення); розважально-змістовний (естрада, цирк, оперета); відверто розважальний (деякі різновиди естрадних дійств – мюзик-хол, балет на льоду); комунікаційний (масові дійства) [10].

Крім того, у XX столітті, особливо в другій його половині, почалося систематичне використання видовищ в якості інструменту впливу на свідомість людей. У зв'язку з цим доречно проаналі-

зувати соціальні аспекти обраного явища. Масові видовища розподіляються на три типи: демонстраційні, ігрові, змішані. Оскільки організовані видовища – це явище соціальне, то, враховуючи його об'єкт-суб'єктну структуру, варто відмітити наявність процесу комунікації, і, відповідно, – руху інформації. Цей фактор має велике значення у визначенні демонстраційного типу. В даному аспекті воно є видовищно-інформаційною формою, метою якої є передача інформації об'єкту. Таким чином, демонстраційний тип видовища (наприклад, вистава) є формою передачі інформації глядачу завдяки зображенню реально існуючих в реальному світі явищ чи предметів.

Якщо певним явищам дається визначення "ігрові", то ми сприймаємо це як форму людських дій, в яких людина виходить за межі звичайних функцій, утилітарного вжитку предметів. Видовище визначається як ігрове за головним фактором – взаємодією об'єкта та суб'єкта. Особливістю видовища ігрового типу є обов'язкова наявність моментального позитивного зворотного зв'язку між суб'єктом (видовищем) та об'єктом (глядачем). Потім відбувається залучення об'єкту у видовище, перетворення його в суб'єкт, що приводить до трансформації об'єкт-суб'єктних відносин у форму суб'єкт-суб'єктних. Тобто зникає межа між видовищем і глядачем, і всі відносини перетворюються в єдину ігрову форму – видовище, основою якого є змагання, або рольові ігри.

Основою видовища змішаного типу є синтез демонстраційного та ігрового типу. У змішаній формі рівне значення надається як самому суб'єкту, так і об'єкт-суб'єктним відносинам. Сутністю даного типу видовища є наявність елементів гри в самому видовищі (при тому, що комунікативний процес "видовище-глядач" проходить відповідно до структури демонстраційного типу).

Як відомо, кожне видовище є формою емоційно-естетичного, ідейно-емоційного спілкування яка обумовлює взаємозв'язок глядача та видовища. Італійський дослідник А. Банфі визначає при цьому такі основні ознаки, як дієвість та колективність. Цікавою уявляється думка дослідника Я. Ратнера про те, що "...видовище є соціальним, необмеженим узагальнюючим моментом, не тільки супроводжуючим та регулюючим громадське життя, але й тим, що забезпечує його успадкування та покладених в основі культурних проявів різноманітного роду".

Заслуговує уваги типологізація видовищних явищ італійського дослідника А. Банфі, яку він пропонує в статті "Природа видовища":

- 1) видовища, в яких немає рольового розподілу на акторів та глядачів – святкування, спортивні змагання, вуличні події;
- 2) відокремлені видовищні явища, які мають своїх виконавців та глядачів, але з явно вираженою участю глядачів в дійстві – обряди, ритуали, церемонії;
- 3) видовище як самостійне явище, що має художньо організовану форму – театр (в широкому розумінні цього слова) [3].

Як бачимо, італійський дослідник оцінює видовище в основному з точки зору співвідношення в ньому дійсності та колективності.

Кожне видовище – це форма емоційно-естетичного, ідейно-емоційного спілкування, і ефект співучасті, колективної творчості з глядачем стає важливою характеристикою видовищного мистецтва. Тому при аналізі видовищних форм потрібно враховувати очевидну залежність від візуальної здібності глядача, а також фактор публічності, масовість як суттєву ознаку. Розвиток видовищних форм найширшого плану дає можливість під поняттям "видовищність" мати на увазі "систему експресивно-динамічних ефектів та прийомів залучення глядача в дійство із заздальгідь розрахованим результатом" [10].

Як зазначає дослідник видовищ М. Хренов у своїй монографії "Зрелище в епоху восстання мас", "визначення видовища через спілкування, що стало можливим завдяки інтенсивному розвитку соціальної психології, дозволяє зосередити увагу на соціально-психологічному аспекті видовищ як найменше до цього часу вивченому. В даному випадку видовище виступає у вигляді унікального засобу комунікації. Якщо виділяти найбільш характерні ознаки традиційних видовищних форм, важливо відзначити своєрідну їхню "опозиційність" до "технічних" видовищних форм (кіно, телебачення, відео, і т. і.), і пояснюється це відмінностями цих типів видовищ в рівнях структури спілкування та взаємодії людей. Традиційні видовищні форми характеризуються одночасністю дії та її сприйняття, для них притаманний безпосередній контакт учасників. А для "технічних" видовищних форм з їх універсальністю необхідна лише органічна здатність зору та слуху, з обмеженнями просторового характеру" [13].

Також варто зазначити, що для традиційних видовищних форм основною особливістю є відтворення незвичайного, неочікуваного, того, що рідко зустрічається, або навіть казкового. Ця особливість підкреслює контрастну з буднями особливу атмосферу видовищного спілкування, демонстрацію незвичайного. До типу традиційних потрібно віднести видовища, які існують в усіх галузях громадського життя за обов'язкової умови періодичності, повторюваності на протязі тривалого часу.

В цьому випадку змінам можуть підлягати і форма, і соціальні особливості. Але за змістом таке видовище залишається традиційним. Всі інші видовища слід віднести до нетрадиційних.

Одним з важливих аспектів, які суттєво впливають на аналіз видовищ є аспект візуалізації сучасної культури. Децентрація духовної культури, її мозаїчний та фрагментарний характер, втрата великих ідеологій, що "цементували" духовне життя суспільства обумовлюють особливу увагу науковців до культури, до видовищних форм. Як зазначав відомий філософ Рене Генон у своїй праці "Символи священної науки", "сучасна цивілізація пред'являє собою справжню аномалію в історії: єдина серед всіх нам відомих, вона обрала виключно матеріальний вектор розвитку, одна єдина, яка не спирається на жоден принцип духовного порядку" [5]. Філософ вважає, що матеріальний розвиток, який з великим прискоренням домінує вже на протязі кількох століть, супроводжується інтелектуальним падінням, яке абсолютно некомпенсоване. Привабливість видовища, його яскравість, зовнішня ефектність роблять його дуже важливим інструментом в боротьбі за масову свідомість. За допомогою ефективного видовища можна прищепити стереотипні переконання, сформувані визначену громадську думку.

Ще одним важливим чинником функціонального існування видовища як особливого виду культури є сучасний розвиток засобів масової інформації. Вітчизняний науковець Лариса Наумова в своєму дослідженні "Видовище як феномен культури. Соціокультурний вимір" зазначає: "...вагомні позиції починають займати засоби масової комунікації. Якщо протягом ХІХ століття основним засобом масової комунікації залишається преса, то в ХХІ столітті чільне місце відводиться вже аудіовізуальним засобам масової комунікації, які перебирають на себе не тільки комунікативні, але й розважальні функції. У свою чергу, засоби масової комунікації формують принципово нові комунікативні можливості, а також новий комунікативний простір". Відповідно до історичних культурних трансформацій видовища укріплюють свої позиції в культурних процесах і виконують низку функцій, найважливішою з яких, на думку багатьох науковців, є стихійна тенденція перетворювати будь-яке видовище в естетичну діяльність. Саме ця якість видовища відділяє його від звичайної події, неорганізованої і випадкової, яка містить в собі лише інформативне навантаження (тоді як видовище може естетизувати подію і представити її в якості цілісного видовищного твору).

Таким чином, видовищні форми у культурі на протязі тисячоліть зазнали значних видозмін. Звичайно, вони завжди впливали на свідомість людей. В кінці ХХ – початку ХХІ століття, у зв'язку зі значним загальноцивілізаційним, технічним та технологічним поступом, в тому числі розвитком ЗМІ, на світових та українських теренах видозміни видовищ прискорилися. Це, відповідно, підвищує їх роль у культурному процесі і загалом у суспільному житті, зацікавленість науковців у їх подальшому дослідженні.

#### Література:

1. Аристотель. Об искусстве поэзии / Аристотель. — М. : Гослитиздат, 1957.
2. Андреева И. М. Театральность в культуре / И. М. Андреева. — Ростов на Дону, 2002. — с. 8.
3. Банфи А. Избранное / А. Банфи. — М., 1965. — С. 92–93.
4. Большая Советская Энциклопедия. Т. 27. : энциклопедия / Гл. ред. О. Ю. Шмидт. — 1-е изд. — М. : Сов. энциклопедия, 1933. — 816 с.
5. Генон Рене. Символы священной науки : пер. с фр. / Рене Генон. — М. : Беловодье, 2004. — 496 с.
6. Энциклопедический словарь : т.1–82 / Под ред. проф. И. Е. Андреевского; Издатели Ф. А. Брокгауз (Лейпциг), И. А. Ефрон (С.-Петербург). — СПб. : Семеновская Типо-Литография, 1890–1904. — 1894. — С. 693.
7. Кісін В. Б. Режисура як мистецтво та професія / В. Б. Кісін. — К. : НО Центр "АЕЛС-технологія", 1998.
- Кн.1 : Як видовища породили режисуру. — 1998. — 102 с. — С. 6.
8. Наумова Л. М. Видовище як феномен культури. Соціокультурний вимір / Лариса Миколаївна Наумова ; Київський міжнародний ун-т. — К. : КиМУ, 2006. — 234 с.
9. Ожегов С. И. Словарь русского языка / С. И. Ожегов ; изд. 9-е испр. и доп. — М. : "Советская энциклопедия", 1972. — С. 217.
10. Ратнер Я. В. Эстетические проблемы зрелищных искусств / Я. В. Ратнер. — М. : Искусство, 1980. — 135 с. — С. 131.
11. Самое важное из всех искусств. Ленин о кино. Сборник документов и материалов. — М. : Искусство, 1973. — С. 233.
12. Хренов М. А. Зрелище в эпоху восстания масс / М. А. Хренов. — М. : Наука, 2006.
13. Шубина И. Б. Драматургия и режисура зрелища. Игра, сопровождающая жизнь. / Шубина И. Б. — Ростов на Дону : Феникс, 2006.

## МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

УДК 7.072.3

Троєльнікова Людмила Олексіївна,  
доктор мистецтвознавства, доцент,  
завідувач відділу світової культури  
і міжнародних культурних зв'язків  
Інституту культурології  
Академії мистецтв України

**ХУДОЖНЬО-ОСВІТНІЙ КОНЦЕПТ  
СОЦІОКУЛЬТУРНОГО СЕРЕДОВИЩА СУЧАСНОЇ УКРАЇНИ**

*В статті розглядаються художні й освітні засади формування сучасного соціокультурного середовища в контексті державної культурної політики. Репрезентується система художньої освіти в Україні – її стан, проблеми та перспективи розвитку.*

Ключові слова: обдарована молодь, художня освіта, художня творчість.

*In the article the bases of forming of modern sotsiocoultournogo environment artistic and educational are examined, in the context of state cultural policy. There is the system of artistic education in Ukraine – its state, problems and prospects of development.*

Keywords: young people, artistic education, artistic creation, are gifted.

Художня культура кожної епохи – це творча діяльність не тільки сучасних поколінь, а й успадковані способи і форми художньої діяльності, вироблені попередніми поколіннями, засвоєні сучасними поколіннями художні цінності, способи і засоби сприйняття творів мистецтва (включаючи збереження, поширення, репродукцію, пропаганду, а також художню освіту і методи дослідження мистецтва). Репрезентація художньої освіти як складової художньої культури є актуальною в теорії та практиці культури.

Відтак, художня культура – не тільки художнє виробництво (творчість), а й збереження, поширення, споживання й освоєння створеного. Її центральною ланкою є мистецтво, що представляє собою, з одного боку, продукт творчості – конкретний здобуток, а з іншого – сукупність накопичених суспільством цінностей. Це предметно-речовий фонд художньої культури. Наприклад, предмети декоративно-прикладного мистецтва; картини живопису, створені художником; музика, втілена в нотних знаках і видана в збірниках; літературні твори у вигляді книги тощо. Але продукт творчості може бути й у формі акту діяльності – безпосередньо виконання, що становить переважну частину народної художньої культури. Створення предметів мистецтва, їх виконання є процесом художньої творчості, що входить у систему художньої культури. Теоретичне обґрунтування художньо-освітнього простору та аналіз освітніх практик є завданням нашого дослідження. Метою нашої статті є осмислення змісту та форм системи художньої освіти в сучасній Україні.

Із соціологічної точки зору мистецтво варто розглядати як накопичені суспільством художні цінності, що представляють собою сукупність знань, норм, зразків, ідей, поглядів, смислів, опредмечених людиною. У цьому плані воно є компонентом не тільки художньої культури, а й частиною всієї культури суспільства.

Мистецтво як предмет, сукупність конкретних здобутків і накопичених художніх цінностей перетворюється в справжню цінність лише через поширення і сприйняття його людьми. Окремий художник або народ у процесі творчості створюють мистецький витвір, але щоб він став надбанням суспільства – окремої особистості, соціальної групи або спільності – потрібно його поширення серед інших людей, здатних адекватно його сприймати, інтерпретувати й оцінювати. Саме ці процеси, пов'язані зі споживанням, освоєнням становлять головну діяльну ланку художньої культури.

Органічне поєднання життя, художнього, освітнього і творчості є однією з важливих ознак філософії. При цьому наголошується на обмеженості суб'єктно-об'єктної опозиції у відношенні до

світу і його осягненні, на житті – як динамічному, нестримному потоці, нескінченному творчому становленні. А. Бергсон, В. Дільтей, Ф. Ніцше вважають, що цілісність життя не охоплюється пізнанням, а розкривається в переживанні. Творчий процес – це заміна світу понять переживанням і фантазією, що виявляє життєву енергію несвідомого, інстинктивного і спонтанного. Єдність раціонального та ірраціонального характеризує творчий процес у всіх його проявах і формах. Творчість виступає як форма людського ствердження, буття у смислі та зі смыслом.

Платон зазначав: "Творчість – поняття широке. Все, що викликає перехід від небуття до буття, – творчість..." [6]. При цьому творча особистість характеризується здатністю дотримуватися розумних правил (Н. Буало), а уява допомагає розуму яскравіше викришувати іскри знань (Р. Декарт).

У характерному для європейської культури розумінні творчості як самодостатнього феномена людської життєдіяльності проявляється діяльнісне розуміння людини, яке має свої витoki в гуманістичних інтенціях доби Відродження. Представники німецької класичної філософії і німецькі романтики особливу увагу звертають на роль творчого суб'єкта як самостійного, діяльнісного, вільного. Діяльність, поєднана з розумом, починає визначати людське світовідношення, використовуючи все існуюче як матеріал для творчості. Діяльність набуває самочинності, оволодіваючи всіма формами людських відносин.

Творчість є позитивно спрямовуючою інноваційною діяльністю, що продукує виключно позитивні в ціннісному відношенні речі, збагачує людство новими зверненнями, забезпечує розвиток цивілізації та культури, сприяє суспільному прогресу [4]. Творча діяльність здатна приносити людям велику користь – в різних формах її прояву і в різних напрямках її здійснення. Вона є способом самовдосконалення особистості, засобом задоволення зростаючих матеріальних і духовних потреб (продукуючи для цього потрібні речі), виступає рушійною силою суспільного розвитку, збагачує світ цивілізації та культури новими здобутками, приносить особисту насолоду індивідам від самого процесу її здійснення. Все це досягається завдяки таким сутнісним властивостям творчості, як якісна новизна, смислова оригінальність, змінюваність та поступовий розвиток.

При цьому насамперед потрібно звернутися до філософських праць, в яких розглядаються художні орієнтації особистості в структурі культури (Е. Баллер, П. Гаврилюк, Т. Домбровська, В. Драпіка, М. Каган, М. Лукашевич, Ю. Лукін). У працях психологів підкреслюється, що через художні орієнтації має формуватися глибинний інтелект, гнучкість, стійкість, відкритість, вразливість, почуття гармонії (І. Авдєєва, С. Братченко, С. Рубінштейн, В. Вільчек, Л. Вигодський, П. Гальперін, Д. Говорун, Т. Дранков, В. Дружинін, А. Костюк, В. Мазепа, В. Петрушин, Я. Пономарьов, Л. П'янова, Б. Теплов). У педагогічній літературі широко висвітлюються різні аспекти проблеми художніх орієнтацій підлітків (І. Барвінок, Л. Божович, О. Газман, Т. Єгорова, Г. Костюк, В. Козловський, О. Кохана, В. Лисенко, А. Мудрик, О. Олексюк, О. Савченко, Т. Сущенко, Н. Сінкевич, В. Суханцева, В. Сухомлинський, М. Ткач, Л. Хлебнікова).

На думку вчених, які досліджують різні форми художньої діяльності, участь в якій спонукає особистість до формування художніх орієнтацій, важлива роль в ній належить мистецькій діяльності (Б. Асаф'єв, Т. Бакланова, Д. Кабалецький, А. Кир'якова, Л. Малос, Н. Миропольська, О. Отич, С. Науменко, Г. Нейгауз, О. Щолокова, С. Шоломович). Аналіз філософських, соціально-психологічних та педагогічних досліджень (А. Анохін, І. Бех, Л. Заков, Т. Завадська, Л. Коваль, В. Криворученко, І. Мельникова, А. Мудрик, Г. Падалка, Г. Риндін, М. Скаткін, О. Ростоцький, О. Рудницька, А. Щєбро, Б. Яворський) дає змогу зробити висновок, що процес формування художніх орієнтацій сприяє розвитку смаку, визначає місце в культурній багатогранності світу, допомагає засвоїти форми і методи активної участі у мистецькій діяльності (Ю. Алієв, О. Апраксина, Б. Асаф'єв, Л. Белобородова, М. Боголюбська, А. Болгарський, О. Ільченко, О. Єременко, Г. Шостак, Г. Фролова, Ю. Цагареллі). Необхідно також звернути увагу на концепцію розвитку художніх орієнтацій у працях Л. Божович, І. Зязюна, Г. Костюка, В. Козловського, О. Коханової, Б. Нелинського, О. Олексюк.

Молодь як соціально-демографічна група характеризується не лише віковими ознаками, а й специфікою соціального становлення, а відтак – особливим місцем у структурі суспільства. Молодь активно навчається, інтенсивно засвоює знання, переймає вміння, навички, майстерність, успадковує культурні надбання, духовні багатства народу, осмислює весь набутий досвід. При цьому вона вирізняється загостреним емоційним сприйняттям реалій життя, радикалізмом мислення та дій, критичністю оцінок і висновків. Завдяки віковим особливостям молодь є найбільш прогресивним і водночас найбільш вразливим прошарком суспільства, який потребує не лише пильної уваги, повсякденного піклування з боку всієї громади, а й значних ресурсів, капіталовкладень, створення відповідної інфраструктури освіти, виховання, культурного росту, розвитку природних здібностей та обдарувань [12].



Нові механізми роботи з обдарованою молоддю, широке залучення громадських фондів, меценатства і спонсорства, притаманні відкритому суспільству західних демократій, – у нашій державі ще у процесі формування. Як наслідок, молодь, яка нині становить майже чверть населення України, виявилася найбільш незахищеною (суспільством, сім'єю, державою) перед навалом соціально-економічних проблем, засиллям чужинської маскультури, переважно низького гатунку, а здібності та обдарування молодих – нерозвиненими й незатребуваними. Безробіття, бідність і безгрошів'я, які спіткали більшість населення, породжені ними соціальна апатія, психологічна настанова лише на виживання, брак, особливо у сільській місцевості, місць для змістовного дозвілля стали факторами, що сприяють поширенню пияцтва, розпусти, небезпечних хвороб, насильства. А це призводить, урешті-решт, до морального й духовного зубожіння суспільства [5; 7; 8].

На реалізацію цілей і завдань молодіжної політики спрямовано низку документів, зокрема:

- "Про програму роботи з обдарованою молоддю на 2001–2005 роки" (Указ Президента України від 8 лютого 2001 року №78/2001);
- "Про додаткові заходи щодо державної підтримки обдарованої молоді" (Указ Президента України від 24 квітня 2000 року № 612/2000);
- "Загальнодержавна програма підтримки молоді на 2004–2008 роки" (Закон України від 18 листопада 2003 року № 1281-IV);
- "Державна програма розвитку культури на період до 2007 року" (Постанова Кабінету Міністрів України від 6 серпня 2003 року № 1235);
- "Про державну підтримку клубних закладів" (Указ Президента України від 21 березня 2000 року №484/2000) та ін.

У кожному із зазначених та багатьох інших державних документах важливе місце відводиться роботі з обдарованою молоддю, здатною творити культурні цінності, зробити їх загальним надбанням і підняти духовний рівень усього молодого покоління [7; 8; 9; 10].

Чільне місце серед них посідає "Програма роботи з обдарованою молоддю на 2001–2005 роки" (далі – Програма), затверджена відповідним Указом Президента України від 8 лютого 2001 року № 78/2001. Вона охоплює всі основні напрями спільної діяльності органів державної виконавчої влади, установ освіти, науки, культури, творчих спілок та інших громадських організацій зі створення в Україні сприятливих умов для розвитку творчого потенціалу народу, містить конкретні завдання, визначає терміни їхнього здійснення і виконавців. Комплексом психолого-педагогічних, організаційних, правових, економічних, науково-практичних заходів Програми передбачається розроблення та впровадження ефективних засобів і технологій пошуку, навчання, виховання і самовдосконалення обдарованих дітей та молоді, створення відповідних умов для гармонійного розвитку особистості.

Одними із першочергових завдань Програми є створення цілісної, науково обґрунтованої системи пошуку обдарованої молоді, ядром якої має стати міжвідомчий інформаційний банк даних "Обдарованість", відображення відповідної інформації в Інтернеті та регулярне поповнення її новими відомостями. Також передбачено на основі досягнень сучасних гуманітарних наук (педагогіки, психології, соціології та ін.), з урахуванням нагромадженого вітчизняного досвіду, реалій життя сучасної України, особливостей її історичного шляху і менталітету, розробити науково-теоретичні засади, відповідні загальні та спеціальні методики і програми для виявлення, розвитку та підтримки обдарованих дітей, учнівської та студентської молоді, молодих учених і творчих працівників. А також забезпечити перепідготовку і підготовку педагогічних працівників до роботи з обдарованими дітьми та молоддю, ефективне стимулювання і відзначення тих фахівців, учні та вихованці яких досягли помітних успіхів.

Йдеться у документі й про модернізацію процесів навчання, виховання, розвитку обдарованої молоді з наближенням їх до кращих світових зразків і широким впровадженням експериментальних майданчиків, апробацією новітніх методик, форм, індивідуального підходу, сучасних інформаційних технологій та засобів.

Програма передбачає також низку заходів щодо забезпечення соціально-правових гарантій обдарованій молоді у розвитку її творчих потенцій, а саме: адресну підтримку особливо здібних учнів і студентів, поліпшення соціально-побутових умов проживання, пільгове користування послугами культосвітніх закладів та установ, допомогу у працевлаштуванні за фахом, подальшому вдосконаленні майстерності тощо [8].

Підготовку мистецьких кадрів в Україні здійснюють навчальні заклади культури і мистецтв. Нині система культурно-мистецьких навчальних закладів України становить розгалужену мережу, утворену з 1489 початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладів (музичних, художніх, хореографічних, хорових шкіл, шкіл мистецтв), чотирьох середніх спеціальних музичних шкіл-інтернатів (у Києві, Львові, Одесі, Харкові) та Державної художньої середньої школи ім. Т. Шевченка,

трьох акторських студій, Спеціалізованої художньої школи-інтернату I–III ступенів "Колегіум мистецтв у Опішні" (ці навчальні заклади створено для навчання особливо обдарованих дітей з усіх регіонів України). А також 62 коледжа, училища мистецтв і культури, заснованих на комунальній власності; 11 вищих навчальних закладів III–IV рівнів акредитації, з яких три мають статус національних (музичних – п'ять; культури – три з відокремленою філією Київського національного університету культури і мистецтв у м. Миколаєві; Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури; Київський національний університет театру, кіно і телебачення ім. І. Карпенка-Карого; Державна академія керівних кадрів культури і мистецтв); 4 державні студії з підготовки акторських кадрів при національних творчих колективах. Свідченням зростання престижу вищої гуманітарної освіти серед населення є збільшення кількості абітурієнтів порівняно з минулими роками. Так, в 2003 році на 22,7 % зросло державне замовлення на підготовку фахівців у вузах III–IV рівнів акредитації, але конкурс на одне місце не зменшився і становив 2,9 чол.

Відповідними розпорядженнями Кабінету Міністрів України на базі Львівського кінотехнікуму створено Львівську філію Київського національного університету культури і мистецтв; Харківський державний інститут мистецтв ім. І.П. Котляревського реорганізовано у Харківський державний університет мистецтв ім. І.П. Котляревського; утворено Кримську філію Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури в м. Сімферополі. Сімферопольському музичному училищу ім. П.І. Чайковського та Кримському училищу культури м. Сімферополя повернуто статус самостійних юридичних осіб. Створено Сімферопольський факультет Донецької державної музичної академії ім. С.С. Прокоф'єва; Дніпропетровський факультет Харківського державного університету мистецтв ім. І.П. Котляревського; Кіровоградський, Полтавський, Вінницький, Запорізький та Черкаський факультети Київського національного університету культури і мистецтв.

2004–2005 навчальний рік у початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладах (школах естетичного виховання) та шести середніх школах мистецтв розпочали близько 300 тис. дітей. До середніх спеціальних музичних шкіл-інтернатів у містах Києві, Харкові, Львові, Одесі (музичні десятирочки), Державної середньої художньої школи ім. Т.Г. Шевченка та Спеціалізованої художньої школи-інтернату I–III ступенів "Колегіум мистецтв у Опішні" прийнято 250 дітей, що на 20 осіб більше порівняно з минулим роком.

Упродовж останніх років здійснено певні кроки щодо вдосконалення навчальних програм, розроблення новітніх методик роботи з обдарованими дітьми, молоддю, підтримки педагогічних новацій передових викладачів. Так, Міністерство культури і туризму України розробило та затвердило у Міністерстві юстиції України Положення про Державну спеціалізовану школу (школу-інтернат) системи Міністерства культури і туризму України.

Свідченням зростання ролі вищої гуманітарної освіти серед населення, у тому числі за напрямками "культура" та "мистецтво", є збільшення конкурсних показників при вступі до навчальних закладів порівняно з минулими роками.

Вже в 2004 році обсяг державного замовлення на підготовку фахівців у вищих навчальних закладах культури і мистецтв III–IV рівнів акредитації становив 3 185 чол. (порівняно з минулим роком більше на 115 чол.) З них на навчання за денною формою – 2 350 чол., заочною – 830 чол., вечірньою – 30 чоловік.

Відповідно до постанови Кабінету Міністрів України від 29.06.1999 року № 1159 "Про підготовку фахівців для роботи в сільській місцевості" навчальним закладам III–IV рівнів акредитації в 2004 році встановлено квоти на навчання за цільовими направленнями з регіонів України у кількості 209 чол. (149 – на денну та 60 – на заочну форми навчання). Для залучення позабюджетних коштів навчальними закладами здійснювався прийом на навчання за рахунок юридичних та фізичних осіб.

Усі вищі навчальні заклади III–IV рівнів акредитації мають аспірантуру, три – докторантуру. Це переважно відомі своїми творчими школами в Україні та за її межами потужні мистецькі навчальні установи, що мають довгу історію і вагомі здобутки. Так, останнім часом відзначено ювілеї: 150-річчя Львівської державної музичної академії ім. М. Лисенка, 100-річчя Київського державного університету театру, кіно і телебачення ім. І. Карпенка-Карого, 85-річчя Харківського державного університету мистецтв ім. І.П. Котляревського, 135-річчя Київського музичного училища ім. Р. Глієра, 120-річчя Харківського музичного училища, 70-річчя Київської середньої спеціальної музичної школи-інтернату ім. М. Лисенка, 60-річчя Харківської спеціальної музичної середньої школи та ін.

Кращим студентам та аспірантам щорічно надаються стипендії Президента України, Верховної Ради України, Кабінету Міністрів України. 50 учнів середніх спеціальних мистецьких шкіл-інтернатів та студентів, які стали переможцями або дипломантами міжнародних мистецьких конкурсів і фестивалів, нині одержують стипендію Президента України для найобдарованіших молодих митців України.

Водночас у діяльності навчальних закладів культури і мистецтв існує й низка проблем, а саме:

– недосконалість правової бази мистецької освіти. Яскравий приклад – чинні нормативи штатної кількості науково-педагогічних працівників державних вищих навчальних закладів, якими передбачається збільшення кількості студентів на одного науково-педагогічного працівника у вузах мистецтва, що, враховуючи специфіку підготовки студентів мистецьких навчальних закладів (індивідуальні заняття з кожним зі студентів), може призвести до зниження якості фахової підготовки та відтоку науково-педагогічних кадрів;

– не вирішеність питань забезпечення молодих спеціалістів при працевлаштуванні житлом, належною оплатою праці, іншими соціальними гарантіями;

– дефіцит кваліфікованих кадрів у багатьох закладах культури – акторів драматичного театру, музикантів, артистів балету, що не пов'язано з відсутністю потреби в них на ринку праці. Скажімо, працювати в установах культури в сільській місцевості залишається тільки 25% випускників училищ культури. Причина – відсутність роботи на повну ставку, незабезпеченість житлом, а почасти і просто не уважне ставлення до проблем молодого спеціаліста з боку органів влади та керівників установ.

З метою якісного вирішення завдань кадрового менеджменту та забезпечення впровадження концепції кадрового забезпечення в галузі мистецької освіти вибудована єдина система безперервної освіти, яка включає два великих блоки:

– перший – базова освіта: загальна середня (заклади культури і мистецтв, музичні школи, школи мистецтв, мистецькі студії), вища I–III рівнів акредитації (училища культури і мистецтв, музичні училища, мистецькі коледжі), вища III–IV рівнів акредитації (університети культури і мистецтв, музична академія, університети мистецтв, університет театру, кіно та телебачення);

– другий – додаткова (післядипломна освіта): підвищення кваліфікації та перепідготовка (обласні курси підвищення кваліфікації, підрозділи вузів культури і мистецтв), аспірантура, докторантура, постійно діючі семінари, творчі лабораторії, конференції, стажування, самоосвіта.

Відтак, саме від рівня розвитку, освіченості, вихованості, професіоналізму творчої особистості залежить змістовне наповнення художньо-освітнього простору. Так, внутрішня неповторність та індивідуальність будь-якого творчого акту легко долає тенденцію до однорідності, яка ґрунтується на тому, що кожен індивід є потенційним творцем і всі індивіди – члени одного суспільства – живуть в однаковій соціальній атмосфері, тому, коли з'являється творець, йому неминуче доводиться долати опір численного пасивного нетворчого натовпу навіть у тому разі, коли йому пощастить знайти взаєморозуміння у вузького кола однодумців.

Наразі основними завданнями, що постають перед галуззю культури, перед державними інституціями, залишаються:

– підвищення престижу культурно-просвітницьких професій;

– запровадження нових механізмів підготовки кадрів на засадах, які поєднують державне фінансування з коштами підприємств та організацій усіх форм власності, приватних осіб, спонсорів і меценатів;

– запровадження нових сучасних методів навчання;

– удосконалення системи підготовки, перепідготовки та підвищення кваліфікації працівників культури і мистецтва з урахуванням науково обґрунтованої реальної потреби галузі у висококваліфікованих спеціалістах, зокрема нових професій;

– створення та видання сучасних підручників і посібників для мистецьких навчальних закладів.

#### *Література:*

1. Брилін Б. А. Педагогічні основи музично-творчого розвитку учнів старших класів у сучасних формах дозвілля: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра пед. наук : спец. 13.00.01 "Загальна педагогіка та історія педагогіки" / Б. А. Брилін. — К., 1998. — 40 с.
2. Бровко М. М. Мистецтво як естетичний феномен / Микола Бровко. — К. : Вид. центр КНЛУ, 1999. — 239 с.
3. Бровко М. М. Мистецтво: філософсько-культурологічні виміри / Микола Бровко. — К. : Вид. центр КНЛУ, 2008. — 237 с. — (Бібліогр. в кінці розд.).
4. Леонтьев А. Н. Ценность как междисциплинарное понятие : опыт многомерной реконструкции / А. Н. Леонтьев // Вопросы философии. — 1996. — № 4. — С. 15–26.
5. Нове покоління незалежної України (1991–2001 рр.) : щоріч. доп. Президентів України, Верховній Раді України, Кабінету Міністрів України про становище молоді в Україні (за підсумками 2001 р.) / [Балакірева О. М. та ін. ; редкол.: В. І. Довженко (голова) та ін.] ; Держ. ком. України у справах сім'ї та молоді, Держ. ін-т пробл. сім'ї та молоді. — К. : [б. в.], 2002. — 211 с.;

6. Платон. Сочинения : пер. с древнегреч. В 3 т. Т. 2 / Платон ; под общ. ред. А. Ф. Лосева и В. Ф. Асмуса. — М. : Мысль, 1970. — 609, [2] с. — (Философское наследие).
7. Про додаткові заходи щодо державної підтримки обдарованої молоді : Указ Президента України від 24 квітня 2000 р. № 612/2000 // Офіційний вісник України. — 2000. — № 17;
8. Про програму роботи з обдарованою молоддю на 2001–2005 рр. : Указ Президента України від 8.01.2001 р. № 78/2001 // Офіційний вісник України. — 2001. — № 6.
9. Про затвердження Державної програми розвитку культури на період до 2007 р. : Постанова Кабінету Міністрів України від 6 серпня 2003 р. № 1235 // Офіційний вісник України. — 2003. — № 32. — С. 127–136.;
10. Про національні заклади культури : Указ Президента України (із змінами, внесеними згідно з Указами Президента № 58/96 від 15.01.96, № 308/97). — К., 1997;
11. Про проблеми та забезпечення організованого початку 2004–2005 навчального року : інформація відділу аналізу та прогнозування діяльності навчальних закладів Міністерства культури і мистецтв України. — 2004. — 4 с.;
12. Троєльнікова Л. О. Молодіжна політика як складова художньо-освітнього простору України / Людмила Троєльнікова // Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності. — 2005. — Вип. 16. — С. 91–98.

УДК 7.072.2

**Солов'яненко Анатолій Анатолійович**,  
кандидат мистецтвознавства, доцент,  
доцент кафедри театрального мистецтва  
Київського національного  
університету культури і мистецтв,  
Народний артист України

### РОБОТА РЕЖИСЕРА НАД МУЗИЧНОЮ ОСНОВОЮ ОПЕРНОЇ ВИСТАВИ: ДОСВІД СИСТЕМНОГО АНАЛІЗУ

*У статті розкриваються особливості роботи режисера над музичною основою оперної вистави.*

Ключові слова: *режисер, музика, опера, оперна режисура, лібрето, партитура, сценічна дія.*

*The article studies the features of the work of the director with the musical basis of the opera performance.*

Keywords: *director, music, opera, opera direction, libretto, score, scene.*

Оперна режисура – одна з найскладніших форм діяльності в сфері музично-театрального мистецтва. Її особливість полягає у тому, що постановник оперної вистави має бути здатним однаково кваліфіковано й ретельно аналізувати не тільки сюжетну канву, фабулу, лібрето опери та авторські ремарки, а й саму оперну партитуру. Отже, глибоке вивчення режисером музичної основи твору нарівні з диригентом та виконавцями – співаками, оркестром та іншими артистами – є необхідною умовою для адекватного відтворення не тільки сюжету опери, а й особливостей жанру загалом, індивідуального композиторського стилю та історичних умов, у яких писалася опера.

У роботі В. Ванслова "Опера та її сценічне втілення" [2] наведено особливості, ознаки, переваги й недоліки оперно-режисерської практики в контексті еволюції проблематики оперної драматургії протягом усього часу її розвитку. Природно, основну увагу в роботі приділено російським та радянським майстрам оперної режисури, насамперед, К. Станіславському і В. Немировичу-Данченку, П. Рум'янцеву, Б. Ярустовському, М. Друскіну, П. Маркову, Г. Крісті, А. Пазовському, Б. Покровському та ін.

Відомий оперний режисер Б. Покровський розглядає оперу як специфічний жанр музичного театру, який характеризується, однак, низкою властивих тільки йому стилістичних особливостей. Зважаючи на ці особливості, Б. Покровський вважає невдалими спроби "кінематографізації" оперних постановок на шкоду музичній виразності. Він підкреслює, що авторський музичний текст – підґрунтя режисерської концепції, і тільки таким чином можна досягти переконливості вистави. Музична партитура як першооснова сценічної дії – головна умова природного й невимушеного її розгортання, здатного підкорити увагу глядачів наскрізному потоку подій, що диктуються законами цільного

музичного розвитку. Крім того, як вважає Б. Покровський, без проникнення в авторську партитуру режисер не в змозі піднятися до справжнього синтезу мистецтв, якого, в першу чергу, потребує специфіка оперної драматургії [6].

Інший аспект поглядів Б. Покровського розкриває М. Чудновський у документальній праці "Режисер ставить оперу" [12], присвяченій творчому шляху та методам роботи над оперною виставою майстра. Автор звертає увагу на найхарактерніші особливості творчого методу відомого режисера, аналізує витoki його підходів у справі пошуку творчої рівноваги між індивідуальними рисами бачення майбутньої вистави постановником спектаклю та об'єктивними чинниками розвитку, закладеними в авторській музичній партитурі й тексті лібрето. У досягненні гармонії між режисерською ідеєю та художньою специфікою оперного твору Б. Покровський перевагу надає останньому [8].

Спеціальний розгляд проблематики режисерської діяльності в опері подано у книзі М. Каплана "Життя в музичному театрі" [3], де однозначно вказується на пріоритет режисера оперного спектаклю в розробці шляхів сценічного втілення ідей, образів та змісту партитури. Нарівні з диригентом, режисер має брати участь у роботі над музичним компонентом вистави (який, з огляду на специфіку опери, є у ній головним), однак на ньому також лежить обов'язок узгоджувати в ході сценічної реалізації змісту опери взаємодію зорово-пластичних компонентів вистави загалом.

Крім цих загальних рекомендацій, на нашу думку, не варто ігнорувати наявність певних постановочних традицій в кожному театрі, їх спадкоємність (школи), незважаючи на варіативність окремих сценічно-режисерських рішень. Так, однією з особливостей українського оперного постановочного досвіду є установка на музичну драму. Вона простежується на всіх етапах існування українського оперного театру, незважаючи на наявність як авангардних течій, так і поміркованих, представлених іменами В. Блаватського, В. Манзія, М. Смолича, М. Степановича та ін.

Специфічність режисерських рішень у інтерпретаціях оперних творів на українській сцені обумовлює також накопичена практика літературних перекладів оперних лібрето, які належать перу таких визначних майстрів слова, як М. Вороний, Л. Старицька-Черняхівська, П. Тичина, М. Рильський (у 1934–1950 роках поет працював у Київському оперному театрі завідувачем літературною частиною), М. Бажан, М. Лукаш, Б. Тен. До того ж, чимало з них були обдарованими музикантами: наприклад, М. Рильський, а також видатний режисер-новатор Л. Курбас чудово грали на фортепіано.

Отже, робота режисера над оперною виставою – складний процес. Тому не можна обмежуватися усвідомленням того, що оперний режисер у своїй роботі повинен керуватися, насамперед, музичною основою вистави та бажанням втілити її в життя. Потреба систематизації існуючих рекомендацій професіоналів оперної режисури з метою вироблення на цій основі оптимальних для кожного конкретного випадку художньо-технологічних прийомів залишається актуальною. На розв'язання цього завдання й спрямована наша стаття.

Щоб об'єднати існуючі рекомендації у єдине ціле потрібно визначитись з підходом до їх розгляду. Найбільш придатним ми вважаємо епістемолого-методологічний, який дозволяє розглядати системність як продукт, що визначає принципи організації знань та мислення. За такою методологією системного аналізу можна розглянути кожен з принципів роботи режисера, не втрачаючи основи загальної стратегії, якої повинен дотримуватися оперний режисер, – пріоритету музичної складової вистави над іншими.

Розглянемо детальніше принципи, що забезпечують системну цілісність роботи режисера над музичною основою оперної вистави.

1. Характеристики драматичного наповнення звичайного тексту і тексту, покладеного на музику, різняться настільки ж суттєво, наскільки спів у супроводі оркестру відрізняється від звичайної театральної сцени або простого читання тексту твору. Саме тому існують особливі вимоги до тексту лібрето, який має бути придатним до вокального відтворення. Крім того, оперний текст, на відміну від театрального, повинен бути зорієнтованим на музику як чинник розвитку сценічної дії. Відтак, взаємодія музичного і драматичного компонентів ставить постановника перед необхідністю розуміння абсолютно всіх нюансів, деталей настрою, що містяться як у музичному тексті, так і у літературному. І не тільки розуміння, але й адаптації кожного з них до виконавських можливостей тих, хто бере участь у оперному спектаклі. А для цього потрібно знання законів музично-сценічної поведінки, щоб сценічне життя персонажів відповідало музичному та лібретному.

Увага режисера має бути спрямована на те, яким чином відтворюються у сценічному контексті ті чи інші повороти сюжету, в яких беруть участь герої опери. Тут потрібно брати до уваги все – грим акторів, освітлення, акустичні особливості залу, відстань до глядачів, умови дотримання звукового балансу в ансамблі з оркестром.

Водночас, візуальні компоненти, пластично-колористичне вирішення, загальна композиція оперної дії – все це повинно бути підпорядковано завданням музичної виразності.

2. Режисерські устремління, якими б активними вони не були, залишатимуться непоміченими, якщо не відобразатимуться у діях акторів-співаків. Їх функція у музичній драмі – надзвичайно важлива, бо якість виконання оперного твору, у першу чергу, залежить від майстерності вокального виконання. Організуючі сценічну дію за допомогою засобів музичної виразності, режисер має бути відповідно зорієнтованим у питаннях спеціальної підготовки: оперного вокалу, оркестрового супроводу, специфіки різних форм хорового співу та його сценічної інтерпретації у різних мізансценних рішеннях тощо.

Крім того, треба враховувати, що ідейно-образний зміст оперного твору передається різними звуковими засобами, за допомогою не тільки співу (зі словами чи без слів, сольного, ансамблевого, хорового), але й інструментального супроводу, що забезпечується оркестром. Цей супровід – могутній засіб не тільки посилення емоційного впливу, а й, так би мовити, "кінематографізації", тобто, надання особливого "видимого" характеру окремим елементам дії. Це, передусім, звукообразність явищ (гомін струмка, шелест лісу, гроза, калатання дзвонів), для передавання відчуття чи для опису яких у літературі застосовується текст, а в драматичному театрі вони відтворюються за допомогою механічних пристроїв.

Отже, жоден фрагмент вистави не існує без музичного супроводу. Звучання музики в опері є безперервним, тому вся драматична дія, всі рухи, переміщення, мізансцени акторського складу повинні бути чітко підпорядкованими музиці, її ритму, тональності, стилю, настрою.

3. Слід враховувати національні особливості вокального стилю та традиції його виконавської інтерпретації, які склалися в різних оперно-театральних школах. Наприклад, італійське бельканто характеризується досконалою технікою, блискучим голосоведенням, близьким до інструментального. Але, в процесі розвитку, використання віртуозної техніки в операх В. А. Моцарта, Дж. Россіні, Г. Доніцетті набуло принципово іншої художньої якості, характерності, а згодом, в операх Дж. Верді та композиторів-веристів – Дж. Пуччіні, Р. Леонкавалло – драматичної виразності.

Є свої особливості і в російській вокальній школи, яка вирізняється наголосом на мелодійність народнопісенного типу та мовність інтонування. Найяскравіші її зразки являють собою вокальні номери в операх російських композиторів М. Глинки, П. Чайковського, О. Бородіна, М. Римського-Корсакова.

Інші національні школи – французька, німецька тощо – теж мають низку специфічних виконавських особливостей і нюансів звуковидобування. Хоча пріоритет італійської школи у світі безсумнівний: вона виробила, власне, той еталон класичного звучання голосу, якого дотримуються практично всі інші школи.

4. Домінування вокального компоненту в опері не звільняє режисера від уваги до інших проблем постановки, зокрема сценічного оформлення, й всього візуального ряду аж до костюмів виконавців.

Сценографія – це той елемент задуму автора опери, який потребує особливої уваги при її втіленні на сцені, особливо якщо опера написана за мотивами відомих літературних творів. Тому вона не може бути ділянкою уваги тільки художника-сценографа. Ця частина оперної постановки є найбільш уразливою з погляду історичної об'єктивності та художньої правди. До того ж, забезпечення такої "правди" потребує значних коштів та підтримки реквізиту у належному стані. Досить часто, особливо за скрутних фінансових умов, художники змушені використовувати ті декорації та елементи оформлення сцени, які вже були у вжитку чи вживаються в інших виставах. За таких умов режисерське втручання щодо того, як можна урізноманітнити оформлення вистави одними й тими самими засобами, скомбінувати їх у неочікуваних сполученнях, є просто необхідним. Так само, як і пошук світлового та інших ракурсів сценічної об'єктивізації авторського задуму музичного твору.

Всі ці компоненти режисерської праці важливі. Але найголовнішим з них є забезпечення адекватності сценічного рішення музичного твору його ідейно-образному змісту.

5. У постановці оперної вистави вагому роль відіграє так звана композиторська режисюра (зазвичай, під цим формулюванням розуміють сукупність авторських ремарок, виписаних у партитурі й лібрето опери). Ці вказівки є смисловими орієнтирами для постановника, до яких потрібно прислухатися. Широко відомим є вислів Б. Покровського з цього приводу – "Режисер – раб композитора". Майже всі відомі оперні режисери світу дотримуються цього принципу і не вважають його обмеженням для власної творчої фантазії. Партитура оперного твору, завдяки музиці, дозволяє простежити всі сюжетні повороти лінії психологічного розвитку, виокремити драматургічні нюанси. Дороговказом для режисера є всі сюжетні повороти, лінії психологічного розвитку образів героїв, драматургічні нюанси та форми. Класичні форми оперно-театрального розвитку, такі як дія, арія, дует, речитатив, хор та інші, мають розкривати взаємодію персонажів, динаміку зміни їх характерів. Тому композиторські ремарки зазвичай містять найзручніші для режисерського застосування характеристики оперного

персонажа. Ці характеристики тільки підказують режисерові шлях як, і в яких формах виконавці здатні втілити авторський задум. Проте, іноді практика доводить, що існує спокуса виходити за його межі.

Абсолютизація авторського підходу, хоча й має до постановки оперного твору право на існування, однак лише тоді, коли режисерська інтерпретація не вступає у протиріччя з основною художньою ідеєю першоджерела. "Модернізація заради модернізації", особливо класики, як в окремих образах, та й цілих сюжетних лініях, руйнує стильову цілісність оперного тексту.

6. Іноді режисери – не лише початківці, а й професіонали, – ніби зумисне відсторонюються від власного бачення твору, або, навпаки, прагнуть приховати його відсутність, "прикриваючись" ідеєю умовності. Звідси – захоплення зайвим академізмом, відмова від власного бачення, режисерської ініціативи.

Справді, художня умовність є особливістю оперної драматургії. Вона є не просто формально детермінованою необхідністю, а органічною властивістю, що випливає зі специфіки театралізованої музичної драми. Завдяки її можливостям віддалятися від "побутовізованого" натуралізму режисер отримує прекрасну можливість допомогти артистові розкрити внутрішнє життя особистості персонажа, а через поєднання їх характерів – художній образ людини в історичному контексті. І посилює цінність цієї можливості музика.

7. Загальновідомо, що поєднання мистецтв як елементів оперної вистави не може бути штучним. Воно має бути органічним, при цьому провідна роль у спектаклі традиційно належить музиці. Однак це не означає, що всі інші компоненти цілковито другорядні, допоміжні. Безперечно, драматургія фактично рівноправна музиці, оскільки саме драматургічні закони позиціонують музику в дії, що, власне, є головною передумовою створення музичної вистави. Але головною особливістю музичної драматургії в оперному жанрі є не стільки сюжетні перипетії і конфлікти, скільки емоційно-образна розробка характерів персонажів. Заради цього спрощується сюжетний ряд, скорочується кількість дійових осіб – наприклад, у "Кармен" Ж. Бізе. За рахунок пріоритету музики тривалість опери звичайно суттєво більша, принаймні удвічі, ніж тривалість драматичного спектаклю. При цьому в лібрето опери кожна дійова особа отримує властивий тільки їй специфічний набір образних характеристик.

Одна музична тема, викладена у різних епізодах вистави по-різному, може мати зовсім інший психологічний вплив на глядача, як, зокрема, це видно на прикладі опери Дж. Верді "Дон Карлос", де тріумфальна мелодія дуету дона Карлоса та маркіза ді Поза звучить і в другій картині четвертої дії вистави, під час сцени смерті ді Поза.

Звідси можна зробити висновок, що музика і драматургія в опері взаємозбагачуються, надаючи одна одній нових рис: музика набуває дієвості, дія – музичності.

Отже, головне завдання режисера – виявити головний стрижень музичної драматургії і забезпечити його розвиток в контексті оперного сюжету. Для цього режисер має справді "вжитися" в музику опери, вона повинна супроводжувати його постійно, буквально "вдень і вночі". Лише тоді може відбутися прорив у розумінні режисером цієї музики та її образних характеристик.

Як зазначав К. Станіславський, аналізуючи мету і завдання оперної режисури, "завдання оперного режисера – почути в звуковій картині дію, яка полягає в музиці, і перетворити цю звукову картину в драматичну, тобто в зорову. Іншими словами: дія повинна визначатися не тільки текстом, але набагато більшою мірою і партитурою. Завдання режисера – з'ясувати, що саме хотів сказати композитор кожною музичною фігурою своєї партитури, яку драматичну дію мав він на увазі, навіть якщо він мав її у неусвідомленому вигляді" [11, 320].

Іноді трапляється, що, задля досягнення враження цілісності та посилення сценічної експресії, постановники оперних творів вдаються до купюр – вилучення тих фрагментів опери, які особисто їм здаються менш вдалимими, а то й зайвими. Однак така практика є наскрізь порочною. Справді професійний, кваліфікований режисер здатен подолати музичні "недоліки", надавши їх інтерпретації нових барв.

Яскравий приклад такої ситуації – опера Р. Вагнера "Летючий голландець" у постановці видатного режисера Тимура Чхеїдзе на сцені Маріїнського театру (диригент – Валерій Гергієв). Відомо, що музика цієї фактично першої "самостійної" опери Р. Вагнера неоднорідна за якістю: поряд з геніальними одкровеннями у ній є цілком традиційні, прохідні епізоди. Проте у постановці Т. Чхеїдзе вагнерівська опера постає як могутнє, цілісне драматургічне полотно з музикою, геніальною від першого до останнього такту. Саме в такому баченні – з погляду уяви композитора – має полягати основа будь-якої справді глибокої постановки.

Названа постановка може трактуватися як взірцева не тільки в аспекті режисерського проникнення у музику. Адже вона виконувалася, як і мріяв сам Р. Вагнер, без перерви – в одному акті, що тривав дві з половиною години. Таке вирішення опери можна назвати кінематографічним, симфонічним, наскрізним, однак формальне визначення не змінить суті музики, яка саме в такому безпере-

рвному звучанні найкраще відтворює той стан постійного душевного напруження, в якому перебуває головний герой протягом практично всієї дії.

Варто зазначити, що музично-драматичні полотна Р. Вагнера становлять своєрідну сторінку у світовій оперній літературі. У його партитурах марно шукати авторських ремарок, вказівок для режисера тощо. Очевидно, композитор вважав, що музика "скаже про все сама". І хоча сценічність оперної музики Р. Вагнера доказів не потребує, проте її вирішення засобами звичайної режисури досить часто виявляється проблематичним. Адже властиве композитору почуття сцени передбачає повне підкорення режисера стихії музики, його максимально глибоке перейняття специфічною вагнерівською образністю, до краю міфологізованою, афектованою і водночас вражаюче загальною.

На зростання ваги режисерської майстерності у сценічних постановках оперних творів вказує також тенденція, спрямована на спрощення форм інтерпретації у напрямку забезпечення більшої доступності для публіки (концертне виконання).

І, незважаючи на так звані професійні "ревнощі" диригентів, які нерідко вбачають у театральній дії щось на зразок вторинного додатка до музики та співу, тільки сценічні рішення режисера дозволяють зробити так, щоб зміст музики став справжньою сутністю драматичного дійства, "а сцена – розкриттям видимих форм" [5, 475].

Тільки за таких умов опера може стати справжнім театральним дійством, що органічно поєднує музику і драму.

Цей чинник має бути основним у роботі будь-якого постановника, який починає розробляти власну концепцію постановки опери. Увага до найменших деталей нотного тексту, до оркестровки тих чи інших епізодів, до особливостей вирішення тих чи інших номерів, ансамблів, пантомім, вступів до актів, увертюри тощо має постійно супроводжувати режисера. Лише тоді йому вдасться виробити адекватні підходи до втілення образного та ідейного змісту опери, і, крім того, знайти спільну мову з виконавським складом, включаючи співаків, диригента оркестру, хормейстера та ін.

#### *Література:*

1. Бертман Д. С композитором надо дружить / Д. Бертман // Культура. — 2007. — №11. — 22–28 марта.
2. Ванслов В. Опера и ее сценическое воплощение / В. Ванслов — М. : Всероссийское театральное общество, 1963. — 255 с.
3. Каплан Э. И. Жизнь в музыкальном театре / Э. И. Каплан. — Л. : Ленинградская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова, 1969. — 220 с.
4. Немкович О. М. Предмет українського історичного музикознавства кінця XIX – 20-х рр. XX ст. / О. Немкович // Українське музикознавство. — Вип. 30. — К., 2001. — С. 15–34.
5. Пазовский А. М. Записки дирижера / А. М. Пазовский. — М. : Музыка, 1966. — 562 с.
6. Покровский Б. Заметки о работе режиссера и актера в оперном театре / Б. Покровский // Вопросы музыкально-исполнительского искусства. — М. : Музгиз, 1958. — Вып.2. — С.4–8.
7. Покровский Б. Размышления об опере / Б. Покровский. — М. : Искусство, 1979. — 288 с.
8. Покровский Б. Сотворение оперного спектакля. Шестьдесят коротких бесед об искусстве оперы / Б. Покровский. — М. : Детская литература, 1985. — 368 с.
9. Седов Я. Лучшая режиссура – та, которая не видна / Я. Седов. —Режим доступу : <http://www.gzt.ru/culture/2007/01/22/220002.html>.
10. Силантьева И. И. Проблема перевоплощения исполнителя в вокально-сценическом искусстве : автореф. на соискание учен. степени докт. искусствоведения : спец. 17.00.02 "Музыкальное искусство" / И. Силантьева. — М. : Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 2008.
11. Станиславский К. Законы оперного спектакля / К. Станиславский // Собр. соч. : В 8 т. — М., 1959. — Т.6. — с. 320.
12. Чудновский М. О. Режиссер ставит оперу / М. О. Чудновский. — М. : Искусство, 1984. — 276 с.



## ЗАСТОСУВАННЯ РЕПЕТИЦІЙНОГО МЕТОДУ Л. В. КУЛЕШОВА В УКРАЇНСЬКІЙ КІНООСВІТІ

*В статті досліджено специфіку впровадження репетиційного методу Льва Кулешова у навчальний процес художнього факультету Київського державного інституту кінематографії в тридцятих роках ХХ століття.*

Ключові слова: студент, кінорежисер, Лев Кулешов, Олександра Хохлова, репетиційний метод, Київський державний інститут кінематографії.

*The article is devoted research of specific of introduction of "rehearsal method" of Leo Kuleshov in the educational process of artistic faculty of the Kyiv state institute of cinematography in the thirtieth years of the twentieth century.*

Keywords: student, film director, Leo Kuleshov, Alexandra Khokhlova, rehearsal method, Kyiv state institute of cinematography.

Про педагогічну діяльність Льва Володимировича Кулешова (13.01.1899, Тамбов – 29.03.1970, Москва) на Україні, в Київському державному інституті кінематографії (КДІК) відомо було дуже мало, тому актуальність цієї теми не викликає сумнівів. Завдання цієї статті – дослідити специфіку застосування репетиційного методу Л. Кулешова у московському і київському кіноінститутах.

В архіві Всеросійського державного університету кінематографії ім. С. А. Герасимова (ВДІК) зберігаються особові справи Л. Кулешова та його дружини і помічниці О. Хохлової. В цих справах ми знайшли їхні власноручні записи про викладання у Київському державному інституті кінематографії протягом листопада–грудня 1933 року [1]. Такий короткий термін роботи виглядає дивним, адже Л. Кулешов в цей час активно виступав проти, за його висловом, "педагогічних нальотів" провідних кіномитців. На думку режисера, панацеєю від нетривалої роботи зі студентами повинен був стати репетиційний метод, який дозволив би набагато раціональніше і чіткіше будувати роботу з випускними курсами кіноінститутів: "Основна біда і Українського і Московського державних інститутів кінематографії полягає в тому, що викладачі-режисери з'являються в інститутах "набігами", обмежуються епізодичними лекціями і не показують студентам практики режисерської роботи" [10, 60].

Лев Кулешов вважав, що найбільш ефективною формою роботи провідних радянських режисерів в Московському і Київському кіноінститутах є репетиційна постановка уривків літературних творів або кіносценаріїв студентами інститутів на спеціально обладнаній сцені. Для нормального перебігу навчального процесу, наполягав Л. Кулешов, потрібно укласти договори з майстрами-викладачами на спеціальні репетиційні постановки під їх керівництвом. Така форма навчання допоможе вирішити проблему "теорії без практики", коли студенти слухають тільки епізодичні лекції без постійного керівництва режисерами.

Режисер вважав, що великим плюсом впровадження репетиційного методу в навчальний процес буде той фактор, що дана робота удосконалюватиме і розвиватиме репетиційний метод в тогочасній радянській, і, відповідно, українській кінематографії, а в майбутньому привчить студентів ефективно працювати з його допомогою на виробництві.

Але проблема була в тому, що за ті два осінні місяці 1933 року, що Л. Кулешов викладав випускному курсу кінорежисерів Київського державного інституту кінематографії свій метод, неможливо було пройти повний курс кінорежисури. Це викладання було більше схоже на серію майстер-класів, які митець провів для студентів, а також для співробітників Київської кінофабрики.

У січні 1933 року на Пленумі ЦК ВКП(б) ухвалили цільову настанову на економію коштів. Згідно з цим рішенням, Л. Кулешов на зйомках свого фільму "Великий Втішник" застосував репетиційний метод, завдяки чому зменшив термін виробництва фільму до 7–8 місяців (на відміну від звичайних для тогочасного радянського кінематографа 1–3 років) і, відповідно, значно здешевив виробництво фільму. За таке значне перевиконання плану Л. Кулешов міг з гордістю рапортувати:

"Настанови січневого пленуму ЦК партії – суворий режим економії і освоєння нашого радянського виробництва – були покладені нами в основу робіт" [9, 37].

Завдяки саме цій роботі Л. Кулешова запрошують виступати не лише перед студентами, але й перед професійними кінематографістами. 18 грудня 1933 року на Київській кінофабриці митець виступив з доповіддю про власні методи роботи над картиною "Великий Втішник", найважливішими з яких на той час були попередні репетиції матеріалу всього сценарію.

В красномовній статті "Застосувати метод режисера Кулешова", надрукованій в газеті Київської кінофабрики "За більшовицький фільм", детально описувалися грудневі майстер-класи Л. Кулешова по репетиційному методу: "Кулешов довів, що цей метод набагато здешевлює фільм, унеможливує марне витрачання дорогоцінної плівки на дублі. Цей метод роботи дає можливість під час репетицій виправляти окремі епізоди сценарію, замінити невідповідні персонажі без великих втрат, які має фільм без попереднього репетиційного періоду" [6].

Лев Кулешов зазначав, що основне, що дає репетиційний метод – це економія часу. На той час це було важливо, оскільки радянські режисери зазвичай знімали фільми протягом двох і більше років, і коли їхні картини виходили на екран, вони вже були неактуальними.

Збори Київської кінофабрики ухвалили рішення про застосування методу Л. Кулешова в українському кіновиробництві. Крім того, в рамках тогочасних традицій, було запропоновано через дирекцію кінофабрики та партійний і комсомольські комітети скликати нараду творчих і технічних працівників для широкого обговорення репетиційного методу. Також, щоб все це не закінчилося лише розмовами, було вирішено сформувати ініціативну бригаду для проведення всієї підготовчої роботи щодо застосування цього методу.

Всі розуміли, і це навіть зазначив В. Плетнев в передмові до книги Л. Кулешова "Репетиційний метод в кіно", що у цій роботі не ставилися завдання розв'язати основні творчі питання кінематографа (драматургію, побудову образу тощо), а здебільшого вирішити нагальне питання для тогочасного кінематографа щодо: "Методу організації випуску фільмів, методу, що забезпечує величезну економію сил, коштів, часу і, поза сумнівом, направлений на підвищення якості кінокартин" [10, 5].

Лев Кулешов пропагував ідею, яка сподобалась вищому кінематографічному і партійному керівництву. Він вважав, що краще перевірити молодого режисера малими коштами під час репетиційного періоду, аніж витратити значно більші кошти під час зйомок: "Ми витрачаємо сотні тисяч, мало не до мільйонів доходять, на абсолютно неперевірених режисерів, так краще замість мільйона витратити 40–50 тисяч на репетицію і виявити, чи можна цій людині давати постановку" [9, 43].

Водночас, Л. Кулешов припускав, що вже визнані майстри рівня С. Ейзенштейна і В. Пудовкіна можуть працювати над фільмом стільки, скільки вони вважають за потрібне: "Тому що дирекція знала, що те, що вони довго знімають, забезпечує високу якість стрічок, які знімаються. Якби Пудовкіна і Ейзенштейна примушували знімати швидко, тоді, ймовірно, якість їх стрічок не була б настільки високою" [7, 184].

Олександр Довженко на той час був проти того, що творити треба до знімального майданчика, а не на ньому [14, 39]. Л. Кулешов, навпаки, наполягав на впровадженні так званого "залізного" сценарію, який "повинен звести до можливого мінімуму творчу імпровізацію на зйомці" [10, 61]. Через цю нелюбов до "залізного" сценарію і підготовчого періоду, О. Довженко постійно мав проблеми з перевитратами коштів, про що свідчить один зі звітів Київської кіностудії, в якому завідувач фінансовим відділом Речиц так вказав на стиль роботи О. Довженка: "Перевитрата досягає значної цифри. Кіноплівки пішло до 60 тисяч метрів. Її ліміти давно вичерпані" [15].

Водночас, репетиційний метод Л. Кулешова, з яким мали змогу ознайомитись київські студенти, був "однією з конкретних відповідей на питання про проведення в життя режиму економії в творчому процесі над картиною" [10, 25].

На основі тогочасних друкованих теоретичних праць Л. Кулешова можна реконструювати хід кулешовських лекцій у Київському державному інституті кінематографії. Так, зокрема, він вважав, що:

1) репетиційний метод потрібен для перевірки, в першу чергу, режисера. Адже після репетицій в підготовчому періоді режисера-дебютанта "всім буде очевидно, що "король голий", що даний режисер працювати з актором не може і, ймовірно, йому постановки не дадуть. Та й сам режисер подумас: ні, мені ще треба повчитися. Він може навчитися працювати і на репетиції – це теж буде добре" [10, 26];

2) завдяки репетиційному методу з'являється можливість перевірити і підготувати акторів, правильно розрахувати ударні й прохідні моменти в їхній грі: "Репетиції забезпечують повноцінне вживання в образ актора, розуміння образу, знаходження характерних деталей, характерних рухів для рельєфного його вираження" [10, 28]. Таку позицію Л. Кулешова підтримав керівник радянської кінематографії Борис Шумяцький, який наприкінці 1933 року вважав, що в наступному 1934 році кіно-

режисер повинен працювати з акторами найбільше саме під час підготовчого періоду. В якості прикладу він наводив фільм Л. Кулешова "Великий Втішник". Крім того, він зазначав, що цей досвід перевірений не лише Л. Кулешовим, хоча і не уточнював, ким саме [16];

3) таким чином можна перевірити майбутню знімальну групу, адже "на репетиціях є час поговорити, обговорити, висловити свої думки, прийти до якогось спільного рішення, відкласти ту або іншу сцену, ще раз подумати тощо" [10, 31].

Позиція Л. Кулешова щодо співпраці режисера і оператора значно відрізнялась від позиції О. Довженка. Л. Кулешов вважав, що оператор повинен знати про картину усе, що знає режисер: сценарій (літературний і монтажний), режисерську експлікацію, акторів. Крім того, оператор заздалегідь повинен разом з режисером установити і розробити тональність кадрів, точки зйомок для всіх сцен, плани і їхню монтажну послідовність. "Композиція кадрів також повинна бути установлена вами разом з оператором" [8, 367] – наполягав Л. Кулешов.

Олександр Довженко в лекції від 17 грудня 1932 року висловив думку, що лише режисер є справжнім автором фільму. Він не принижував ролі оператора, давав йому свободу творчого пошуку, завдяки чому найкращі українські оператори вважали за честь працювати під його керівництвом. Але режисерів-початківців О. Довженко застерігав не потрапити під вплив досвідчених операторів, акцентуючи на тому, що оператор може бути небезпечним, особливо, якщо він сильніший за режисера-початківця: "Можливо, на початку він вам і допоможе, але ви завжди повинні пам'ятати, що вам потрібно не потрапити під його вплив. Ви повинні виразити в картині своє обличчя, свої почуття... Для мене в моїй діяльності оператор є фігурою суто технічною" [14, 17].

Досить цікавими є ідеї Л. Кулешова та С. Ейзенштейна щодо створення спеціального Експериментального репетиційного кінотеатру кіноінститутів і, особливо, щодо його будови. Цей репетиційний кінотеатр був би цікавий не лише для навчання кінорежисерів, але й театральних колег. У ньому намічалось зробити три сцени: головну і дві бокових. Місця для глядачів розташовувалися б посередині театрального залу на великому диску, що обертається. За режисерським задумом, глядач на цьому диску повертався б то до лівої, то до правої бокових сцен. На основній сцені був би свій диск для поворотів дії. Всі три сцени повинні були бути з'єднані між собою, що давало б можливість переходити з однієї на іншу.

Сцени, за задумом двох найкращих кінотеоретиків, потрібно було зробити не дуже глибокими, але з обов'язковими задніми стінками, що розсуваються на натуру. Завдяки цьому глядач міг би бачити за сценами, наприклад, з одного боку – поле, з іншого – ліс; а для грандіозних постановок, характерних для тих років, планувалося, якщо знадобиться, застосовувати масовку, кавалерію і, навіть, трактори, автомобілі та артилерію.

Оскільки цей театр мав був використовуватися для навчання кінорежисерів, не можна було забувати про екрани. Тому між сценами планувалося розмістити аж два екрани. Не був забутий і центр керування світлом, завісами тощо. Він міг бути розташований біля входу в театр, на балконі або над місцями глядача. Кожна сцена повинна була мати дві-три завіси.

На основній сцені, і це, скоріш за все, була ідея саме С. Ейзенштейна, який захоплювався японським театром, планувалося встановити місток, який би висувався в зал. Цей місток був потрібен, що показати глядачеві (як, до речі, це робилося в японському театрі) крупні плани акторів дуже тонкої техніки. Для підсилення ефекту можна було б залучати світло. В темряві актор мав би виходити по цьому містку на передній план, вмикалося б світло і глядач спостерігав би найтоншу роботу актора, скажімо, його вій або губ. Потім світло на мить вимикалося, в темряві місток забирався, а після увімкнення актор знову опинявся б на загальному плані.

Не була забута й панорама. Для інтеграції цього кінематографічного прийому в театр передбачалося зробити перед основною сценою на авансцені рухомий "тротуар" (на кшталт конвеєрної стрічки). Цей механізм потрібен був для руху в обидві сторони, наприклад, для бігу людини на місці, панорамування, дії на ходу тощо.

Лев Кулешов передбачив, що у разі потреби глядачам можна поміняти точку зору, для чого перенести стільці з основного диска на сцени, і тоді обертання може відбуватися в центрі театру, на головному диску.

Зважаючи на те, що побудова такого експериментального кінотеатру була б дуже дорогою, пропонувався більш дешевий варіант, при якому замість основного диска в центрі ставились крісла "американського" типу, які обертаються і дають можливість глядачеві переміщатися і дивитися то на одну сцену, то на іншу. Ще одним варіантом здешевлення було скорочення одного або обох виходів з бокових сцен на натуру.

Лев Кулешов вважав, що "диск, що обертається, на сцені дозволяє в кожен даний момент повертати дію репетиції потрібним ракурсом до глядача. Отже, для цілковитого кіносприйняття цієї дії

не вистачає лише наближень і віддалень, а також підвищень і понижень (ракурсів) передбачуваного знімального апарату" [10, 62]. Він наполягав, що диск потрібно використовувати не для того, щоб переставляти декорації, а, в першу чергу, для гри акторів. Під час кіновистави актори будуть повертатися на цьому диску, і їхня гра сприйматиметься не з однієї точки зору, а з різних. У результаті кінорежисер зможе зробити не звичайну театральну виставу, а так, як це потрібно для кіно, як це необхідно для "мізанкадру" (термін С. Ейзенштейна). Цей диск дасть можливість молодим режисерам прорепетирувати панорами і переходи. Актор зможе зробити на цьому диску такі рухи, як на зйомці, а обертання диска забезпечить його видимість глядачам завжди на одному і тому ж місці. Напливи, наїзди, панорами і тому подібне також доступні для репетиції на сцені, обладнаній диском, що обертається.

Крім того, Л. Кулешов розумів, що потрібно добре продумати систему освітлення: побудувати світло за принципом спрямованого прожекторного освітлення (лінзи, автомобільні прожектори і так далі) для виділення світлом "крупних" і "середніх" планів.

Лев Кулешов та С. Ейзенштейн вважали, що обладнання зручної репетиційної сцени це – невідкладне технічне завдання для кіноінститутів: "Це полегшить монтажне сприйняття репетицій" [10, 53].

Режисерів пов'язувала багатолітня спільна робота. Вони познайомилися або наприкінці 1922, або на початку 1923 року. С. Ейзенштейн, який починав свою самостійну діяльність як театральний режисер, відвідував майстерню Л. Кулешова, вже досвідченого кінематографіста, і розробляв під його керівництвом монтажні вправи. Л. Кулешов не намагався бути другом С. Ейзенштейну, вони не проводили разом вільний час, головна точка їх перетину – кінопедагогіка, кіноінститут: "Ми рідко бували один у одного в гостях, не сиділи за пляшкою вина... ми не подорожували разом, не відпочивали на курортах. Але ми дуже багато зустрічалися на роботі, головним чином у ВДІКу" [11]. Саме у кіноінституті режисери прищепляли студентам звичку виходити на знімальний майданчик лише тоді, коли "все записано, замальовано і зафіксовано, є ідеальний робочий план зйомок" [10, 39].

Не можна оминати той факт, що Л. Кулешов потрапив в пастку свого репетиційного методу. Російський літературознавець, критик, драматург і сценарист Осип Максимович Брик (1888–1945) 31 жовтня 1933 року (тобто в той час, коли Л. Кулешов поїхав до Києва) писав про фільм "Великий Втішник", що це блискуча картина, за яку Л. Кулешова вітало й обсипало компліментами навіть тогочасне керівництво радянської кінематографії, проте виникла парадоксальна річ – чудово зроблена картина абсолютно не зачіпала в емоційному плані: "На екрані мучать, б'ють людей, а всі дивляться і думають: "Вправно зроблено". Бездушно до останнього ступеня. Вже такий формалізм, що більше неможливо. Всі декорації і костюми Кулешов робив сам і зробив з незвичайним смаком. Одним словом, все чудово, здорово, і – цілковита мертвечина" [17]. О. Брик вважав, що це відбулося тому, що у фільмі не було жодного клаптика природи, жодного реального фотознімку, а лише бутафорія з початку і до кінця. Такий підхід був дуже старомодним і дещо наївним, адже ця специфіка більш характерна для театру. Більше того, О. Брик наполягав, що Л. Кулешов не кінематографіст, а театральний режисер, оскільки не може бути кінорежисера з такою відразою до природи, до реального життя.

Цю неприємну, але досить справедливую оцінку О. Брик дав через півтора роки після того, як у важкі для Л. Кулешова весняні дні 1932 року підтримав його позитивною статтею "Путь Кулешова" [3].

Водночас, потрібно відзначити, що Л. Кулешов у своїх мемуарах високо оцінював професіоналізм свого друга і сценариста О. Брика [5], з яким вони разом працювали над нереалізованим проектом "Клеопатра" (1927) і фільмом "Два-Бульди-два" (Межрабпомфільм, 1930).

Повертаючись до теми роботи Л. Кулешова у КДІКу, знову зазначимо, що короткий термін цієї роботи викликає подив, адже навіть тогочасний директор московського кіноінституту їздив у відрядження в Київ майже на півроку: з 28 квітня 1934 року [2] до 2 листопада 1934 року.

1 січня 1934 року наказом № 56 Директор Московського ДІКу Поярков повернув "доцента Кулешова до керівництва майстернею режисури 4 курсу Режисерського факультету з персональним окладом за всю керівну і педагогічну роботу 500 крб. на місяць" [12]. І жодних коментарів щодо повернення з КДІКу.

Після зимової сесії 1934 року Л. Кулешов повернувся до Московського ДІКу, проте ще декілька разів зустрічався зі своїми київськими учнями під час їхніх приїздів до Москви. Ці поїздки були частиною навчального процесу студентів четвертого курсу режисерського відділення КДІКу. Метою їх було ознайомлення випускників із роботою кінофабрик Радянського Союзу (Одеса, Ленінград, Москва). Під час однієї з цих зустрічей було зроблено фото Л. Кулешова та О. Хохлової із їхніми московськими і київськими учнями.

Завдяки лекціям Л. Кулешова, у КДІКу впроваджувався "залізний" режисерський сценарій, до якого обов'язково входили детальний опис і розкадровки, що "надзвичайно полегшить роботу на ви-

робництві... значно підвищить якість операторської і режисерської роботи, а також і якість монтажу" [10, 62].

Лев Кулешов у своїх роботах "Репетиційний метод в кіно" [10] та "Практика кінорежисури" [7], що побачили світ у 1935 році, та у виступах перед кінематографістами, зокрема на Київській кінофабриці [9, 43], зазначав, що він вважає доцільним захист студентських навчальних робіт "на папері" за допомогою репетиційного методу, що надасть можливість студентам кіноінститутів дійсно відповідально здавати дипломні роботи. Головним аргументом майстра було те, що коли інженер закінчує вищий навчальний заклад, то він робить дипломну роботу, скажімо, проект залізничного моста або проект заводу. Отже, й молодий режисер, закінчуючи кіноінститут, теж повинен зробити проект майбутнього фільму: літературний сценарій, режисерську експлікацію, фотографії акторів і гриму, ескізи декорацій і костюмів, репетиційний спектакль майбутньої постановки. На думку Л. Кулешова, "за такою дипломною роботою можна достатньо повно судити про справжні знання і здібності режисера. Не виключена можливість того, щоб окремі сцени продемонструвати знятими і змонтованими на плівці, але репетиційна вистава – це основне в дипломній роботі" [10, 61].

Водночас, О. Довженко вважав, що дві перші короткометражки – це навчальний полігон, на якому детально, чітко, доступно і наочно можна показати учням їхні помилки. Учні вчать в процесі знімальної роботи, а не під час підготовки до неї. У переглядовій кімнаті, і, головне, за монтажним столом майстер разом із студентами планував аналізувати здобутки і прорахунки кожного учнівського фільму, зупинятися під час переглядів для обговорень, перемонтовувати декілька разів: "Я можу кадр змінити, виправити перед студентами... Погано зроблену сцену можна перед екраном переграти. Скільки можливостей для творчої роботи тут розкриваються перед керівником і студентами!" [13].

Лев Кулешов вважав, що потрібно навчати під час підготовчої роботи готувати сценарний альбом, завдяки якому майстер би наочно бачив усі здобутки і прорахунки своїх учнів у майбутній постановці. Неігрові кадри майбутньої картини, натуру і фрагменти репетиції можна знімати фотоапаратом. Увесь сценарій потрібно розкадрувати. Те, що фотографуванню не піддається, потрібно замалювати схематично. "Отриманий сценарний альбом фотокадрів надзвичайно полегшить роботу на виробництві, значно підвищить якість операторської і режисерської роботи, а також і якість монтажу" [10, 62] – вважав Л. Кулешов.

А от на думку О. Довженка, молодого митця найповніше розкривали лише екранні роботи. Тому він завжди різко протестував проти "захисту" диплому "на папері" (так захищались студенти не лише Київського, але й Московського кіноінститутів) і вимагав екранних робіт як єдиного критерію для атестації дипломанта [4, 513].

Лев Кулешов же підтримував попередній "паперовий захист" і навіть ввів термін "кіночернетка", який, на його думку, давав би можливість врахувати майже всі помилки "залізного" сценарію, перевірити найтонші нюанси акторської гри і монтажу, а також і акторську мову: "Нарівні зі зніманням чорнових кадрів є повна можливість по чорновому зняти їх мову, діалог" [10, 63].

У 1941 році вийшов підручник Л. Кулешова "Основи кінорежисури", де доступно і наочно викладена "абетка практики і теорії режисерської роботи" для студентів-кінематографістів. Цей підручник розроблявся і "обкатувався" Л. Кулешовим під час занять з московськими, і частково, з київськими учнями.

Отже, поставлене завдання статті виконано – досліджено специфіку застосування репетиційного методу Л. Кулешова у КДІКу. Підсумовуючи вищевикладене, потрібно зазначити, що через багато років колишні студенти КДІКу Т. Левчук, Г. Крикун та ін., вже художні керівники режисерських майстерень кінофакультету Київського державного інституту театрального мистецтва ім. І. К. Карпенка-Карого, будуть дотримуватися принципів виховання, які засвоїли на уроках Л. Кулешова.

#### *Література:*

1. Архів Всеросійського державного університету кінематографії. — Ф. 1. — Оп. 1-л. — Спр. 9. — Арк. 12 зв.
2. Архів Всеросійського державного університету кінематографії. — Ф. 1-л. — Спр. 21. — Арк. 112.
3. Брик О. Путь Кулешова / Осип Брик // Кино. — 1932. — 12 мая.
4. Эйзенштейн С. М. Избранные произведения: в 6 т. / Сергей Эйзенштейн — М. : Искусство, 1964. — Т. 2. — 568 с.
5. Киноведческие записки. — № 62. — 2003. — С. 82-83.
6. К. Л. Застосувати метод режисера Кулешова / К. Л. // За більшовицький фільм. — 1933. — 23 грудня.
7. Кулешов Л. В. Практика кинорежиссуры / Лев Кулешов. — М. : Художественная литература, 1935. — С. 268.
8. Кулешов Л. В. Основы кинорежиссуры / Лев Кулешов. — М. : Госкиноиздат, 1941. — 464 с.

9. Кулешов Л. В. Практика репетиционного метода. Правленая стенограмма доклада Л. Кулешова, прочитанного 23 октября 1933 года / Лев Кулешов // Советское кино. — № 12. — 1933.
10. Кулешов Л. В. Репетиционный метод в кино / Лев Кулешов. — М. : Кинофотоиздат, 1935. — 64 с.
11. Кулешов Л. В. 50 лет в кино / Лев Кулешов, Александра Хохлова. — М., 1975. — С. 198.
12. Наказ № 56 по Московському державному інституту кінематографії від 11 лютого 1934 року. — Архів Всеросійського державного університету кінематографії. — Ф. 1. — Оп. 8-л. — Спр. 9. — Арк. 60.
13. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України. — Ф. 690. — Оп. 4. — Спр. 82. — Арк. 10.
14. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України. — Ф. 690. — Оп. 4. — Спр. 101.
15. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України. — Ф. 1196. — Оп. 2. — Спр. 4. — Арк. 5.
16. Шумяцкий Б. Задачи темплана 34 года / Борис Шумяцкий // Советское кино. — №11. — 1933. — С.3.
17. Валюженич А. Осип Брик / Анатолий Валюженич // Киноведчески записки. — 2006. — № 78. — Режим доступу до журн. : <http://www.kinozapiski.ru/article/851/>

УДК 792.03(470+571)

**Чуніхін Олександр Натанович,**  
Заслужений діяч мистецтв України, доцент,  
ректор Київської муніципальної академії  
естрадного та циркового мистецтв

### З ІСТОРІЇ БЕНЕФІСІВ

*У статті досліджуються організаційні та економічні функції системи бенефісів на матеріалі з історії театру Російської імперії. Розкривається тісний зв'язок між творчим та організаційним аспектами театральної справи.*

Ключові слова: *бенефіс, організація, театральна справа.*

*This article is dedicated to the research of organization and economic functions of the benefit in theatre business. The author analyses the materials from history of Russian Empire theatre, draws attention and consideration about organization and arts aspects in theatre business.*

Keywords: *benefit, organize, theatre business.*

Багатомірне мистецтво театру, віддзеркалюючи різними гранями простір культури, у кожному історичному добу актуалізує нові аспекти його мистецтвознавчого вивчення. Дослідники заглиблюються у процес становлення театрального мистецтва та його художньо-естетичні принципи, вивчають шляхи збереження традицій та новаторське їх трактування, класифікують історичні форми драматургії та аналізують модерні режисерські пошуки тощо. На сучасному етапі активного розвитку бізнесу у галузі видовищного мистецтва актуальним напрямком театрознавчих досліджень є вивчення різних організаційних форм театру, які існували протягом його багатовікової історії.

Одна з маловивчених форм організації театральної справи – система бенефісів. У театрознавчій літературі зустрічається інформація про відчутний вплив інституту бенефісів на творче життя театральних колективів [2; 3], але мало уваги приділяється організаційній, економічній та соціальній сутності явища. Дослідження його специфіки, зокрема на матеріалі з історії театру Російської імперії, розкриває найтісніший зв'язок між творчою та організаційно-економічними функціями бенефісів та акцентує їх суттєве значення у системі оплати творчої праці театральних митців кінця XVIII–XIX століття.

За визначенням авторів Театральної енциклопедії, бенефісом (від французького *benefice* – "користь", "прибуток") є вистава, збір від якої цілком або частково надходив на користь одного або декількох акторів-"бенефіціантів" (за винятком витрат на виставу) [10, 248]. Дана практика бенефісів була започаткована у Франції у 1735 році, а згодом отримала швидке розповсюдження у театрах інших європейських країн.

У Російській імперії бенефіси з'явилися на державній сцені у 1783 році. Форма їхнього функціонування у російському театрі спочатку відрізнялася від системи, започаткованої у Франції. У кінці XVIII століття "бенефіціантом" виступала вся театральна трупа, і збір від вистави-бенефісу не здавали у державну скарбницю, а поділяли між членами трупи пропорційно одержуваній платні. Протягом року влаштовували три-чотири бенефісні вистави, єдиною метою яких було прагнення збільшити ре-

альну грошову винагороду артистів, адже в той час у зв'язку з падінням курсу асигнацій актори постійно зазнавали матеріальних труднощів. Хоча уряд і підвищував розміри платні, але все одно не встигав за темпами інфляційних процесів. Бенефіс виявився необхідною організаційно-економічною формою театральної справи.

Поступово механізм організації бенефісів змінювався. У театральній практиці виникли персональні бенефіси, які спочатку надавалися драматургам та композиторам – авторам музики до комічних опер. Пізніше до числа персональних бенефіціантів залучили й акторів, а загальні бенефіси перестали існувати. Остаточо порядок проведення бенефісів сформувався на початку XIX століття і був затверджений у "Постанові театральної дирекції" 1809 року, згідно з якою бенефіси надавалися тільки акторам, а для драматургів і композиторів вони були скасовані.

Бенефіси поділялися на два типи: 1) нагородні – надані детектором театру за довгострокову службу і за "відмінні таланти"; 2) контрактні – обговорені заздалегідь і зафіксовані у контракті.

Бенефіціант мав певне коло прав та обов'язків. Він за своїм розсудом міг підвищити ціни на квитки. Також обирав п'єсу для свого бенефісу та погоджував її з дирекцією. Якщо була запропонована п'єса, яка ще не ставилася на сцені театру, то після бенефісу дирекція за власним бажанням могла її включити до постійного репертуару. Автору при цьому гонорар не виплачувався. Витрати на постановку бенефісних п'єс оплачувалися бенефіціантом, дирекція лише відшкодовувала витрати на гардероб (у драмі – до 50 карбованців) та у деяких випадках брала на себе "вечорові витрати" (вартість освітлення), оплату роботи поденників та статистів (не більш 24 чоловік), витрати на друкування афіш. Якщо бенефіціант за власні кошти готував до вистави нове сценічне оформлення або обновляв декорації, витрати йому не компенсувалися, а оформлення після вистави надходило у власність дирекції театру.

Видані у 1825 році "Вищезатверджені постанови і правила внутрішнього керування імператорської театральної дирекції" [5, 45] повторили всі перераховані правила проведення бенефісних вистав. Єдине доповнення стосувалося введення "повиставної плати": провідні актори додатково до основної платні та інших належних виплат стали одержувати за кожну виставу одноразову винагороду. З метою економії у "Постановах" було зазначено, що за участь у бенефісі свого колеги провідним акторам "повиставна плата" не видається.

Таким чином, керівництво державної сцени розширювало економічні функції бенефісів, які набували характеру прихованої форми дотації. Адже вони, збільшуючи прибуток артистів, одночасно безкоштовно поповнювали репертуар, скорочували поточні витрати на декорації й проведення вистав. Слід зауважити, що дана економія була для дирекції досить значною. Так, наприклад, близько третини п'єс активного репертуару імператорських театрів включалися в афішу через бенефіси і нічого не коштували дирекції.

Крім того, у першій чверті XIX століття бенефіси проводилися понад звичайне число вистав театру як додаткові. Тому у структурі доходів театру не було помітно, що збір із них одержував бенефіціант, а не державна скарбниця. Коли ж драматичні трупи відкривали власні будівлі, і число вистав збільшувалося, дирекція імператорських театрів звернула увагу на певні фінансові збитки – втрату для скарбниці зборів через бенефісні вистави. З метою збільшення доходів була встановлена форма половинних і навіть четвертних бенефісів, при яких відповідно половину або три чверті збору з вистави одержувала дирекція, а інше – бенефіціант. При цьому за останнім залишалися ті ж самі витрати, що і при повному бенефісі.

Таким чином, контрактні і нагородні бенефіси стали складовою частиною системи оплати роботи артистів. Система складалася з постійної платні та перемінної частини (бенефісних, гардеробних, квартирних, екіпажних грошей, "повиставної плати").

Дирекція імператорських театрів досить гнучко використовувала цю систему. Як правило, в угоді між актором і дирекцією зазначалася кількість контрактних бенефісів у сезон та платня відповідно до амплуа, що не змінювалися впродовж дії контракту. Якщо при поновленні контракту актор просив збільшити платню або перевести його у вищий розряд\*, а дирекція не мала для цього фінансових можливостей, йому пропонували додаткові (у порівнянні з минулим контрактом) бенефіси, які були для актора вигідним прибутком.

Відомий драматург та культурний діяч О. М. Островський у нотатках "Про нагородні бенефіси" наводить розрахунки, що характеризують систему відносин між бенефіціантом і дирекцією: "Припустимо, збір московського театру <...> 1200 карб. <...>. Якщо призначити подвійну ціну за місяць, то вийде повного збору 2400 карб., з них на користь бенефіціанта надходить, по-перше, уся надбавочна плата, так звані "верхи", 1200 карб. збору, а за винятком витрат приблизно у 200 карб. — ще 400 карб. Усього бенефіціант одержить 1600 карб." [7, 277].

Нагородні бенефіси призначалися на розсуд дирекції. Основною передумовою для їх отримання була довгострокова й бездоганна служба: дирекція імператорських театрів спочатку враховувала заслуги артиста як придворного, а вже потім його творчі досягнення. Природно, що нагороджувалися, насамперед, слухняні актори, які дотримувалися необхідних правил чиношанування. Отже, нагородні бенефіси використовувалися переважно як дисциплінарний стимул. З другої половини XIX століття їх почали надавати не тільки акторам, а й театральним службовцям і технічному персоналу.

Про таку практику організації театральної справи з сумом писав О. М. Островський: "Заради економії театральне начальство замість грошової надбавки до платні стало надавати другорядним і третьорядним артистам та театральним службовцям четвертні бенефіси <...>. З використанням такої практики число бенефісів у Москві перевищило 30; бенефіціантами були, крім артистів, помічники режисера, суфлери і старший тесля. Такими бенефісами економічна мета досягається: театр бере збір, не дає виставну плату артистам і автору, крім того, частина витрат вираховується з бенефіціанта; отже бенефісна вистава для театру вигідніше, ніж так звана державна. Є тільки одна незручність, на яку дирекція, на жаль, не звертає уваги, а саме: такі бенефіси наповнюють і без того величезний сезонний репертуар п'єсами сумнівної якості, тому що припускати витончений смак у суфлерів і теслів немає достатніх підстав" [7, 275].

Таким чином, вплив бенефісної системи на творче життя казенних театрів був неоднозначним.

З одного боку, передові актори досить часто обирали для бенефісів найкращі твори світової та російської драматургії, тим самим залучаючи їх до поточного репертуару. Так, наприклад, у бенефіси відбулися російські прем'єри творів В. Шекспіра ("Буря" — бенефіс О. І. Єжової в Олександрійському театрі (Петербург), 1821; "Дванадцята ніч" — бенефіс Карської в Малому театрі (Москва), 1867), Ф. Шиллера ("Підступність і любов" — бенефіс М. І. Вальберхової у Великому театрі (Петербург), 1827; "Дон Карлос" та "Вільгельм Телль" — бенефіси В. А. Каратигіна в Александрійському театрі, 1829 і 1830), Лопе де Вега ("Овече джерело" — бенефіс М. М. Єрмолової у Малому театрі, 1876; п'єса була перекладена саме для цієї вистави). З російської драматургії слід згадати прем'єру комедії "Недоросль" Д. І. Фонвізіна у "Вільному російському театрі" (Петербург) у бенефіс І. А. Дмитревського (1782). Велика кількість творів з драматичного доробку О. М. Островського побачила світло рампи у бенефісних виставах, зокрема, прем'єри тринадцяти нових п'єс відбулися у бенефіси Ф. О. Бурдіна, а десяти інших — у бенефіси М. Г. Музіля, якого драматург високо цінував за знання російського життя, простоту та щирість акторської гри. У Харківському театрі в 1820-ті роки у бенефіс М. С. Щепкіна за окремим дозволом генерал-губернатора Рєпніна уперше було поставлено "Наталку Полтавку" І. Котляревського (до того п'єса мала дозвіл на постановку лише у Полтаві) [4].

Але, з іншого боку, велика кількість бенефісів перешкоджала формуванню цілеспрямованої репертуарної політики театру. Популярні актори були впевнені у повних зборах і не завжди піклувалися про якість бенефісних п'єс. Менш відомі виконавці намагалися, як правило, залучити публіку "касовою" п'єсою, обираючи жалісливі мелодрами або легкі комедії. У результаті афіша державних театрів ставала дуже строкатою.

Бенефісна система також додавала багато складностей в організацію творчого процесу. Бенефіціанти нерідко відкладали вибір п'єси до останнього моменту, через що актори були змушені наспіх готувати ролі для вистав, які не завжди потім входили до постійного репертуару театру. Скорочувалися і без того невеликі терміни репетицій інших п'єс.

Дирекція імператорських театрів намагалася усувати недоліки інституту бенефісів. Так, у 1825 році у "Вищезатверджених постановках і правилах внутрішнього керування імператорської театральної дирекції" у розділі про бенефіси говорилося: "Надзвичайне збільшення кількості бенефісів, які надають уявні вигоди Дирекції зменшенням витрат на платню, приносять вагому шкоду <...> у складанні й ході репертуару — головного багатства [театру]. Актор, який зобов'язаний ставити майже щотижня виставу для себе і своїх товаришів, притупляє кваліфікацію свою пам'ять, не може ні обмірковувати, ні обробляти з ретельністю свою роль, звикає до недбалої гри та до неповаги публіки, і від того майже всі п'єси бенефісні презентуються погано, часто провалюються, глядачі незадоволені, і Російська трупа отримує нерідко недобру славу, а Дирекція втрачає довіру глядачів. І, таким чином, вона зобов'язана вжити всіх заходів для знищення хоча б половини бенефісів при поновленні контрактів [та встановити відповідну] платню грошима, але ці витрати незабаром будуть винагороджені винищенням вищезазначеного зла" [5, 47].

Згодом Міністерство імператорського двору не раз видавало циркуляри й укази, вимагаючи скоротити число бенефісів та упорядкувати їх. Однак настанови залишалися на папері, тому що фактично дирекція імператорських театрів усіляко їх заохочувала, адже бенефіси міцно ввійшли в економічне життя імператорських театрів та істотно сприяли скороченню витрат.



У 1881 році комісія "по мистецькій частині", до складу якої входили О. Островський, Д. Аверкєєв, О. Потєхін, Е. Направнік та ін., почала розробляти цикл театральних реформ. Наступного року О. Островський різко виступив проти бенефісів і наголосив на необхідності скасування бенефісної системи, яка має негативні наслідки для розвитку театального мистецтва. Але, до подиву членів комісії, в остаточному тексті "Правил для керування російсько-драматичними трупами імператорських театрів" бенефіси збереглися, але тільки нагородні. Контрактні бенефіси були скасовані відповідно до реформи 1882 року, яка змінила існуючу систему виплат на "твердий оклад".

Лише на початку ХХ століття театральна адміністрація остаточно дійшла висновку, що бенефіси не стають діючим стимулом творчого розвитку і додають багато безладу у театральне життя, тому економічна користь є занадто дорогою для сценічного мистецтва. З 1908 року бенефіси на сцені імператорських театрів не давалися.

Театральне життя Росії ХІХ століття, безумовно, не обмежувалося імператорською сценою. Найбільш розповсюдженою формою театальної організації була приватна антреприза. Як відомо, антрепренер орендував на сезон будівлю у приватної особи або у міської управи, збирав трупу акторів і проводив вистави. Інколи місто виділяло театру невелику субсидію. Артист з антрепренером домовлялись та складали договір ("ангажемент") про умови роботи через листування або зустрічалися у Москві під час Великого посту, коли театри не працювали.

Оплата роботи артиста приватного театру складалася з двох частин – платні та бенефісів. Повні й неповні бенефіси (друга частина оплати) набули широкого поширення, тому що виявилися однаково вигідними й антрепренерам, й артистам. У приватній театральній справі, як і в державному театрі, бенефіси допомагали збільшувати оплату роботи артиста без збитку і навіть з додатковим доходом для антрепренера.

Причина особливого поширення бенефісів у приватних театрах полягала в тому, що на імператорській сцені на бенефісні вистави призначалися ціни на квитки у два-три рази вищі за звичайні, а в антрепризах межа цін не встановлювалася. Глядачі платили за квиток стільки, скільки вважали за можливе. Особливо це було розповсюджено у провінції, де за традицією бенефіціант сам розвозив квитки найбільш значним і багатим театрам. У підсумку збір багаторазово перевищував ординарний виторг.

Не випадково артисти при оформленні контрактів віддавали перевагу бенефісам, а не підвищенню платні. Власник петербурзького "Театру літературно-художнього товариства" О. С. Суворін у своєму щоденнику згадує: "Узяли Яворську в трупу на 800 карб. без бенефісу, потім 600 і бенефіс" [Цит. за: 6, 458]. Один бенефіс, таким чином, повністю компенсував зменшення суми платні на 200 карбованців щомісяця.

Організаційно-економічна функція бенефісів у приватному театрі вийшла на перше місце. З художньої сторони бенефісні вистави, постійно змінюючи одна одну в афіші театру, помітно не впливали на його репертуар.

У цілому, функціонування інституту бенефісів відображає взаємодію і діалектичну єдність проблем творчості та керування в організації театальної справи. Ця діалектика існує в кожному історичному добу. Набуваючи нових варіантів прояву в різних жанрах та формах видовищного мистецтва, вона спонукає до еволюції мистецького менеджменту.

#### *Примітки:*

\* У 1839 році вийшло "Положення про артистів імператорських театрів", в якому затверджувався поділ артистів відповідно до амплуа на 3 розряди: 1) головні виконавці ролей (1-е амплуа) всіх видів драматичного мистецтва, режисери, капельмейстери, декоратори, солісти оркестру, солісти балету, головний костюмер та диригенти оркестру; 2) виконавці 2-х і 3-х ролей (2-е амплуа), суфлери, "гардеробмейстери", музиканти, "театрмейстери", скульптори, "фехтмейстери"; 3) хористи, актори для виходів (3-е амплуа), фігуранти, перукарі, нотні писарі, півчі, наглядачі нотної контори та ін. [11, 978].

#### *Література:*

1. Всеволодский-Гернгросс В. Н. История русского драматического театра. От истоков до конца XVIII века / Всеволодский-Гернгросс В. Н. — М. : Искусство, 1977.
2. История русского театального быта. Т.1 [Текст] / Л. Гуревич. — Л. ; М. : Искусство, 1939. — 302 с.
3. Зограф Н. Г. Малый театр второй половины XIX века / Зограф Н. Г. — М., 1960.
4. Історія української культури : збірник / За заг. ред. І. Крип'якевича. — 4-те вид., стер. — К. : Либідь, 2002. — 651 с.

5. К истории бенефисов // Ежедневное прибавление "Ярославских губернских ведомостей" к № 38. — Ярославль. — 1897. — 17 мая. — С. 33–54.
6. Карпов Е. П. А. С. Суворин и основание театра литературно-художественного кружка / Карпов Е. П. // Исторический вестник. — 1914. — август. — С. 449–470.
7. Островский А. Н. О наградных бенефисах / Островский А. Н. // Полное собрание сочинений в 16 томах — М.: Искусство, 1952. Т. 9. — С. 271–277.
8. Островский А. Н. и Бурдин Ф. А. Неизданные письма... / Островский А. Н., Бурдин Ф. А. — М.-П., 1923.
9. Танеев С. В. Из прошлого императорских театров. Вып. 1 / Танеев С. В. — СПб, 1885.
10. Театральная энциклопедия / Гл. ред. С. С. Мокульский. — М.: Сов. энциклопедия, 1961–1967. — (Энциклопедии. Словари. Справочники). Т. 1 : А-Глобус. — 1961. — 1214 стлб : ил, портр.
11. Театральная энциклопедия / Гл. ред. П. А. Марков. — М.: Сов. энциклопедия, 1961–1967. — (Энциклопедии. Словари. Справочники). Т. 2 : Гловацкий — Кетуракис. — 1963. — 1216 с.

УДК 78 (09) 477.51

**Васюта Олег Павлович,**  
кандидат мистецтвознавства, доцент,  
доцент Чернігівського інституту  
післядипломної педагогічної освіти,  
Заслужений діяч мистецтв України

### ЧЕРНІГІВСЬКЕ МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНЕ ТОВАРИСТВО: ОПЕРНІ ПОСТАНОВКИ КІНЦЯ ХІХ СТОЛІТТЯ

*В статті досліджено творчість Чернігівського музично-драматичного товариства, форми і методи організації культурно-просвітницької роботи товариства. Узагальнено театральний репертуар, проаналізовано особливості творчої праці диригентів, співаків, режисерів, визначено роль і місце діяльності товариства у процесі розгортання театральної музичної культури Чернігова в кінці ХІХ – на початку ХХ століття.*

Ключові слова: музично-драматичне товариство, диригент, соліст, хор, опера, музичний спектакль.

*The creation of Chernigov musically dramatic society, form and methods of organization of cultural and elucidative work of society explored in the article. The theatrical repertoire generalized, the features of creative labour of dirigentiv, singers, producers analysed, the role and place of activity of society in the process of development of theatrically musical culture of Chernigov at the end of XIX – at the beginning of XX age determined.*

Keywords: musical-drama society, conductor, the soloist, choir, opera, musical performance.

Театрально-музичне життя на Чернігівщині в кінці ХІХ – на початку ХХ століття є важливим сегментом загальної історії художньої культури краю. Саме цей період культурно-мистецької діяльності демонструє динаміку і плюралізм різних форм духовного життя, які знайшли свій вияв у розгортанні театрально-концертної діяльності, сімейного музикування, музичної і театрально-просвітницької діяльності громадських об'єднань культурно-мистецького спрямування, у становленні мистецтвознавства і мистецької критики тощо [1].

Однією з важливих форм духовного життя вказаного періоду стала театрально-музична діяльність музично-драматичних товариств, які на Чернігівщині діяли у Ніжині, Новгороді-Сіверському, Кролевці, Чернігові. Їх творчість є малодослідженою сторінкою історії художньої культури регіону. Так, діяльність Ніжинського музично-драматичного товариства досліджував Г. Самойленко у праці "Нариси культури Ніжина Част. II. Театральне та музичне життя ХVІІ–ХХ ст." [14]. Найактивніших членів Ніжинського товариства охарактеризував у своїх "Мистецьких споминах" [12] відомий культурно-громадський діяч Ніжина кінця ХІХ – початку ХХ століть Ф. Проценко.

Водночас, творчість Чернігівського музично-драматичного товариства залишається поза увагою науковців. Не досліджувалися форми і методи організації культурно-просвітницької роботи товариства. Не узагальнювався театральний репертуар, не аналізувалися особливості творчої праці диригентів, співаків, режисерів, не визначалася роль і місце діяльності товариства у процесі розгор-

тання театрално-музичної культури Чернігова. Це при тому, що Чернігівське музично-драматичне товариство налічувало більше двохсот постійних членів і було за своїм змістом одним з найпотужніших мистецьких об'єднань Чернігівщини кінця XIX – початку XX століть

Оформлення діяльності товариства відбулося у 1888 році, після затвердження відповідного статуту [16]. З нашої точки зору, вищенаведена дата не можна вважати часом початку роботи товариства через дві обставини. По-перше, у 1871 році стараннями місцевого лікаря І. Лагоди відновлюються театрално-музичні виступи місцевих аматорів і однією з перших було поставлено п'єсу К. Тополі "Чари". (До речі, в матеріалі "Музичний театр" музикознавців М. Загайкевич та О. Литвинової йдеться про те, що п'єса К. Тополі "Чари" тісно пов'язана з українським музичним фольклором і була видрукувана у 1837 році в Москві. Далі цитуємо: "П'єса не стала широко популярною, крім згадки про постановку в Таганрозі в 1845 році. Інших відомостей про її театральне життя немає" [7]. Свідчення щодо постановки цього сценічного твору силами чернігівських аматорів у 1871 році підтверджує подальше життя п'єси). По-друге, газета "Черниговские губернские ведомости" за 1903 рік наводить лист одного з відомих членів товариства – чернігівського театралного та музичного критика Н. Яснопольського, в якому, зокрема, говориться: "Как бывший действительный член названного кружка с момента его открытия в 1884 году, я не могу не приветствовать сердечно нового его возрождения, зная какие симпатичные цели положены в основание его деятельности" [17]. Таким чином, 1888 рік можна вважати лише датою остаточного затвердження статуту товариства.

Згідно зі статутними завданнями, товариство ставило перед собою мету "содействовать проявлению и воспитанию артистических способностей и доставлять своим членам и посетителям приятное и полезное препровождение времени, для чего: а) дает возможность актерам-любителям пробовать свои силы на сцене; б) музыкантам-любителям играть в концертах или музыкально-литературных вечерах, устраиваемых кружком" [16, 3].

Кероване прогресивними діячами культури та освіти Чернігівщини: Л. Глібовим, І. Лагодою, І. Шрагом (був постійним секретарем товариства), І. Рашевським, Н. Яснопольським та ін. – товариство сприяло сценічній постановці майже всіх репертуарних п'єс вітчизняних драматургів, а також подальшому розгортанню концертної діяльності в регіоні. У цьому товаристві практично об'єдналися всі кращі аматорські сили Чернігова. Театральні вистави відбувалися як російською, так і українською мовами. Зрозуміло, після валуєвського циркуляра 1863 року та царського указу 1876 року про заборону української мови, рідному слову було дуже важко пробитися на сцену, але стараннями дійсних членів товариства, зокрема, А. Тищинського, В. Хижнякова, М. Жигачьова та І. Рашевського у 1887 році було здійснено постановку "Назара Стодолі" Т. Шевченка [18], а пізніше також ставилися п'єси Б. Грінченка, [19] В. Самійленка, [5] О. Володського [8] та ін.

Чернігівське музично-драматичне товариство розгортало свою діяльність у таких напрямках: 1) підготовка та постановка драматичних п'єс; 2) проведення концертів, літературно-музичних вечорів як власними силами, так і шляхом залучення різноманітних гастролуючих музикантів; 3) постановка оперних спектаклів; 4) організація музичної освіти шляхом відкриття при товаристві музичних класів.

Зокрема, організацією музичної освіти товариство почало займатися у 1887 році. Підкреслимо, що організація концертів, літературно-музичних вечорів, драматичних вистав були традиційними формами роботи товариства, а от постановка оперних спектаклів, яку почало товариство у 1895 році, підносила діяльність аматорського об'єднання на якісно новий щабель. Зрозуміло, опера як синтетичний вид музично-драматичного мистецтва вимагає для свого втілення, як мінімум, наявність трьох головних формотворчих компонентів: симфонічного оркестру, оперного хору та відповідного ансамблю солістів, без яких оперні постановки просто неможливі. Виходячи з цього, природно виникає наступне запитання – на які творчі сили спиралося у своїй діяльності Чернігівське музично-драматичне товариство? Розглянемо їх у такій послідовності: симфонічний оркестр, хор, солісти-вокалісти.

Діяльність симфонічного оркестру Чернігівського музично-драматичного товариства тісно пов'язана з іменами двох диригентів: О. Горелова та К. Сорокіна. Диригент і композитор О. Горелов походив з Чернігівщини [11, 168]. Після закінчення в 1893 році Московського університету та Московської консерваторії (по класу гобоя у Ф. Лінднера, з музично-теоретичних дисциплін у М. Кашкіна, К. Альбрехта та А. Аренського), О. Горелов приїхав у Чернігів, де розгорнув активну диригентську та композиторську діяльність. Великі диригентські можливості О. Горелова засвідчують яскраві факти його творчої біографії. Зокрема, саме О. Горелов здійснив унікальний творчий проект, виконавши у вересні 1902 року в Петербурзі Шосту патетичну симфонію П. Чайковського симфонічним оркестром в кількості 615 музикантів [20]. Характеризуючи склад цього оркестру, необхідно вказати

на те, що лише струнна група нараховувала 108 перших скрипок, 85 других, 60 альтів, 60 віолончелей та 44 контрабаси. Петербурзький мистецький журнал "Театр и искусство" писав: "оркестр произвoдил впечатление целого водопада. Словно могучая волна катилась со сцены вниз и журча разбивалась у первых рядов... отдельные группы инструментов были распределены умело и ровно. Успех симфонии был большой, г. Горелов получил два венка" [20]. До речі, право диригувати таким грандіозним симфонічним оркестром О. Горелов отримав у результаті таємного голосування музикантів оркестру (більшістю в 438 голосів), що є, по суті, додатковим свідченням його високого професіоналізму.

Диригентській манері О. Горелова було властиве максимально повне оволодіння оркестровою партитурою твору та глибоке проникнення в творчий задум композитора, точні і своєчасні покази моментів вступу кожного інструменту, досягнення врівноваженого звукового ансамблю між різними оркестровими групами. В чернігівській період своєї творчої біографії (1893–1899 роки) він вів активну як концертну, так і композиторську діяльність. Показовий щодо останнього був концерт, який відбувся 2 лютого 1897 року в концертному залі Дворянських зібрань [21]. Концерт повністю складався з творів автора. Зокрема, було виконано "Українську симфонію", уривки з єдиної опери композитора "Вій" та оперети "Добрі сусіди", музичні картини під спільною назвою "Весна" та вальс-фантазію для симфонічного оркестру. Побіжно вкажемо на те, що в Чернігівському музично-драматичному товаристві О. Горелов керував симфонічним оркестром у кількості 30 осіб та хором в 36 співаків [21].

Після від'їзду композитора і диригента О. Горелова з Чернігова в 1899 році, симфонічну справу продовжив К. Сорокін, який після невеликої перерви відновив проведення "симфонических собраний членов Черниговского музыкально-драматического кружка" [16]. Коло творчих інтересів К. Сорокіна було досить широким. У концертах звучали симфонії Й. Гайдна, В. Моцарта, Л. ван Бетховена, симфонічні та вокально-симфонічні твори П. Чайковського, О. Бородіна, Е. Гріга, А. Рубінштейна, М. Лисенка, інших композиторів. Творчій манері диригента К. Сорокіна було властиве поєднання творів класичної спадщини з музикою сучасних авторів.

Глибоке проникнення в задум композитора базувалося на повному оволодінні партитурі творів. Особливо К. Сорокіну вдавалися твори російської симфонічної музики. Зокрема, виконання соль мінорної симфонії В. Каліннікова в одному з концертів музично-драматичного товариства "прошло блестяще, несмотря на чрезвычайно сложную партитуру, дающую самостоятельную и ответственную работу каждому инструменту в оркестре" [6]. К. Сорокін залишив помітний слід в історії музичного життя Чернігівщини не лише як диригент симфонічного оркестру музично-драматичного товариства. Будучи викладачем музично-теоретичних дисциплін, композиції та гри на мідних духових інструментах, він став першим директором заснованого ним в 1904 році за програмою "консерваторий Императорского Русского Музыкального общества" [6] першого в губернії Чернігівського музичного училища, де викладалися спеціальні предмети зі співу, скрипки, альту, віолончелі, фортепіано, теорії композиції, духових інструментів (мідні та дерев'яні), теорії музики, сольфеджіо, інструментовки та історії музики. Йому вдалося залучити до першого викладацького складу училища випускників Петербурзької, Віденської консерваторій та Київського музичного училища: К. Штамм (спів), О. Маслоковець і А. Яцкевича (фортепіано), І. Красільщикова (скрипка). К. Сорокін викладав теорію композиції, мідні духові інструменти та ін. Таким чином, заснування музичного училища як першого середнього спеціального музичного навчального закладу стало новим етапом розвитку професіональної музичної освіти на Чернігівщині і вплинуло на формування мистецьких кадрів регіону.

Діяльність хору Чернігівського музично-драматичного товариства спиралася на міцну традицію розвитку хорової культури регіону. До того ж, поява в кінці XIX століття Борзнянського та Чернігівського церковно-співочих товариств, активна концертна діяльність хорових колективів, зокрема, хору під керівництвом М. Добровольського, засвідчували поширення хорового співу як одного з активних видів музичної діяльності. Отже, наявна хорова база створювала умови щодо формування оперного хору, який поєднує у собі якості високої вокально-хорової техніки і сценічної культури. Побіжним свідченням поширення саме оперно-хорової спеціалізації певної частини хорових співаків є зауваження Н. Яснопольського щодо авторського концерту диригента О. Горелова, в якому взяли участь кращі місцеві музичні сили, а також "хор с участием репертуарных оперных хористов" [21].

Концертна діяльність, яку постійно проводило Чернігівське музично-драматичне товариство, поступово висунула ряд яскравих солістів-вокалістів. Зрозуміло, що найбільш потужні співаки, такі як Єлизавета Рафалович, Марія Дейша-Сіоніцька, розпочавши свій творчий шлях на концертах в Чернігові, пізніше прикрашали своїм співом провідні оперні театри світу, зокрема, Мілана, Парижа, Санкт-Петербурга та Москви. До речі, їх зв'язок з Чернігівщиною ніколи не припинявся, наприклад, активну участь у проведенні вокальних вечорів у Чернігові брала М. Дейша-Сіоніцька.

При музично-драматичному товаристві довгий час активно діяв вокальний клас, який очолювала співачка Н. Ларизина [22]. Учениця знаменитого італійського співака та вокального педагога Камілла Еверарді, Н. Ларизина наполегливо працювала над вдосконаленням вокальної майстерності чернігівських співаків. Можливо, саме це дало підставу одному з відомих діячів товариства, художнику І. Рашевському, стверджувати наступне: "Говорят о том, что Чернигов снабжает оперные сцены солистками – Меньшикова, Волынская, Майборода, Сионицкая и др., а С. Ф. Селюк в предстоящем сезоне будет петь в Италии" [13]. До кращих вокальних сил Чернігова, в обумовлений період, можна також віднести солістів-вокалістів О. Ваккер (сопрано), М. Бельмас (меццо-сопрано), Н. Мину (тенор), А. Лазаревського (баритон), Л. Сімкіна (баритон), К. Яснопольського (баритон), І. Рибальченка (тенор). Їх активна творча вокально-концертна діяльність сприяла оперним постановкам силами Чернігівського музично-драматичного товариства.

Виходячи з вищенаведеного, можна зробити висновок, який полягає в тому, що наявність симфонічного оркестру, значних вокально-хорових можливостей створювала об'єктивні умови для розгортання оперної діяльності Чернігівського музично-драматичного товариства. Цьому також сприяла та обставина, що саме в цей час активізувалася гастрольна діяльність різноманітних оперних товариств, які, маючи у своєму складі солістів-вокалістів на провідні оперні партії, дуже часто через брак коштів не мали можливості сформувати достатній хор і оркестр, необхідний для постановок оперних спектаклів. Тому поєднання гастролуючих репертуарних солістів-вокалістів з місцевими творчими силами: оркестром, хором – стало об'єктивною основою щодо оперних постановок.

Перші оперні спектаклі на чернігівській сцені пов'язані з гастрольми "товарищества руських оперных артистов под управлением С. Г. Сергеева" [23]. Під час цих короткотривалих гастролей (з 29 квітня по 7 травня 1895 року) були показані опери "Жизнь за царя" М. Глінки, "Фауст" Ш. Гуно, "Демон" А. Рубінштейна, "Євгеній Онегін" П. Чайковського. Позитивні наслідки оперних постановок полягали в тому, що, по-перше, як слушно зауважив постійний рецензент музично-драматичного товариства Н. Яснопольський, "сумма художественных наслаждений оперным пением может быть вписана в актив культурной жизни Чернигова" [23], а по-друге, перша спроба "привить Черниговской сцене оперный культ" [23] виявилась цілком вдалою. Насамкінець, гастролі надали можливість почути співаків такого рівня, як Веселожська, Ільяшевич, Франкліні. Диригентом гастрольної оперної трупи був Г. Бернаді. Вже під час перших гастролей оперного товариства були задіяні місцеві музиканти, які працювали на високому професіональному рівні. Зокрема, після постановки "Фауста" в оркестрі було відмічено "талантливого скрипача, опытного местного учителя музыки С. В. Михаловского" [2]. Після невеликої перерви головний диригент музично-драматичного товариства О. Горелов об'єднує навколо себе кращі музичні сили Чернігова і відновлює оперні постановки. Першою спільною сценічною роботою музично-драматичного та оперного товариства стала постановка опери Дж. Верді "Аїда" [13]. Виконавцями провідних партій були: Аїди – А. Паліца, Радамеса – І. Леонтєв, Амнеріс – П. Каплан, Гінця – А. Лазаревський, Царя Єгипту – Г. Урбан. Керівництво оперною постановкою здійснювали: диригент – О. Горелов, хормейстер – Б. Шток та режисер – Г. Урбан. Серед кращих було відмічено роботу з оркестром диригента музично-драматичного товариства О. Горелова, жіночого хору, солістів Коломенка, П. Каплан та артистів оркестру Михайловського та Красильщикова.

У цілому, протягом осінньо-зимового театрального сезону 1895–96 років на чернігівській сцені вперше прозвучали опери: Дж. Верді – "Аїда", "Травіата", "Трубадур", "Риголетто"; Ж. Бізе – "Кармен"; А. Рубінштейна – "Демон"; Дж. Мейєрбера – "Гугеноти", "Африканка"; О. Даргомижського – "Русалка"; К. Сен-Санса – "Самсон і Даліла"; Р. Леонковалло – "Паяци"; П. Чайковського – "Євгеній Онегін"; Ш. Гуно – "Фауст".

Оперний сезон музично-драматичного товариства в осінньо-зимовий період 1896–97 року було продовжено за участю оперного товариства під керівництвом співака Н. Шампаньєра [9]. До ансамблю солістів ввійшли відомі оперні співаки, артисти імператорських театрів: В. Дамеллі (меццо-сопрано), М. Мара (колоратурне сопрано), С. Дністровська (драматичне сопрано), Г. Зайцева та А. Ларош (меццо-сопрано), Е. Естер (контральто); тенори: Я. Арно, П. Мілентіні; баритони: Н. Шампаньєр та І. Долінов; баси: П. Роздольський, М. Рябінов, А. Шульман. Репертуар оперного сезону складала твори Дж. Верді – "Аїда", "Риголетто", "Травіата", "Трубадур"; Ж. Бізе – "Кармен"; П. Чайковського – "Євгеній Онегін"; А. Рубінштейна – "Демон"; О. Даргомижського – "Русалка"; Ш. Гуно – "Фауст"; П. Масканьї – "Сільське лицарство"; Р. Леонковалло – "Паяци"; С. Монюшко – "Галька"; М. Глінки – "Жизнь за царя". У порівнянні з попереднім оперним сезоном у репертуарі з'явилися нові оперні спектаклі, зокрема, "Сільське лицарство" П. Масканьї та "Галька" С. Монюшко, які також вперше виконувалися на чернігівській сцені.

Постановку окремих оперних спектаклів диригент О. Горелов здійснював, спираючись лише на власні сили Чернігівського музично-драматичного товариства. Так, в зимовому театральному

сезоні 1897 року товариство підготувало оперу А. Рубінштейна "Демон" [24]. Виконання головних партій опери було розподілено наступним чином: Демон – Л. Сімкін, Тамара – В. Маренич-Белінська, Ангел – І. Турін, Князь Гудал – К. Яснопольський, Князь Сінодал – А. Лазаревський, слуга Сінодала – А. Мина, гінець – А. Кибальчич.

Оперна діяльність товариства природно сприяла збагаченню концертного репертуару солістів-вокалістів. В окремих концертних програмах товариства широко використовувалися уривки з оперних спектаклів, оперні хори та увертюри. Свій останній оперний сезон диригент О. Горелов організував за сприянням "товарищества русской оперы под управлением А. Серебрякова" [10]. Цього разу солістами виступили Е. Леоніцька (драматичне сопрано, Петербурзька опера), Р. Шпігель (лірико-колоратурне сопрано, Італійська опера), М. Черницька (меццо-сопрано, Казанська опера), А. Серебряков (драматичний тенор), В. Салько (баритон, Московська опера), А. Петров (бас, Казанська опера) та ін. Протягом двох місяців звучали опери російських та західно-європейських композиторів. Репертуарний список нараховував 15 оперних творів: О. Верстовського – "Аскольдова могила"; М. Глінки – "Руслан і Людмила", "Життя за царя"; О. Даргомижського – "Русалка"; А. Рубінштейна – "Демон"; П. Чайковського – "Євгеній Онегін" та "Пікова дама"; М. Римського-Корсакова – "Майська ніч"; Дж. Верді – "Травіата", "Отелло", "Риголетто"; Ш. Гуно – "Фауст"; Ж. Бізе – "Кармен"; К. Сен-Санса "Самсон і Даліла"; Д. Обера – "Фра-Дьяволо"; А. Галеві – "Жидовка"; Р. Леонковалло – "Паяци".

Характеризуючи роботу Чернігівського музично-драматичного товариства, необхідно вказати на те, що у своїй оперній діяльності воно не обмежувалося лише показом спектаклів у Чернігові. Так, у лютому 1896 року ніжинці вперше почули оперу: до них приїхала на триденні гастролі чернігівська оперна трупа. Було показано сцени із опер "Фауст", "Життя за царя", "Демон", "Євгеній Онегін" та ін. [15].

На жаль, з від'їздом досвідченого диригента О. Горелова (в 1899 році) до Астрахані, де він організував відділення Російського музичного товариства та відкрив там перше музичне училище, оперна діяльність Чернігівського музично-драматичного товариства припинилась. Загалом, в період з 1895 по 1898 рік Чернігівське музично-драматичне товариство, разом з гастролуючими оперними товариствами, показало 72 оперних спектакля (у 1895 році – 30, у 1896 році – 25, у 1897 році – 2, у 1898 році – 15).

Чернігівське товариство своєю театральну-музичною та літературно-концертною діяльністю сприяло поширенню і насиченню культурно-мистецького життя в регіоні, а також ставало прикладом у діяльності інших подібних товариств на Чернігівщині. Так, в 1887 році в Ніжині було організоване музично-драматичне товариство, яке нараховувало близько ста осіб [14, 11]. При ньому діяв хор, симфонічний оркестр, дві драматичні секції: українська та російська. Товариство мало тісні творчі контакт з відомими діячами української культури М. Заньковецькою, М. Садовським., Л. Маньком, М. Кропивницьким, Д. Ахшарумовим, О. Кошицем. Є підстави вважати, що інші товариства також проводили активну культурно-громадську роботу. Так, з метою покращення культурно-масової роботи, Новгород-Сіверська дума передала в оренду місцевому музично-драматичному товариству міський парк [3]. Крелевецьке музично-драматичне товариство нараховувало більше ста постійних членів [4]. Товариство проводило концерти, ставило спектаклі, організувало сімейно-танцювальні вечори, а також асигнувало кошти на придбання нот, музичних інструментів, п'єс, декорацій до драматичних спектаклів, за аренду приміщень і т. ін. Роботою Крелевецького музично-драматичного товариства керувало правління у складі: А. Сендровського (голова правління), О. Шрамченка, М. Чижевської, М. Байдаковського, О. Долинського та Ю. Стратоновича.

Просвітницька робота музично-драматичних товариств залишила помітний слід в історії художньої культури Чернігівщини в кінці ХІХ – на початку ХХ століть і стала яскравим зразком поширення оперної культури на теренах України.

У висновках можна зазначити, що оперне мистецтво відіграло важливу роль у формуванні музичної культури Чернігово-Сіверського регіону зазначеного періоду. Крім того, оперна культура сприяла зростанню місцевих творчих сил, що в свою чергу стимулювало розвиток симфонічного, камерно-інструментального і вокального виконавства. Нарешті, поширення оперного мистецтва створювало умови щодо виявлення співацького таланту визначних вокалістів Чернігівщини, зокрема, Л. Андрєєвої-Дельмас, М. Дейші-Сіоніцької, Н. Забіли-Врубель, К. Ісаченка, Ф. Стравинського (розпочав співацьку діяльність під час навчання у Ніжинському лицейі вищих наук) і ін.

#### *Література:*

1. Васюта О. П. Музичне життя на Чернігівщині у ХVІІІ – ХІХ ст. / О. П. Васюта. — Чернігів, 1997 — 211 с.
2. Горелов А. Л. В Черниговском театре / О. П. Васюта // Черниговские губернские ведомости. — 1895. — 5 мая.
3. Державний архів Чернігівської області. Ф. 145. — Оп. 1. Од. Зб. 440. — Арк. 5, 19, 156, 162.

4. Державний архів Чернігівської області. Ф. 145. — Оп. 1. Од. 36. 306. — Арк. 7, 8.
5. Дмитрієв Н. П. Народний театр / Н. П. Дмитрієв // Черниговские губернские ведомости. — 1990. — 9 февраля, 18 февраля.
6. ЕНВО [псевдонім]. Симфонічний концерт К.В. Сорокіна / ЕНВО [псевдонім] // Черниговские губернские ведомости. — 1906. — 16 марта.
7. Загайкевич М. П. Музичний театр / Загайкевич М. П., Литвинов О.І. // Історія української музики: в 6-ти т. — К., 1989. — Т. 1. — С. 276.
8. Калібаба Д. Відомі діячі культури, науки, політики Придесення / Д. Калібаба. — Чернігів, 1995. — С. 26.
9. Местные известия // Черниговские губернские ведомости. — 1895. — 5 мая.
10. Местные известия // Черниговские губернские ведомости. — 1898. — 5 сент.
11. Мистецтво України: біографічний довідник / [упоряд.: А. В. Кудрицький, М. Г. Лабінський; за ред. А. В. Кудрицького]. — К.: Укр. енцикл., 1997. — 700 с. — С. 168.
12. Проценко В. Д. Мистецькі спомини / В. Д. Проценко. — Ніжин, 1993. — 57 с.
13. Рашевский И.Г. Еще несколько слов по поводу концерта 8-го сентября / И. Г. Рашевский // Черниговские губернские ведомости. — 1899. — 24 мая.
14. Самойленко В.Г. Нариси культури Ніжина. Част. II. Театральне та музичне життя XVII – XX ст. / В. Г. Самойленко. — Ніжин, 1995. — 165 с.
15. Сапон В. Про що писала наша газета 100 років тому / В. Сапон // Деснянська правда. — 1996. — 10 лют.
16. Устав Черниговского музыкально-драматического кружка любителей. — Типография Черниговского губернского правления, 1894.
17. Яснопольський Н. П. Письмо в редакцию / Н. П. Яснопольський // Черниговские губернские ведомости. — 1903. — 6 марта.
18. Яснопольський Н. П. Любительский спектакль / Н. П. Яснопольський // Черниговские губернские ведомости. — 1887. — 8 января, 15 января.
19. Яснопольський Н. П. Городской театр / Н. П. Яснопольський // Черниговские губернские ведомости. — 1899. — 2 сент.
20. Яснопольський Н. П. Симфонический концерт памяти П. И. Чайковского под управлением А. Л. Горелова / Н. П. Яснопольський // Черниговские губернские ведомости. — 1903. — 10 июня.
21. Яснопольський Н. П. Концерт 2 февраля / Н. П. Яснопольський // Черниговские губернские ведомости. — 1897. — 4 февр.
22. Яснопольський Н. П. Уроки пения Н. П. Ларызиной / Н. П. Яснопольський // Черниговские губернские ведомости. — 1904. — 12 сент.
23. Яснопольський Н. П. Театр / Н. П. Яснопольський // Черниговские губернские ведомости. — 1895. — 29 апр.
24. Яснопольський Н.П. Театр / Н. П. Яснопольський // Черниговские губернские ведомости. — 1897. — 11 февр., 18 дек.

УДК 778.534.4

**Рязанцев Лев Васильович,**  
професор, завідувач кафедри звукорежисури  
Київського національного  
університету культури і мистецтв

## ФУНКЦІЇ МУЗИКИ У ФІЛЬМІ

*В статті вперше систематизовано дані про функції і роль музики у звуковому кіно з перших днів його появи до сьогодні, що має суттєве значення для практики звукового вирішення кінофільму.*

Ключові слова: звук, фільм, музика, функції шумів, функції тиші, звукове кіно, німе кіно, звукові плани.

*The article is a first try to systematize data about functions and role of music in sound movie from the days one of its occurrence till today that is of great importance for practice of the movie sound decision.*

Keywords: sound, movie, music, noise functions, silence functions, sound movie, silent movie, audio plane.

Будь-яке художнє явище рано чи пізно створює власну теорію, що формує його основні проблеми, його естетичні та конструктивні принципи. У повній мірі це стосується і звукового вирішення фільму.

Усі мистецтва, що існують у часі та просторі, так чи інакше пов'язані зі звуком. Мистецтва, в яких звук відіграє найбільш суттєву роль, – це кіно і телебачення.

В цій статті розглядається проблема функції музики в кінофільмі, що має суттєвий вплив на теорію і практику створення звукового вирішення кінофільму.

Наукових досліджень, які б розглядали проблеми звукового вирішення фільму у всіх його аспектах, небагато. Основні проблеми існування звуку в звуковому кінофільмі вперше розглянув С. Ейзенштейн в працях "Майбутнє звукового фільму. Заявка" [5, 315–317] і "Вертикальний монтаж" [5, 189–268], але не в усіх аспектах. Останнім часом ця тема зустрічається в таких роботах: в третьому томі монографії В. Горпенка, присвяченій проблемам режисури екранних мистецтв, розглядаються принципи звуко-зорового монтажу [1, 71–110]; в посібнику В. Маньковського друга глава "Особливості художньої передачі звуку" частково висвітлює роль музики в художніх фільмах і програмах [3, 28–49]; в посібнику К. Розлогова перша глава присвячена в основному артефактам звукового супроводження фільму [2, 65–72]; в нашому посібнику декілька тем присвячені функціям звуку [4, 22–40].

Найбільше досліджена роль мови у фільмі, але кіно і телебачення використовують всі види звуку: мову, музику, шуми, тишу.

Досі не вирішено в повній мірі, що таке функція музики. Спробуємо дослідити це питання.

На роль музики в кіно і на телебаченні існує багато точок зору. Адже родові, жанрові, стилістичні і інші відмінності в кіно і на телебаченні визначають особливості будови, межі використання музики.

Основна функція музики, головна її особливість, полягає у тому, щоб виражати почуття, переживання, пристрасті людини.

Характеризуючи людину, музика, насамперед, передає почуття, виражає емоції як такі. Проте роль музики цим, безумовно, не обмежується. Своїми засобами музика здатна виражати думки людини, навіть абстрактно-філософські поняття. Прикладів тому багато у Л. ван Бетховена, П. Чайковського, Д. Шостаковича, Б. Лятошинського, Є. Станковича.

Музиці разом з тим властивий і зображальний характер. Як, наприклад, у відомих музичних картинах страшного вовка, вкрадливої кішки, буркотливого дідуся, пташки-щобетушки в симфонічній казці С. Прокоф'єва "Петрик і вовк".

Музична зображальність – це здатність втілювати природні звуки, зорові і слухові враження від різних життєвих явищ. При цьому йдеться не стільки про імітацію (чим, до речі, також користується музика), скільки про музичну асоціативність. Яскравим прикладом музичної зображальності також можуть бути такі загальновідомі твори, як "Пори року" П. Чайковського або "Картинки з виставки" М. Мусоргського. У фільмі "Великий вальс" із пташиного посвисту, цокоту копит, звуків вівчарського ріжка виникла у І. Штрауса мелодія безсмертного вальсу "Казки віденського лісу".

Використовуючи свої виразні і образотворчі функції, музика може характеризувати персонажі і також відтворювати їх внутрішні монологи. Вона здатна створювати у фільмі або окремому епізоді певну емоційну атмосферу, може підкреслювати національний або історичний колорит, коментувати розвиток дії, виражати авторське відношення і т. п.

Звичайно, музичний супровід німого фільму обмежувався ілюстративною роллю. Прихід звуку кардинально змінив статус музики у фільмі. По-перше, звук прийшов у сам кадр. Взагалі історію звукового кіно відкрив музичний фільм, в якому музика стала об'єктом відтворення.

Перші фільми – "Співак джазу" (1927) з О. Джолсоном (режисер А. Кросленд), "Простаки в Парижі" (1929) з М. Шевальє (режисер Р. Уоллес) розпочали цілу епоху музики в кадрі. Виникла внутрішньокадрова (її ще називають мотивована) музика.

Внутрішньокадрова музика – це, власне, певні музичні номери або їх фрагменти, що звучать у кадрі. Їх виконують персонажі, вони звучать по радіо. Вони можуть доноситися звідкись через видимі межі кадру, але глядач знає, що вони належать зображеній дійсності.

Наприклад, у фільмі "Імітатор" О. Фіалка музика починається на фірмовій заставці об'єднання, тобто як авторська. Через цезуру переходить на зображення дії, де спочатку є супроводом пантомімічного дійства персонажів, далі стає нібито виконуваною в кадрі піснею, а виявляється фонограмою, під яку актори репетирують номер.

У німому кінематографі автори намагалися додати багатозначність зображуваному за допомогою монтажу, ракурсу, висвітлення, композиції. У звуковому кіно цю роль значною мірою виконує музика.

Розвиток принципів використання закадрової музики відбувався, насамперед, як розширення її драматургічних функцій.

Художні (ігрові) структури в кіно і на телебаченні будуються в основному на базі драматичного конфлікту. Одну зі сфер його розвитку представляє музична драматургія, в якій певні музичні теми персоніфікують учасників конфлікту, їх протиборство, переплетення, розвиток драматичної дії. Часто музику використовують, щоб драматургічно об'єднати кілька подій. Ще одна драматургічна функція музики полягає в тому, що вона виражає переживання, почуття персонажів.



Слід підкреслити нескінченність драматургічних можливостей музики. Конструктивні принципи об'єднання її з зображенням виникають, виходячи з тих функцій, які музика може виконати в тому або іншому випадку.

### Ілюстративність музики у фільмі

Кіномузика має свою історію. Не всі способи функціонального сполучення музики із зоровим рядом з'явилися відразу з виникненням звукового кіно. Кіно повинно було спочатку усвідомити свої нові можливості і свої нові межі, воно повинно було перебороти свій зв'язок з театром і німим кіно. Кінорежисери мали спочатку зрозуміти специфіку нового мистецтва. Це могло відбуватися тільки поступово.

Насамперед, кіномузика набула різних ілюстративних функцій.

Зв'язок кадру з ілюстративною музикою носить діалектичний характер: з одного боку, кадр дає конкретний десигнат музики, з іншого – музика вносить у кадр узагальнений образ.

Кіномузика має бути переривчастою, епізодичною. Деякі звукові структури можуть виключно музичними засобами пробуджувати в глядача уявлення про той або інший реальний зміст. Ці уявлення, однак, неоднозначні, їх зміст проявляється тільки в узагальненому вигляді, особливо, коли йдеться про тривалі за часом явища.

В кіномузиці існують сприятливі умови для ілюстративності, тому що ілюстративності вимагають і показувані в кадрах явища, і пов'язані із зображенням звукові явища, що піддаються в міру потреби музичній стилізації. Основою сполучення ілюстративних музичних мотивів з їх зоровими або звуковими десигнатами служить момент руху. Статичні явища рідше стають десигнатами ілюстративних структур, хоча і це може мати місце.

Десигнатами ілюстративних мотивів можуть служити всі звукові явища, характерною особливістю яких є здатність до музичного узагальнення, головним чином тому, що вони, як і музика, розвиваються в часі.

У кіно використовується також музичне узагальнення окремих коротких звукових ефектів, причому зазвичай в ілюстративних мотивах такого роду функція ілюстративності сполучається з функцією експресивності. У кіномузиці десигнатами ілюстративних мотивів часто служить зримий рух, що характеризується якою-небудь певною якістю образу. Музика підкреслює цей зримий рух, подається наочно в кадрі за допомогою звукової обробки.

Кіно – це та сфера, де ілюстративна музика виконує важливі естетичні завдання. Проте захоплення ілюстративними функціями кіномузики вже відійшло в минуле. Свого часу воно відіграло найважливішу роль, причому головним принципом було синхронне сполучення зображення і звуку. Роль ілюстративної музики зменшувалася в міру того, як асинхронний зв'язок розширював сферу дії кіномузики і відкривав їй нові драматургічні можливості: доповнення і заміни зорового ряду; інформації про речі, не показані у кадрі; коментування раніше показаних явищ; виразні функції і функції символу. Однак остаточно від ілюстративної кіномузики не відмовилися і нині.

Ілюстративність становить основу двох функцій кіномузики: функції підкреслення структурної якості зримо показаного в кадрі руху і функції музичного узагальнення звукових явищ, пов'язаних з показаними в кадрі предметами. Це дві принципово різні функції. Перша стосується винятково сфери руху в кадрі, друга – сфери зображуваних предметів і співвідносних з ними звукових явищ.

Перша має справу з короткими зоровими уривками і вимагає епізодичних звукових структур, тоді як друга може повторюватися і зв'язувати різні кадри. Наприклад, стилізація кроків людини часто може тривати досить довго у зв'язку з різними за змістом сценами, в яких її "хода" має значення. Водночас, музична стилізація пожежі чи блискавки має сенс тільки тоді, коли ці явища показані на екрані. Музична стилізація щебетання птахів зовсім не вимагає, щоб птахи були показані, досить, якщо на підставі музики в нас виникає уявлення про щебетання, і тим самим і про птахів.

### Музика та рух в кадрі

Найбільш раннім методом поєднання музики і зображення було підкреслення характерних зорових якостей руху за допомогою музичних структур. Пристосування музичних образів руху до глядача завжди пов'язане з певною "предметністю", відбувається за сформульованими вище принципами. Той факт, що дві структури розвиваються в часі, є основою здатності звукової структури завдяки своїм динамічним, ритмічним, мелодійним властивостям наслідувати зримий рух. Це стосується як замкнутого в собі короткого явища руху, так і тривалих процесів. Головним принципом тут є синхронність звуку та зображення.

Особливий акцент на таке функціонування музики зроблений у старих фільмах Чапліна: "Золота лихоманка", "Вогні великого міста", "Нові часи" – в яких майже кожний елемент руху ілюструвався

звуками ходи Чапліна, його рухів біля конвеєра і т. п. Аналогічне явище можна спостерігати в мультиплікаційних фільмах.

Цей вид ілюстрації навчає досягати аналогію між зримим і звуковим рухом, тим самим звертаючи нашу увагу на форми руху в кадрі і на їх естетичне значення; водночас, за допомогою цих найпростіших відносин глядач уявляє взаємодію музики і зображення в кіно. Тут зрозумілий внутрішній зв'язок ілюстрованого мотиву та його зорового об'єкта. Образ руху в кадрі дає пряме глумачення звукової структури.

Погодженість досягається головним чином мелодикою, ритмікою і динамікою; гармонія і темброве забарвлення не відіграють при цьому великої ролі. Повторне відчуття цих аналогій створило навички сприйняття, при наявності яких така взаємодія зображення та музики перетворилася на специфічно кінематографічну естетичну цінність.

На перших етапах існування звукового кіно музика, всупереч своєму епізодичному і, якщо дивитися з сучасної точки зору, примітивному характеру, виконувала важливу виховну роль. Вона заклала основи нових кінематографічних умовностей.

Зрозуміло, композиторам і режисерам було замало чисто зовнішньої ілюстрації рухів. Поряд з іншими функціями, ілюстративність сама по собі набула глибокої виразності. У польському фільмі про фашистську окупацію – "Покоління" – у кадрі показані ноги повішених заручників, а музика при цьому підкреслює їхнє коливання глухими ударами литавр в тому ж ритмі; потім з цих ударів виникає сповнений болю мотив скрипок. Ця, здавалося б, чисто ілюстративна музика не обмежується одним підкресленням руху в кадрі; мотиви одночасно вказують на безжиттєвість повішених і сприяють трагічній виразності всієї сцени. Таким чином, ілюстративні мотиви мають тут подвійне значення.

Подвійну функцію виконує сильно дисонуючий акорд у тій сцені фільму "Наклеп", де герої вночі хапаються за зброю. Акорд – це ілюстрація не тільки раптового руху, але і напруженої уваги, почуття небезпеки і т. д. Подібну ж роль відіграє лейтмотив героя у фільмі "Громадянин Кейн": мотив раптом обривається, коли у вікні, до якого наближається камера, гасне світло.

Від винахідливості режисера залежить, чи зможе він вивести синхронну ілюстрацію за межі чисто структурної епізодичної сумісності руху і поширити її на сумісність з іншими елементами зорового розвитку. Приклад знаходимо в фільмі "П'ятеро з вулиці Панської", коли переслідуваний гестапо герой гарячково шукає виходу з двору великого населеного будинку і його божевільні зигзагоподібні рухи підкреслюються характерним рухом музики. Цей наростаючий у своїй напрузі звуковий рух різко обривається в той момент, коли втікач натрапляє на верхньому поверсі на товсті ґрати, що перешкоджають вихід на горище і віднімають в нього будь-яку надію па порятунок. Тут теж музика підкреслює весь комплекс руху в досить довгому епізоді і одночасно передає внутрішню емоційну сторону всієї сцени. Такі функції, виконувані музикою протягом досить тривалого часу, є в різних сценах переслідування в багатьох фільмах.

Але іноді музика сама бере на себе функцію подання руху, його прискорення або вповільнення, тоді як візуальні кадри не вносять момент руху: наприклад, у фільмі показується людина за кермом або загальний вид дороги і тільки музикою передається скажений темп руху машини. Музика передає тут характер непоказаного руху, активізуючи уяву глядача.

Музика має функції подвійної ілюстративності також і в тому випадку, коли вона одночасно відображає рух у кадрі і поєднує з цим рухом шуми. Як приклад можна навести сцену дуелі з "Пармської обителі", де в музиці одночасно відображаються рухи дуелянтів і дзвін шабель.

Сюди належать також сцени з фільмів про заводи і залізниці, де обертання коліс машин і паровозів має свій звуковий корелят, і музика, узагальнюючи його, водночас, з точністю пристосовується до рухів, показаних у кадрі. Музичні ілюстрації світлових ефектів у кіно сприймаються важко, але і вони все ж таки іноді застосовуються. Сюди відноситься гра світла перед очима дитини, що засипає, в радянському фільмі "Серьожа", що ілюструється високими піцикато скрипок і арфи. Тут музика підкреслює вже не конкретні, показані в кадрі рухи, а суб'єктивні враження дитини на грані сну і пробудження від світла. Проте ілюстративна функція тут зрозуміла і тому має естетичне значення.

Цікаво, що до використання виключно ілюстративних функцій музики раз у раз звертаються всі мультиплікаційні, лялькові і експериментальні фільми, а також наукові і абстрактні. Причина зрозуміла: у цих фільмах меншу роль відіграють сюжет і психологічні переживання героїв. У результаті відпадають майже всі пов'язані з цими факторами функції музики. Крім того, зоровий ряд фільмів цих жанрів сам по собі вже сконструйований і тому може бути краще пристосований до музичного ритму. Ілюстративна функція тут є головною формою зв'язку музики із зображенням, зв'язку, заснованого на адекватності рухів у двох сферах. Цими можливостями користуються для своїх цілей режисери мультиплікаційних фільмів і у такий спосіб часом домагаються ефектів музично-кінематографічного комізму. Такі ефекти можуть бути джерелом комізму і у художніх фільмах, як, наприклад, у радянському фільмі "Веселі хлопці".

## Музика як коментар у фільмі

Чим створюється в кіно суб'єктивний, філософський, моральний або іронічний коментар? Як основа для коментаря найбільш придатні, поряд із монтажем, музичні засоби кіно.

Тільки вибір матеріалу і спосіб його показу, тобто стиль фільму (що завжди втілює певну естетичну і загальну філософсько-соціальну установку), можуть виражати відношення авторів фільму до зображуваних в ньому подій.

У кіно за допомогою музики можна дати емоційний коментар. Але часто під емоційним коментарем, що трактує сцену і виходить за рамки показаних у кадрах елементів, криється моральна оцінка, філософське узагальнення, критичний погляд, іронічний підтекст, одним словом, суб'єктивне відношення автора до явища. Навряд чи тут можна провести грань між тим, де кінчається емоційний і починається філософсько-моральний коментар.

Наприклад, фільм "Доля людини". Звуки вульгарної музики духового оркестру або шлягеру "Донна Клара", що супроводжують сцену добору ув'язнених у газові камери Освенцима, не тільки підкреслюють жахливу, нелюдську байдужість одних людей до трагічної загибелі сотень тисяч інших, але і служать у цьому контексті для вираження морального осуду. Гротескний, слащавий "мотивчик" зустрічає людей, що йдуть, нічого не підозрюючи, у газові камери; фасад уявної культури поряд із диявольським, планомірним масовим вбивством, уявна "повсякденність" всієї цієї ситуації разом з оптимістичним гаслом "Праця звільняє" і печі крематорію, що вже димлять, – весь цей контраст між змістом сцени і змістом супровідної музики створюють художній силогізм, з якого кіноглядач повинен зробити правильний висновок. Щоправда, певною мірою його змушує до цього вже одне тільки зіставлення кадрів, але саме в поєднанні з такою музикою це робиться набагато сильніше. При використанні таких засобів проявляється відношення режисера і композитора до показаних в даній сцені фактів, їх оцінка, осуд, яке вони хотіли передати кінопубліці.

До такого ж способу вдаються режисер і композитор у польському експериментальному фільмі "Життя прекрасне". Музика виражає зовсім протилежне тому, що показано в кадрі, за принципом свідомого застосування антитези двох факторів, завдяки чому вона перетворюється в основу для виникнення третьої, нової якості, що породжується саме цим протилежним співвідношенням двох сфер фільму. Режисер виходить з того, що глядач зрозуміє це співвідношення не як виникле випадково, а як негативний коментар і правильно витлумачить таку суперечливість. Так, при зображенні спотвореного від болю обличчя пілота в літаку, що летить з надзвуковою швидкістю, звучить пісенька "C'est si bon"; до кадрів танцю мертвих Ієроніма Босха дається рок-н-рол; до кадрів маршу інвалідів війни – розгнуданий джаз; до трагічних кадрів, що показують муки в'язнів концентраційних таборів, їх трупи і черепи після спалення, звучить пісенька "Як ти мені подобаєшся" або "І музика грає". Вульгарні шлягери (причому текст цих шлягерів теж викликає негативний коментар) звучать також при зображенні атомного гриба. Послідовне застосування такого різкого музично-зорового контрасту змушує глядача прийняти цю умовність і одночасно зробити моральні висновки, що виникають при такому зіставленні.

Наведемо ще кілька прикладів, в яких музичні засоби містять суб'єктивний коментар творців фільму, втім, трохи іншого характеру. У сцені з фільму "Покоління", в якій поляк відмовляється дати притулок своєму другові єврею, переслідуваному нацистами, і той виходить на безлюдну вулицю, зображення говорить лише про "голі" факти: безлюдна, залита сонцем вулиця має звичайний вигляд, і ми бачимо на ній самотній силует людини, яке йде на вірну смерть. Ніщо не говорить про її подальшу долю, але ми довідаємося про неї з музики. В ній наростає жах, вона недвозначно інформує нас про невідворотність долі цієї людини.

Ще більш ясну моральну оцінку дає музика в одній із сцен фільму про часи гітлерівської окупації "Прикордонна вулиця": коли маленький Давид, якого хочуть сховати і врятувати польські діти, відкидає їхню допомогу і повертається в гетто до "своїх", щоб померти разом з ними, зображення показує нам маленьку фігурку обірваного хлопчика, що зникає в темі стічного каналу. Але чим меншою на очах у дітей стає фігурка їхнього друга, тим сильніше росте в музиці внутрішнє напруження. У ньому закладена моральна оцінка цієї ситуації, музика підкреслює справжню велич хлопчика.

Наведемо ще один приклад з радянського військового фільму "Спрага". Група матросів-героїв, пробравшись через фронт у тил до німців, рятує жителів відрізаного українського містечка від загибелі через відсутність води. В останній сцені фільму кадри показують воду: спочатку вона сочиться по краплі, а потім тече світлим потоком з усіх кранів і фонтанів міста. На веселий плескіт проточної води, біля якої тісняться діти, старі, жінки, накладається музика, спочатку весела, а потім все більше трагічна і напружена, і тільки вона інформує глядача про долю тих, хто пожертвував життям заради цієї води: відновлюючи водопровід, всі матроси загинули.

Часто коментар автора може бути іронічним або пародійним. На перший погляд може здатися, що йдеться про одне і те саме. Музика може містити іронічний коментар автора і при цьому не бути сама пародійно деформованою. Але вона може бути також пародійно деформована сама. У першому випадку коментар виникає тільки завдяки сполученню музики і сцени. У другому – коментар закладений у самій музиці. Обидва засоби являють собою ефекти відчуження. Зрозуміло, це стосується і немuzичних звукових ефектів.

У фільмі "Дороги життя" з труби старого грамофона лунають хрипкі звуки несмачного сентиментального шлягера в сцені, де стара майстриня наставляє молодого робітника. Тут музика іронічно підкреслює атмосферу дрібнобуржуазної "чистої кімнати" з її скатерками, позбавленими смаку фіранками, дешевими картинками, характеризуючи естетичні потреби її хазяйки.

Трагічною іронією музика звучить у тій сцені з "Покоління", де чоловік, що втік з гетто, стоїть біля дверей квартири свого друга, що мовчки відмовляється його впустити. Вся ця німа сцена розігрується на фоні хору пискливих жіночих голосів, які в дворі того ж будинку підносять молитву Божій матері. Цей набожний спів діє як зла іронія в сцені, де християнин відмовляє своєму ближньому в допомозі. Швидкість, з якою камера декілька разів перескакує від групи жінок біля статуї Богоматері до німої сцени на темних сходах біля дверей квартири, ще більше підкреслює музичний коментар.

Іронічно-веселий коментар подається писком тромбонів у фільмі "Три подруги" в сцені, де чоловік, що безпідставно ревнє, впадає в лютю.

Добродушно-іронічним можна назвати музичний коментар у фільмі "Атлантична повість", де композитор характеризує за допомогою тих же мотивів батьків маленького хлопчика, що повільно прогулюються, і самого хлопчика, тільки відповідно в різних регістрах. Стрибки хлопчика ілюструються "стрибками" у верхніх регістрах флейт і скрипок, а коли дається характеристика його батьків, вони переносяться в інші регістри інших інструментів, і виникає враження м'якої іронії.

Функції іронічного коментаря виконує "Весільний марш" Мендельсона у фільмі "Лиходій спить спокійно". Цей марш поряд із своєю природною функцією в сцені весілля перетворюється в елемент пекучої іронії у зв'язку з зовнішнім виглядом нареченої-каліки і ситуацією, при якій його виконують (гості на весіллі – це поліцейські і злодії, під виглядом весілля прихований поліцейський наліт і т. п.).

Навіть жалобний марш, всупереч своєму характеру, теж може звучати іронічно, наприклад, коли його грають у сцені, де злодії ховаються з награваним серед похоронної процесії і видають себе за родичів покійного, що глибоко скорблять.

Гостро іронічні ефекти виникають тоді, коли музика, що супроводжувала попередні сцени, виконується знову в деформованому вигляді; тоді можна говорити про ефекти "музичної карикатури" або пародії. У заключній сцені польського фільму "Попіл і алмаз" п'яна компанія спекулянтів у барі змушує оркестр грати на світанку полонез А-dur Шопена. Оркестр ніколи його не виконував, і музиканти грають по пам'яті, кожний в іншій тональності, з різними помилками. Огидно фальшива музика – це символ іронії над фальшивим поведінням цих людей у перші дні після закінчення війни.

В останніх прикладах музика має подвійне застосування: у деяких місцях вона внутрішньокадрова і виступає в одній зі своїх численних форм "як музика", але водночас служить авторським коментарем до зображених сцен і ситуацій. В інших випадках вона закадрова і звернена тільки до глядача, проте на неї покладене завдання коментувати показані образи, події і ситуації. Отже, музика при різних формах її використання може створювати ефект відчуження. Вона допомагає глядачеві розуміти показані ситуації і судити про них відповідно до задуму авторів. У цій ролі музика функціонує вже не тільки як середовище переживання, але і як засіб ідейного формування свідомості глядача, як засіб його виховання. Виконуючи цю функцію, музика не тільки супроводжує кадри, але і глибоко проникає в складні взаємовідносини між фільмом і глядачем.

На завершення треба сказати, що головним результатом цієї статті є сформована система функцій музики в фільмі з рекомендаціями до їх застосування. В подальшому потрібно розглянути також функції мови, шумів, тиші в кінофільмі, завдяки цьому вибудується комплексний підхід до вирішення проблеми функції звуку у фільмі.

#### *Література:*

1. Горпенко В. Г. Архітектоніка фільму : режисерські засоби і способи формування структури екранного видовища [Текст]. В 5 т. / Горпенко В. Г. — К. : ДІТМ, 2000. — Т. 3. Монтажна архітектоніка фільму; Ч. II. Сюжетотворення. — К. : ДІТМ, 2000. — 145 с.

2. Введение в экранную культуру : новые аудиовизуальные технологии [Текст] : учеб. пособ. / отв. ред. К. С. Розлогов. — М. : Искусство, 2005. — 480 с.
3. Маньковський В. С. Основы звукооператорской работы [Текст] : учеб. пособ. / Маньковський В. С. — М. : Искусство, 1984. — 240 с. : ілюстр.
4. Рязанцев Л. В. Звукорежиссура [Текст] : навч. посіб / Л. Рязанцев. — К. : ДАКККиМ, 2009. — 144 с.
5. Ейзенштейн С. М. Избранные произведения [Текст]. В 5 т. / С. М. Ейзенштейн. — М. : Искусство, 1964. — Т. 2. Монтаж. — М. : Искусство, 1964. — 549 с.

УДК 792.079 (477.62)

**Ущапівська Олена Миколаївна,**  
кандидат мистецтвознавства, докторант  
Київського національного  
університету культури і мистецтв

### **ФЕСТИВАЛЬ "ЗОЛОТИЙ КЛЮЧИК": ШТРИХИ ДО РЕГІОНАЛЬНОГО ОБРАЗУ КУЛЬТУРИ ДОНБАСУ**

*У статті проаналізовано досягнення і недоліки постійного регіонального фестивалю спектаклів і концертних програм для дітей та юнацтва "Золотий ключик" і виявлено виховний потенціал спеціальних театральних форумів для дітей.*

Ключові слова: театр, фестиваль, вистава, жанри, культурні запити, функції мистецтва, регіон, культурний образ.

*In the article achievement and lacks of permanent regional festival of theatricals and concert programs is analysed for children and youth the "Gold key" and found out an educate potential of the special theatrical forums for children.*

Keywords: theater, festival, presentation, genres, cultural queries, functions of art, region, cultural appearance.

Процеси децентралізації та регіоналізації соціокультурного простору сучасної України призвели до надзвичайно широкого поширення фестивального руху, який став однією із форм існування мистецтв. В основу фестивальної культурної практики покладено "усвідомлення в минулому провінційних і периферійних фрагментів ландшафту як самоцінних культурних локусів і прагнення задекларувати їх як культурні центри" [12, 1]. У пошуках нових шляхів розвитку мистецтва "на початку 1990-х років актуальності набуває саме фестиваль як альтернатива концертному сезону та резонансний засіб демонстрації культурної значущості певного просторового локусу. Проведення фестивалів стає фактором залучення міста як повноцінного культурного суб'єкту до світового культурного простору, а сам фестиваль набуває значення обов'язкового атрибуту культурного центру" [12, 1]. Символами культурного життя Донбасу на межі ХХ–ХХІ століть стали регулярні регіональні всеукраїнські та міжнародні фестивалі, серед яких особливої популярності набули "Театральний Донбас" (з 1992), "Зірки світового балету" (з 1994), "Золотий ключик" (з 1997), грецької пісні пам'яті Тамари Каци (з 2000), "Польська осінь у Донбасі" (з 2001), "Співочий Собор" (з 2002), фестиваль дитячих балетних спектаклів "Гран- Па" (з 2004) та ін.

Поміж вище зазначених форумів особливо виділяються ті, які звертаються до театру як до найдемократичнішого виду мистецтва, здатного суттєво впливати на формування системи суспільних цінностей і виховання нового типу особистості. Обласний фестиваль дитячих вистав "Золотий ключик", звертаючись до різних вікових категорій глядачів (від дошкільної до юнацької), сприяє морально-естетичному вихованню підростаючого покоління, формуванню ідеальної моделі потреб культурних запитів. Незважаючи на творчі здобутки і знахідки фестивалю та його вплив на культурний образ регіону, аналіз його результатів на сьогодні не здійснений, як і не знайшов свого наукового вивчення та узагальнення виховний потенціал цього мистецького форуму. Тому у підготовці статті авторка змогла скористуватись лише інформативними публікаціями у регіональних періодичних виданнях, представленими, зокрема, статтями у газетах "Донеччина", "Вечерний Донецк", "Донецкие новости" та ін. Аналіз заходів семи фестивалів "Золотий ключик" здійснено з метою виявлення виховного потенціалу проведення спеціальних театральних форумів для дітей.

Визначаючи ідеальну модель музичних потреб особистості, "яка в професійному, етичному, комунікативному планах є найбажанішою для суспільства", З. Ластовецька виокремлює низку функцій, "кожна з яких несе певне навантаження, задовольняючи естетичні музичні потреби" [14, 95]. Вони притаманні не лише музиці, але й всьому мистецтву взагалі, з особливою гостротою проявляючись саме у мистецтві театру, яке, в силу специфіки своєї художньої комунікації, не потребує особливої професійної підготовки глядача. До цих функцій дослідниця відносить морально-виховну (етичну), пізнавальну, автокоригуючу, терапевтичну, патріотичну, суспільно-комунікативну, розважальну та інші. Морально-виховна функція сприяє становленню "етичних засад і переконань особистості, які дозволяють їй уникнути асоціальних форм поведінки" [14, 96], пізнавальна – пізнанню світу і себе самого через художній образ як носій змісту мистецтва. Автокоригуюча функція відповідає за розвиток креативного потенціалу особистості, а терапевтична – за корекцію психофізіологічного стану через мистецтво. Патріотичну функцію З. Ластовецька називає ще функцією національної самоідентифікації, за допомогою якої особистість приходить до усвідомлення своєї причетності до культури нації. Суспільно-комунікативна функція стає засобом об'єднання і спілкування людей, а розважальна сприяє змістовному наповненню процесу релаксації. Взаємозв'язок функцій в їх практичному втіленні містить могутній потенціал, здатний формувати поведінку людини, її вчинки та дії. Черпаючи свій зміст та образи з реальної дійсності, відбираючи найбільш значиме в морально-естетичному плані для особистості, мистецтво формує її відношення до життя, розвиває універсальну здібність людини до творчості та вдосконалення. Саме усвідомлення такого виховного потенціалу мистецтва призвело до проведення спеціального театрального фестивалю для глядачів дошкільного і шкільного віку.

Доцільність організації спеціального фестивалю дитячих вистав у Донецьку виявилась під час проведення Першого регіонального фестивалю "Театральний Донбас", що проходив у Донецьку у 1992 році. Поміж фестивальних постановок виділялись вистави для дітей "День народження kota Леопольда" А. Хайта та "Поросятко, що співає" С. Козлова, розраховані на сприйняття наймолодшої дитячої аудиторії. Участь цих вистав у фестивальних показах привернула увагу дітей міста та їх батьків і продемонструвала необхідність виховної роботи з цією категорією глядачів, з яких можна створити зацікавлену та віддану аудиторію у майбутньому.

Творчим відкриттям Другого регіонального фестивалю "Театральний Донбас" (1994) став високий професійний рівень театральних колективів, чия творчість спрямована до наймолодших мешканців регіону. І журі, і публіка, і театральна критика усвідомлювали необхідність підтримки театрів для дітей, адже саме ця категорія глядачів потребує особливої уваги митців і у підборі репертуару, і в оформленні вистав.

На Третньому фестивалі "Театральний Донбас" (1996), піклуючись про створення особливого підходу до юних глядачів, оргкомітет запровадив спеціальні дипломи та премії за значний вклад в естетичне виховання дітей, які отримали головний режисер (Борис Смирнов) і головний художник (Микола Ясницький) Донецького обласного російського театру юного глядача (далі – Донецький ТЮГ).

Після вдалих виступів театрів для дітей у фестивальних програмах і викликаного ними інтересу у широкого загалу юних глядачів та їх батьків, наступного, 1997 року, було започатковано щодворічний фестиваль дитячих вистав. Перший обласний фестиваль дитячих вистав "Золотий ключик", що пройшов у Донецьку, став справжнім святом для дітей у дні весняних шкільних канікул. У конкурсних показах брали участь як професійні колективи (Донецького ТЮГа, Донецького обласного академічного українського музично-драматичного театру ім. Артема (далі – Донецький театр ім. Артема)), так і самодіяльні (зразкового театру-студії "Казка" обласного Палацу дитячої та юнацької творчості і зразкового театру-студії "Штрих", що функціонує при Донецькому ТЮГу). Саме участь дітей в якості артистів фестивальних показів відкрила могутній вплив автокоригуючої функції театрального мистецтва.

Для отримання об'єктивної оцінки вистав та визначення оцінки, яку їм дають саме наймолодші глядачі, оргкомітет фестивалю створив два склади журі – професійне доросле і дитяче. Членами дорослого журі стали театральні режисери, викладачі Донецької консерваторії, представники регіональних осередків творчих спілок. Суддями від дитячої глядацької аудиторії виступили учні шкіл естетичного виховання і вихованці обласного Палацу дитячої та юнацької творчості, які досить творчо підійшли до поставленого перед ними відповідального завдання.

Найкращим спектаклем Першого обласного фестивалю дитячих вистав "Золотий ключик" було визнано (за одноставним рішенням дитячого і дорослого журі) "Добро і Сила" за п'єсою донецького автора Олександра Козачека у постановці молодого режисера Донецького театр ім. Артема Олега Обернихіна. Приз "За найкращу жіночу роль" і приз глядацьких симпатій отримала Алла Ульянова (Донецький ТЮГ). Приз "За найкращу чоловічу роль" від дорослого журі було вручено Михайлу Загнію (вистава "Шматочки по закуточкам" за п'єсою Г. Остер), а від дитячого журі – студенту акторського факультету Євгену Єлсукову (вовчєня Чєні у виставі "Добро і Сила"). Вистава "Добро і

Сила" викликала значний резонанс серед юних глядачів, адже її герої навчають найкращим особистісним якостям – дружбі і товаришкості, відповідальності, порядності і співчуттю тощо.

Нарівні із професійними нагородили і самодіяльних артистів. Серед акторів-аматорів приз "За найкращу жіночу роль" і приз глядацьких симпатій отримала Світлана Картавенко за участь у виставі "Попелюшка" у постановці театру-студії "Казка". Приз "За найкращу чоловічу роль" отримав Микола Орлянський, що брав участь у мюзиклі "Наші бременські ..." театру-студії "Штрих".

Другий обласний театральний фестиваль для дітей та підлітків "Золотий ключик", що проходив з 24 по 31 березня 1999 року на сцені Донецького театру ім. Артема, зібрав колективи не лише усіх обласних театрів, але й Донецької хореографічної школи та обласної філармонії. Перед початком фестивалю було проведено прес-конференцію за участю керівників театрів, філармонії, місцевого відділення Спілки театральних діячів України, на якій було сформульовано основні функції форуму як просвітницькі, виховні і розважальні та підкреслено необхідність стимулювання "інтересу дітей до театру та, водночас, інтерес театрів до постановок для юного глядача" [1, 1]. Участь у фестивальных показах учнів Донецької хореографічної школи сприяла популяризації хореографічного мистецтва, умінню спілкування юних глядачів із світом класичної музики.

У конкурсній програмі взяли участь дев'ять вистав, дві з яких були прем'єрами. П'ять постановок демонструвались поза конкурсом. Аналіз змісту театральних програм дозволяє визначити, що цей фестиваль був розрахований скоріше на психологію сприйняття дітей дошкільного і молодшого шкільного віку, аніж на підлітків. Дітям старшого і середнього шкільного віку адресувались лише хореографічна казка "Дитячий альбом" за музикою П. Чайковського у постановці дитячої хореографічної школи та філармонії і спектакль "Анжела і король" Донецького ТЮГа. Таким чином, фестивальна програма засвідчила брак сценаріїв і п'єс, розрахованих на підліткове сприйняття. Проте, ця ситуація є типовою, адже сучасних п'єс для підлітків практично немає.

На цьому фестивалі результати дорослого і дитячого журі виявились різними. Доросле журі найкращою виставою визнало постановку "Дядько Федір, пес і кіт" Маріупольського обласного російського театру драми, а дитяче – "Анжела і король" Донецького ТЮГа.

Третій регіональний фестиваль вистав для дітей та юнацтва "Золотий ключик" (24–31 березня 2001 року) розширив свою географію. У конкурсній програмі брали участь всі професійні театральні колективи Донецької області, а також Луганський обласний український музично-драматичний театр та камерний театр маріонеток "Діти тата Карло". Поза конкурсною програмою було показано спектакль народного музично-драматичного театру "О!" обласного Палацу дитячої та юнацької творчості.

Вистави, продемонстровані юним глядачам і журі, можна поділити на два жанрових види.

1) Осучаснена класика: "Територія страху" за п'єсою Д. Устинова "Велике жабенятко" Донецького ТЮГа; "Плутні Скапена" Донецького театру ім. Артема; "спектакль-монстрик" за мотивами "Казки про царя Салтана" Маріупольського обласного російського театру драми.

2) Філософська казка: "Дорога часу" народного музично-драматичного театру "О!", яка стала "приводом для серйозної розмови про те, якими можуть бути філософія і символіка у дитячому театрі" [15, 4].

Філософська казка як самостійний літературний і драматичний жанр особливо популярна серед сучасних школярів. Спілкування з таким мистецтвом активно виконує не лише пізнавальну, але й автокоригуючу і розважальну функції, розвиває здатність дітей до креативного мислення. Постановки класики у сучасному вигляді також є необхідними, адже вони залучають юних глядачів до світу загальнолюдських культурних цінностей.

Пріоритети професійного журі у галузі дитячого театру виявились наступними: найкращий спектакль – "Плутні Скапена", найкращий режисер – В. Московиченко (постановка "Територія страху"), найкращий хореограф – А. Курганова ("Територія страху"), найкраще музичне оформлення – музика Є. Кулакова до казки "Принцеса-невидимка" Донецького театру ім. Артема, найкраща сценографія – ляльки і декорації вистави "Замок Агуті" камерного театру маріонеток "Діти тата Карло", найкраща жіноча роль – А. Терехова ("Принцеса-невидимка"), найкраща чоловіча роль – В. Валуйський ("Плутні Скапена").

Присмодно несподіванкою виявилось рішення дитячого журі, яке визнало найкращим спектаклем балет "Лускунчик", а найкращою жіночою роллю стало виконання Яни Саленко з цього балету. Таким чином діти продемонстрували інтерес свого покоління до музичної класики. У визначенні найкращої чоловічої ролі думки журі виявились спільними.

Фестиваль "Золотий ключик" у 2003 році (13–20 квітня) проходив у рамках національної програми "Діти України" проголошеного Президентом "Року культури в Україні". До творчих колективів з Донбасу (п'ять професійних театрів Донецької області та Луганський академічний український музично-драматичний театр) у показах вистав і програм приєдналися театральні трупи з Росії (Воро-

незький державний театр юного глядача) та Заходу України (Львівський театр юного глядача). Фестивальні вистави відбувались цього разу на декількох майданчиках: на сцені Донецького ТЮГа, Донецького театру ім. Артема, театру опери та балету ім. А. Солов'яненка (м. Донецьк).

Володарем призу "Золотий ключик – 2003" за одноставним рішенням журі став колектив російського театру юного глядача (м. Маріуполь) зі спектаклем "Чарівна лампа Аладіна". За підсумками Четвертого регіонального фестивалю "Золотий ключик", Донецький ТЮГ нагородили дипломом "За пропаганду національної драматургії", Донецький театр ім. Артема – "За найкращу хореографію", Луганський музично-драматичний театр – "За найкраще розкриття теми дружби" у виставі "Дерев'яний король". Нагородами відзначили артистку Донецького театру ім. Артема Світлану Бойко (диплом "За найкращу жіночу роль" (спектакль "Чаклуни країни Оз")), соліста Донецького обласного академічного театру опери та балету, заслуженого артиста України Василя Сорокіна (диплом "За найкращу чоловічу роль" (музична казка "Царівна-жаба")).

П'ятий фестиваль "Золотий ключик", що проходив у Донецьку з 26 по 31 березня 2005 року у рамках національної програми "Діти України", зібрав представників п'яти професійних театрів області і Донецької філармонії, які продемонстрували дев'ять вистав. Заслужений ансамбль пісні і танцю України "Донбас" виступав з концертною програмою поза конкурсом. Фестивальний показ пройшов на чотирьох сценічних площадках: Донецького театру ім. Артема, академічного театру опери та балету ім. А. Солов'яненка, обласного театру ляльок і концертній залі ім. С. Прокоф'єва.

Незважаючи на те, що у програмі фестивалю були різні за художнім рівнем спектаклі, на думку голови дорослого журі, кандидата мистецтвознавства, професора Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. Карпенко-Карого В. Заболотної, "фестиваль, що пройшов, залишив світлі та оптимістичні враження ... А ось, чого, на жаль, не вистачало – так це справжнього сценічного чуда, імпровізаційної акторської гри, феєрії світу і звуку, сміливих, не заштампованих режисерських знахідок, а підчас й елементарної казковості" [6, 1].

Доросле і дитяче журі визнали найкращим спектаклем музичну комедію "Романтики" Е. Росмана у постановці акторів Маріупольського театру. Дипломи "За найкращу жіночу роль" і "За найкращу чоловічу роль" отримали актори Донецького театру ім. Артема Наталія Стефашина та Віктор Жданов (спектакль "Історія коня" М. Розовського за повістю Л. Толстого).

Шостий фестиваль "Золотий ключик", що проходив з 12 по 21 травня 2007 року на сцені Донецького театру ім. Артема, був присвячений 75-річчю Донецької області. Маленькі глядачі мали можливість продивитися дев'ять вистав, представлених театральними колективами з Донецька, Києва, Дніпропетровська, Запоріжжя, Луганська, Маріуполя та Макіївки. Фестивальні програми відвідало більше шести тисяч маленьких глядачів.

На цьому фестивалі були представлені різні театральні жанри – класична вистава, мюзикл, балет. Дитяче журі найкращим спектаклем визнало "Три жарти" за одноактними п'єсами А. Чехова "Ведмідь", "Пропозиція", "Ювілей" у постановці режисера Донецького театру ім. Артема Вадима Пінського. Найкращою виконавицею жіночої ролі було визнано Ліліану Ребрик (мюзикл "Сім бажань Зербіно" Київського академічного Молодого театру), а серед чоловіків найкраще виконав роль Юрій Лисняк у виставі "Коник-горбоконики" Дніпропетровського молодіжного театру-студії "Віримо!". Нагороду "За найкраще пластичне рішення" отримав Олександр Редя (вистава "Бременські музиканти" Луганського обласного академічного українського музично-драматичного театру).

За рішенням дорослого журі перше місце отримала вистава "Коник-Горбоконики", друге місце – "Три жарти", а третє місце поділили між собою "Петрик і вовк" та "Академія тітоньки Клави" Донецького театру ім. Артема. Доросле журі на чолі з Ганною Веселовською визначило низку недоліків цього фестивалю:

- відсутність п'єс сучасних українських авторів;
- недостатню кількість постановок класики для дітей та підлітків;
- спів під фонограму ("артисти тихо розмовляють, голосно співають", від чого губиться цілісність сприйняття" [15, 4].

Позитивним фактором та ознакою розвитку фестивалю "Золотий ключик" стало таке розширення географії його учасників, що цей відкритий фестиваль можна вважати вже не регіональним, а всеукраїнським.

Брак класичних постановок для дітей компенсувався під час проведення наступного фестивалю. Всьоме "Золотий ключик" зібрав своїх учасників (п'ять художніх колективів регіону і Таганрозький орден Пошани драматичний театр ім. А. П. Чехова) і глядачів у Донецьку з 7 по 12 квітня 2009 року. Мистецький форум був присвячений 200-річчю з дня народження Миколи Гоголя. Головою дорослого журі була Ганна Веселовська, а координатором дитячого – її студентка Дар'я Отвага. Звичайно,



найбільшу увагу на цьому фестивалі режисери-постановники приділили саме творам українського класика російської літератури.

Дитяче журі диплом за найкращу постановку присудило Таганрозькому театру ім. А. П. Чехова за спектакль "Одруження". А ось доросле журі дипломом і першою премією відзначило виставу "Сорочинський ярмарок" у постановці Донецького театру ім. Артема.

На підсумковій прес-конференції Г. Веселовська відзначила "стабільно високий рівень Донецької музичної драми і серйозний прорив обласного російського театру юного глядача (м. Макіївка). А ось стереотип у підході до творчості Гоголя театру з Маріуполя пригнічує" [13, 4]. Також було відмічено велику просвітницьку роль концертної програми "Гоголь і музика" обласної філармонії, в якій Академічний симфонічний оркестр під керівництвом Віктора Олейника виконував уривки з музичних творів М. Мусоргського, М. Римського-Корсакова, П. Чайковського, М. Лисенка, М. Вериковського. Також Г. Веселовська підкреслила, що рецензує близько 200 спектаклів на рік в Україні та за її межами, проте завжди "знає, що у Донецьку її очікує щось цікаве" [13, 4].

Аналіз творчих надбань і недоліків семи фестивалів "Золотий ключик" дозволяє зробити такі висновки:

1. Проведення таких мистецьких форумів довело свою практично-виховну доцільність. Від часу започаткування фестивалю (1997) на його показах виросло нове покоління глядачів, що привело у театр вже власних дітей.

2. Популяризація музичних вистав, що постійно здійснюється на фестивалі, сприяє підготовці школярів до сприймання класичних опери і балету. Залучення до участі у фестивалі колективу Донецької обласної філармонії з програмами класичної музики розвиває естетичний світ особистості.

3. Постановки дитячих театральних труп яскраво демонструють автокоригуючу і терапевтичну функції театрального мистецтва. Загалом, дитячі театральні фестивалі привчають підростаюче покоління до пізнавального і змістовного наповнення вільного часу не лише в якості глядачів, але й співтворців театрального свята.

4. Фестиваль привернув до дитячого театру увагу меценатів і спонсорів, підтримка яких є необхідною в умовах відсутності стабільного державного фінансування. Меценати сприяють творчому спілкуванню професійних театральних колективів з провінційних міст регіону, з різних куточків України та, навіть, Росії. Спілкуючись, театральні діячі не лише демонструють свої здобутки, але й бачать і аналізують свої недоліки на тлі загального розвитку театрального мистецтва.

Дитячий форум виконує і важливу патріотичну функцію, виховуючи у школярів почуття гордості за мистецькі здобутки свого рідного краю. Завдяки проведенню низки популярних фестивалів, зокрема і "Золотого ключика", регіональний образ культури доповнюється уявленнями про Донбас не лише як про край трудової звитяги, але й значний мистецький і виховний осередок на культурній мапі сучасної України.

#### *Література:*

1. Герланец В. Весна, каникулы, фестиваль / Валерий Герланец // Вечерний Донецк. — 1999. — 16 марта (№ 40). — С. 1.
2. Герланец В. До свидания "Золотой ключик"! / Валерий Герланец // Вечерний Донецк. — 1997. — 2 апреля (№ 50). — С. 1.
3. Герланец В. "Золотой ключик" назвал победителей / Валерий Герланец // Вечерний Донецк. — 2009. — 17—23 апреля (№ 45). — С. 12.
4. Герланец В. "Золотой ключик", но не для Буратино / Валерий Герланец // Вечерний Донецк. — 1997. — 12 марта (№ 38). — С. 1.
5. Герланец В. "Золотой ключик" объявил о своем открытии / Валерий Герланец // Вечерний Донецк. — 2001. — 27 марта (№ 45). — С. 1.
6. Герланец В. Золотой ключик — от Буратино и Буратиненьша / Валерий Герланец // Вечерний Донецк. — 2005. — 2 апреля (№ 50). — С. 1.
7. Герланец В. "Золотой ключик" приглашает ребят / Валерий Герланец // Вечерний Донецк. — 2005. — 22 марта (№ 44). — С. 1.
8. Герланец В. "Золотой ключик" уехал в Мариуполь / Валерий Герланец // Вечерний Донецк. — 2003. — 23 апреля (№ 60). — С. 4.
9. Герланец В. При поддержке группы "Конти" / Валерий Герланец // Вечерний Донецк. — 2007. — 6 июня (№ 84). — С. 3.
10. Гринько В. Фестиваль завершен, встречи – впереди / Виктор Гринько // Донбасс. — 1998. — 26 мая (№ 77). — С. 1.
11. Дунаевская Н. И жизнь, и слезы ... и – король! / Нелли Дунаевская // Донецкие новости. — 1992. — 27 апреля — 3 мая (№ 18). — С. 4, 5.

12. Зуєв С. П. Сучасний культурний простір та семіотика музичного фестивалю (на матеріалах Харкова): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.01 "Теорія та історія культури" / С. П. Зуєв. — Харків, 2007. — 20 с.
13. Кудрявцева С. "Золотий ключик — 2009": находки и открытия / Светлана Кудрявцева // Наш дом+. — 2009. — 17 апреля (№ 15). — С. 4.
14. Ластовецька З. Спроба дослідження музичних запитів, інтересів і цінностей в студентському середовищі України / Зоряна Ластовецька // Вісник Львівського університету. — Серія "Мистецтвознавство". — Вип. 4. — Львів, 2004. — С. 94—101.
15. Платоненко С. Вариации на тему / Светлана Платоненко // Вечерний Донецк. — 2001. — 10 апреля (№ 53). — С. 4.
16. Фірсукова М. Власника "Золотого ключика" знайдено / Марина Фірсукова // Донеччина. — 2007. — 25 травня (№ 39). — С. 2.

УДК 792.5 (477)

**Ізваріна Олена Миколаївна,**  
кандидат мистецтвознавства, доцент  
докторантка Державної академії  
керівних кадрів культури і мистецтв

### **МУЗИЧНО-ТЕАТРАЛЬНІ ВИСТАВИ ЯК ПЕРЕДУМОВА СТАНОВЛЕННЯ ОПЕРНОГО МИСТЕЦТВА В УКРАЇНІ**

*В статті розглядається проблема музично-театральних вистав як передумови становлення оперного мистецтва в Україні. Аналізується функціонування музичного театру в регіонах України, зокрема, на Київщині – його репертуар, національні особливості, які дозволили вважати музично-театральні вистави в Україні підґрунтям формування національного оперного мистецтва.*

*Ключові слова: музично-театральні вистави, музично-драматичний театр, оперне мистецтво.*

*The article considers problems of musical theatric performances as the reason of becoming of the Ukrainian opera's art. Analyseing functioning of musical theatres in different regions of Ukraine, in particular, Kyev region, its repertoire, national peculiarity, wich permits to rate that Ukrainian musical theatric performances were the basis of moulding the opera's art.*

*Keywords: musical theatric performances, musical dramatic theatre, opera's art.*

Українська культура багата і різноманітна. Значне місце в ній посідають видовищні види мистецтва, насамперед, театр. Театральне мистецтво є показником рівня розвитку культури будь-якого народу. Воно віддзеркалює дійсне життя суспільства, відгукується на найболючіші питання сучасності, стає рупором громадського життя. Український театр розвивався в річищі загальноєвропейських традицій. Проте в своєму розвитку він має певні особливості. Національний театр формувався по трьох напрямках: народний, аматорський, професійний. Важливою рисою професійного театру було становлення його як музично-драматичного. Це відповідало повною мірою національній самобутності українського народу. Музика і співи супроводжували вертепні вистави, шкільну драму, аматорські спектаклі. Тут виконувалися народні пісні й танці, які доповнювали психологічну характеристику персонажів, поглиблюючи її таким чином. Ці ж функції музики були привнесені й до професійного театру як вельми прогресивні для його розвитку.

Національному музичному театру присвячені численні фундаментальні праці та розвідки. Вже у 1882 році Г. Галаган описував вертепну драму, яка ставилася у його маєтку Сокиринцях, і вперше надрукував її текст. У ХХ столітті старовинному українському театру, зокрема, вертепу присвятили свої праці Б. Грінченко (1900), І. Франко (1906), Є. Марковський (1929), Й. Федас (1987). Особливості функціонування шкільної драми показані в дослідженнях В. Резанова (1914), В. Перетц (1928), Л. Корній (1993). Українському аматорському театру присвячена наукова праця О. Казимиrowa (1965). Загальні проблеми формування і розвитку національного музичного театру розглянуті в працях В. Перетц (1923), Д. Антоновича (1925), І. Мар'яненко (1953), А. Ващенко-Захарченко (1957), Л. Архімович (1957, 1976), Ю. Луцького (1978), С. Чорній (1980), Л. Софронової (1995).

Частково питання музично-театральних вистав розглядалося у працях Й. Миклашевського (1967), М. Загайкевич (1982), а також у дослідженнях останнього часу, в яких автори торкалися цієї

проблеми у межах своїх конкретних наукових завдань і які є розвідками регіональної музичної культури. Серед них можемо назвати дослідження О. Васюти (1998), О. Лисюк (1998), Л. Дорогих (1998), В. Мітлицької (2000), Т. Никоненко (2005), Н. Чечель (2005), О. Караульної (2005), Т. Ляшенко (2006), О. Волосатих (2008).

Актуальність даної статті зумовлена відсутністю узагальнюючого вивчення процесу функціонування музично-драматичних вистав в Україні та розуміння їх як передумови становлення національного оперного мистецтва.

Метою статті є узагальнення відомостей про функціонування музично-театральних вистав у регіонах країни та їх значення для становлення українського оперного мистецтва.

Витоки українського музичного театру восходять до театру народного, вертепної драми, до видовищних дійств Запорізької Січі, до музичних інтермедій шкільного театру Київської академії. В цьому ж переліку знаходяться спектаклі кріпацьких театрів та аматорських труп при магнатських маєтках. Всі вони стали певною мірою підґрунтям становлення оперного мистецтва в Україні другої половини ХІХ століття.

Шкільний театр відомий в Україні з ХVІІ століття. Особливу роль в його розвитку відіграла Києво-Могилянська академія (1701), де саме шкільна драма досягла найвищого розвитку у другій половині ХVІІІ століття. Сюжет театральних п'єс був релігійно спрямований і пов'язаний зі змістом Святого Письма або агіографічною літературою. Загалом збереглося тридцять драм. Проте шкільна драма вчасно відгукувалась і на події сучасності, що асоціювались з подіями історичними. Прикладом може слугувати трагікомедія "Володимир" Феофана Прокоповича, яка була поставлена на сцені Києво-Могилянської академії у 1705 році.

Роль музики в шкільному театрі була вельми значною і різноманітною. Тут використовувалися сольні вокальні епізоди, які безпосередньо були пов'язані з дією, а також численні хори, в яких оцінювалися дії героїв. Хор коментував події, що відбувалися на сцені. І хор, і сольні епізоди супроводжувалися інструментальною музикою.

Дослідник історії шкільного театру Л. Корній наголошує, що розвиток музично-драматичного мистецтва, який є типовим для України, починається саме зі шкільних вистав: "Уже у шкільному театрі відбувалося становлення історичної національної української драми і зароджувався ґрунт для опери Нового часу. З деякими традиціями шкільної драми пов'язана і перша українська національна опера "Наталка Полтавка" І. Котляревського" [1, 268]. Проте традиція шкільних вистав поступово занепадає, а в кінці ХVІІІ століття вони були заборонені. Це було пов'язано з реорганізацією Київської академії із світського навчального закладу європейського рівня у вищий суто духовний заклад – Київську духовну академію. З музичних жанрів тут утвердився лише хоровий спів а capella, чого вимагала церковна служба.

Шкільний театр відіграв величезну роль у розвитку музично-театральної культури. Він сприяв становленню професійного театру, оскільки тут вже були напрацьовані принципи художньої гри, усвідомлені важливість сценографії, технічного устаткування вистав, майстерність освітлення тощо.

Історичні свідчення відносять появу вертепного театру до кінця ХVІ століття: вважається, що він практикувався з 1573 року, а письмові відомості про нього датуються 1666 роком ХVІІ століття. Незважаючи на значний час свого існування (до середини ХХ століття), найбільшу популярність вертепна драма здобула у другій половині ХVІІІ століття.

У ХІХ столітті зафіксовано кілька варіантів тексту вертепної драми, які одержали назви за місцем запису: Сокиринська (1771), Новгород-Сіверська (1874), Куп'янська (1880), Славутська (1897, 1928), Батуринська (кінець ХІХ століття), Хорольська (1928). Як ми вже зазначали, Г. Галаган у 1882 році видав текст вертепної драми, яка ставилася в його маєтку.

Авторами і виконавцями вертепної драми були учні колегіумів та Київської академії. Виставу супроводжували музика і співи. Ляльковий вертеп мав вигляд двоповерхової скрині-будиночка. Спектакль складався з двох дій: перша – релігійного змісту, друга – побутового. Музика першої дії – канти – "розповідала" про події зі Святого Письма, музика другої – народними піснями і танцями характеризувала яскраві народні образи. Проте вертеп теж поступово втрачав свої позиції активного соціально орієнтованого видовища.

З середини ХVІІІ століття розповсюджуються кріпацькі театри – драматичні, оперні, балетні. Музичні вистави при маєтках існували до скасування кріпацтва, хоча їхня роль поступово зменшувалася, і можна констатувати поступовий занепад цієї справи з другої третини ХІХ століття.

Вже на початку ХІХ століття розвиваються і набувають особливого значення вистави аматорських гуртків, які склалися з дворян та різночинної інтелігенції. Аматорські театри існували в маєтках Д. Трошинського, А. Лобанова-Ростовського, родини Тарновських й багатьох інших. В аматорських

виставах трупи А. Лобанова-Ростовського брав участь І. Котляревський, який відповідав за репертуар, а також грав комічні ролі. Ставилися п'єси російських (Я. Княжнін, М. Сумароков, М. Херасков, М. Загоскін, Д. Фонвізін, І. Крилов) та західноєвропейських (Ж.-Б. Мольєр, А. Коцебу) драматургів. Власне діяльність аматорського театру і прогресивний настрій інтелігенції, яка висунула ідею заснування постійного загальнодоступного театру призвели до виникнення Полтавського "вільного" театру (1818). З 1818 по 1821 рік його очолював І. Котляревський, який для театру написав п'єси "Наталка Полтавка" та "Москаль-чарівник". В цих творах автор використав характерні риси вертепу, інтермедій шкільного театру, розмовні діалоги водевілю та різноманітні народні пісні. Полтавський театр цього періоду – провідний в Україні. Твори І. Котляревського відкрили нову сторінку в українській драматургії. Вони стали основою репертуару національного музичного театру.

"Наталку Полтавку" автор назвав "оперою малоросійською", і хоча вона йшла на сцені з 1819 року, вперше вийшла друком лише в 1838 році Її властиві риси водевілю, зінгшпілю, комічної опери з розмовними діалогами, вертепу, шкільної драми. І. Котляревський виступив також і як автор музичної драматургії п'єси, увівши пісні-портрети Наталки, Петра, Миколи. Мелодії з "Наталки Полтавки" швидко поширилися теренами України. До обробки цих мелодій, їх опрацювання для музичних вистав зверталися А. Барсицький, А. Колосов, А. Єдлічка, О. Горелій, О. Маркович, М. Васильєв, М. Лисенко.

Слід відзначити, що вплив п'єси І. Котляревського "Наталка Полтавка" був настільки значним для української літератури та українського театру, що перша половина ХІХ століття пройшла під знаком цього твору. Її вплив відчули всі митці, що писали для театру: обираючи схожі сюжети, вони йшли "за І. Котляревським" в розробці народних характерів, музичної драматургії п'єс і навіть називали їх так само: "малоросійська опера".

Сценічне життя іншої п'єси – "Москаль-чарівник" – також вельми інтенсивне. Вона стала однією з найпопулярніших в Україні музичних вистав. Роль Чупруна виконували відомі актори (М. Щепкін, К. Соленик) та оперні співаки (С. Гулак-Артемівський).

Перші вистави аматорського театру у Харкові відбулися в 1780 році. Вистави не мали розмежування на драму та музичний театр: національні традиції видовищних дійств сприяли формуванню українського театру як музично-драматичного. На сцені харківського театру ставилися твори російських авторів (О. Сумарокова, Я. Княжніна, М. Верьовкіна), а також опери російських композиторів М. Соколовського ("Мірошник, чаклун, обманщик і сват"), В. Пашкевича ("Нещастя від карети", "Скупий"), Г. Раупаха ("Добрі солдати"), І. Бюлана ("Збитенник") [2, 178]. З 1791 року тут виступала трупа Д.Москвічова, проте соціально-сатирична спрямованість репертуару не викликала симпатій вищих верств суспільства, і Д. Москвічов був відсторонений від керівництва театром (1793). Його наступником став актор петербурзького театру Т. Константинов (1795). У Харківському вільному театрі, який було створено в 1789 році, працювали трупи І. Штейна і Л. Млотковського. І. Штейн (?–1837) – відомий театральний діяч, режисер і балетмейстер кріпацького театру Іллінського (1804–1809), викладач танців у Київській гімназії (1809–1811) та Харківському університеті (1812–1816). У театральні сезони 1817–1818 років він утримував Харківський вільний театр, а у період 1821–1836 років мав власну трупу. Основою її стала група акторів Полтавського театру (1821). Гастролювала трупа в Тулі (1822–1823), з 1823 року – у Харкові, у 1827–1928 роках – в Одесі. Оригінальна театральна політика антрепренера – поділ трупи на кілька (дві чи три) малих – дозволяв виступати водночас у кількох містах: Харкові (1825–1836), Курську (1825–1833), Києві (1830–1835). У 1836 році трупа припинила свою діяльність.

Інший антрепренер, який зв'язав свою творчу долю з Харковом, – Л. Млотковський (1795–1855). У 1833 році він заснував театральну трупу у Курську, а в період 1836–1843 років його антреприза працювала у Києві та Харкові. Для неї писали І. Котляревський, Г. Квітка-Основ'яненко. Л. Млотковський в 1842 році збудував у Харкові нову будівлю театру, де організував драматичну школу.

У І. Штейна і Л. Млотковського працювали видатні актори свого часу: М. Щепкін, К. Соленик, М. Рибаків, Л. Млотковська.

У період 1812–1821 років директором Харківського театру був Г. Квітка-Основ'яненко. Для театральних постановок він написав твори "Сватання на Гончарівці" (1835) і "Шельменко-денщик" (1838). Г. Квітка-Основ'яненко постійно поповнював український репертуар харківського театру. Проте "візитна картка" письменника – це п'єса "Сватання на Гончарівці". Вперше вона була поставлена в Харкові трупою Л. Млотковського (1836). Г. Квітка-Основ'яненко, подібно до І. Котляревського, назвав її "малоросійською оперою". Він же є автором музичної драматургії твору.

"Наталка Полтавка" та "Сватання на Гончарівці" відіграли вирішальну роль у становленні українського музичного театру. Водночас ці п'єси стали основою репертуару всіх труп того часу: неможливо було вважатися українським музичним театром, якщо в репертуарі не були представлені ці

твори. Отже, твори І. Котляревського і Г. Квітки-Основ'яненка створили підґрунття репертуару музичного театру в Україні, вони ставилися мандрівними трупами в різних містах України.

Названі твори не були поодиноким явищем в історії українського музичного театру. В першій половині XIX століття популярності набула п'єса Стецька Шерепері (Степан Писаревський) "Купала на Івана" (1838), яку автор за традицією також назвав "малоросійською оперою". В цьому творі представлені сцени народних обрядів – свята Івана Купали та українське весілля. Наголошуючи на національній своєрідності сюжету і героїв п'єси, автор вводить численні музичні епізоди (танці, народні пісні, а також авторські, стилізовані під народні). Все це підкреслює тісний зв'язок українського музичного театру з народним життям, особливостями побуту.

В цей же час була написана п'єса Я. Кухаренка "Чорноморський побит" (1836), проте постановка її здійснилася лише в 1867 році (трупа О. Бачинського). Справжнє визнання цей сюжет здобув з музикою М. Лисенка ("Чорноморці" (1872), лібрето М. Старицького за п'єсою Я. Кухаренка).

На початку XIX століття у великих містах України відкриваються платні професійні театри: у Києві (1804), Одесі (1809), Полтаві (1810), Харкові (1812), Ніжині (1826). Постійних труп при театрах не було, їх обслуговували, головним чином, мандрівні театральні трупи, так звані антрепризи. Найвідомішими були антрепризи вище згаданих Л. Млотковського і І. Штейна, а також П. Рикановського. У останнього виступав Й. Петров (пізніше – перший виконавець партій Івана Сусаніна та Руслана в операх М. Глінки, відомий оперний співак). У І. Штейна працював актор М. Щепкін (спочатку як кріпак, а згодом – як вільнонайманий) – відомий російський актор.

У другій половині XIX століття в Харкові діяла антреприза М. Дюкова: грала російська трупа, гастролювали відомі російські актори (М. Єрмолова, В. Комісаржевська), виступали українські артисти (М. Заньковецька, М. Кропивницький, М. Садовський, П. Саксаганський).

Проте театральні антрепризи не могли повністю задовольнити смаки демократичної аудиторії, отже рух аматорського театального мистецтва набуває значного розвитку. Особливо розповсюджується аматорське театральне мистецтво у другій половині XIX століття: "Поширення аматорських художніх колективів поступово стає масовим явищем, що посідає значне місце в культурному житті міського, а згодом і сільського населення. Їхній розвиток відбувається у руслі демократичної відкритої культури" [8, 157]. Ця тенденція починається з 60-х років XIX століття. Розвиток української літератури став значним поштовхом до розвою аматорського театру, збагативши його національно-характерними образами.

Наступне десятиріччя показало, наскільки зросли аматорські театральні сили, якого вони набули досвіду. Це призвело до переходу акторів-аматорів у професійні театри. Згодом професійними стають і деякі власне аматорські трупи (аматорські театри Київського університету під керівництвом М. Старицького і М. Лисенка; Чернігівщини під керівництвом Л. Глібова і П. Марковича, Єлисаветград на чолі з М. Кропивницьким). Поступальний рух розвитку музично-театального мистецтва призвів до появи першого українського професійного театру у 1882 році.

Аматорський театр був явищем суперечливим. Значною мірою ані актори-аматори, ані керівники аматорських труп, обрані зі членів гуртка, не замислювались над призначенням свого театру, завданнями перед суспільством, виховною роллю вистав та їх соціальним значенням. Театральна вистава уявлялася розвагою невибагливої публіки з певною меркантильною метою – зібрати гроші. Звідси й рівень п'єс, що ставили такі трупи: надумані ситуації, що вражали пересічного глядача, різні жахіття, перебільшені пристрасті в поєднанні з народними піснями і танцями, які були далекі від народного побуту й спотворювали національний характер українців (наприклад, водевіль А. Ващенко-Захарченка "Один порадив, другий потішив, або Хто лається, той кається"; п'єса А. Янковського "Покійник Опанас" та ін.) [3, 123]. Безумовно, в цьому випадку на репертуар аматорських гуртків впливала діяльність невеликих мандрівних театральних труп. Проте ці негаразди не можуть затьмарити історію аматорського музично-драматичного театру як видовища прогресивного, рупора громадської свідомості та сподівань українського народу.

Значною інтенсивністю театального життя у XIX столітті вирізняються регіони Київщини, Катеринославщини, Полтавщини, Миколаївщини, Єлисаветградщини.

Зокрема, театральне життя Києва було вельми різноманітним, адже Київ – один зі значних культурних центрів тодішньої Росії. Тут з 1830 року діяла антреприза І. Штейна. Склад трупи був інтернаціональний. Тут служили українські, російські, польські, німецькі актори. Крім того, до складу входили як вільнонаймані артисти, так і викуплені у поміщиків актори-кріпаки. За сприяння І. Штейна вони були приписані до стану міщан [4, 81]. Репертуар трупи був досить різноманітний. Так, за контрактом його трупа мала ставити за театральний сезон вісімдесят спектаклів [4, 81], тому необхідно було постійно оновлювати репертуар, залучати все нові й нові п'єси. В нагоді ставали найновіші

постановки російських театрів, на які певною мірою спирався антрепренер, і які безпосередньо після столичних прем'єр з'являлися в репертуарі трупи.

Водночас, антреприза І. Штейна зробила вагомий внесок у поширення українських драматичних творів, насамперед, п'єс І. Котляревського та Г. Квітки-Основ'яненка. Як ми вже зазначали, І. Штейн проводив своєрідну антрепренерську політику: акторський склад іноді поділявся на дві або три невеликих трупи, які виїздили з самостійними гастроллями в інші міста з власним репертуаром. Так, в 1834 році одна група акторів гастролювала в Житомирі, а інша – в Ніжині, причому їхній репертуар відрізнявся від київського [4, 83].

У 1837–1838 роках в Києві виступала трупа відомого антрепренера Л. Млотковського. До її складу входили видатні актори К. Соленик, М. Рибаків, Л. Млотковська. Репертуар склали шедеври західноєвропейської драматургії ("Гамлет", "Отелло" В. Шекспіра, "Розбійники", "Підступність і любов" Ф. Шиллера), які ставилися за участю відомого актора трагічного амплуа П. Мочалова. П'єси українських авторів також посідали чільне місце в репертуарі трупи. Як відомо, актори Л. Млотковська та К. Соленик були першими виконавцями ролей головних персонажів у п'єсах Г. Квітки-Основ'яненка. Їхній дует вважався неперевершеним. Актори створили реалістичні образи українців – справжніх представників народу. Спектаклі трупи мали значний успіх у київській публіки.

Аналізуючи діяльність провідних на той час антреприз І. Штейна та Л. Млотковського, необхідно підкреслити, що саме ці антрепризи приділяли серйозну увагу режисурі спектаклю, що на той час не було типовим явищем.

В подальшому, у 50–60-ті роки XIX століття, музично-театральне життя Києва ще більше урізноманітнюється. Діють кілька антреприз: П. Рекановського, П. Мікульського, М. Енгельгардта та ін. Репертуар цих труп склали українські та російські комедії. Водночас слід зауважити, що в цей час відбувається поступове зниження художнього рівня театрального мистецтва, і це негативно впливає на його розвиток. Умови існування антреприз в Києві не завжди сприяли розвитку музично-театрального мистецтва. На перешкоді ставали як матеріальні причини, так і постійний контроль з боку влади, особливо, в питаннях репертуарної політики. З 1831 року набув чинності державний документ, який регламентував діяльність театрів і ставив їх у повну залежність від III відділення канцелярії генерал-губернатора [4, 74]. За цих обставин зростає роль аматорських театрів, які стали поширеною формою об'єднання прогресивно налаштованих кіл інтелігенції як у самому Києві, так і в великих провінційних містах. Вони ставили п'єси гостро соціального змісту, намагалися правдиво представити народний побут і передати народні характери.

Отже, музично-театральні спектаклі були в Україні явищем, яке відповідало нагальним потребам суспільства. Музично-театральні видовища об'єднували громадськість, виховували її естетичні смаки, формували соціальну свідомість, згуртовували однодумців. Якщо деякий час репертуар мав розважальний характер, то це, насамперед, пояснювалося прагненням залучити глядачів до театральних дійств. Врешті-решт репертуар музично-театральних спектаклів сформувався, набув сталих рис. Цьому значною мірою сприяла ідея створення національного театрального репертуару з українською тематикою, правдивим, а не перекоханим, відбиттям народних характерів та народного побуту. Провідна роль в створенні української музично-театральної п'єси з музикою та розмовними діалогами належить І. Котляревському і Г. Квітці-Основ'яненку. Їхні твори заклали підвалини національного музичного театру, стали основою репертуару українських драматичних труп. Важлива роль І. Котляревського і Г. Квітки-Основ'яненка і в музичній драматургії, адже саме ці автори ввели музичні характеристики персонажів до своїх п'єс. Музикальність, "співучість" драми дозволила І. Котляревському назвати свої сценічні твори "малоросійськими операми". Ця назва прижилася, і Г. Квітка-Основ'яненко й інші українські драматурги, йдучи шляхом І. Котляревського, давали своїм творам таку саме назву. Необхідно зауважити, що в цей період розвитку оперного мистецтва в Європі опери з розмовними діалогами не були рідкісним явищем, хоча опера в її сучасному значенні вже сформувалася. Отже, український музичний театр у XIX столітті формувалася у річищі загальноєвропейських традицій, залишаючись при цьому національно самобутнім.

Особливістю існування українського музичного театру стала поява театру аматорського, який відіграв вирішальну роль на шляху до створення професійного музичного театру в Україні XIX століття. Саме його розповсюдженню, його різнобічності, мобільності у відбитті проблем сучасності, а найголовніше, вмінню поєднувати музично-драматичні вистави й оперні спектаклі, може завдячувати своїм виокремленням в самостійний жанр українська опера. В цілому, музично-театральні вистави стали підґрунтям для становлення професійного оперного мистецтва в Україні.

## Література:

1. Корній Л. П. Історія української музики : підручник для вищих муз. навч. закладів / Л. П. Корній. — К.; Х.; Нью-Йорк : Вид-во М. П. Коць, 1996.  
Ч.1 : (Від найдавніших часів до середини XVIII ст.). — 1996. — 314 с.
2. Шреєр-Ткаченко О. Я. Історія української музики / О. Я. Шреєр-Ткаченко. — К., 1980.  
Ч.1 : (Розвиток української музики від найдавніших часів до середини XIX ст.). — 1980. — 198 с.
3. Дорогих Л. В. Аматорське мистецтво як історико- культурне явище (на матеріалах України другої половини XIX ст.) : дис... канд. іст. наук / Людмила Василівна Дорогих ; Київський держ. ун-т культури і мистецтв. — К. : [б. и.], 1998. — 182л. с.
4. Лисюк О. О. Театрально- музичне життя Києва кінця XVIII - першої половини XIX ст. : дис... канд. мистецтвознавства / Олена Олегівна Лисюк ; Київський держ. ун-т культури і мистецтв. — К. : [б. и.], 1998. — 238л. с.

УДК 745.542:687.01

**Білякович Ліана Миколаївна,**  
кандидат технічних наук,  
професор кафедри дизайну одягу  
Київського національного  
університету культури і мистецтв;  
**Чорна Оксана Сергіївна,**  
аспірантка кафедри дизайну одягу  
Київського національного  
університету культури і мистецтв

## СПРОБА СИСТЕМАТИЗАЦІЇ ІСНУЮЧИХ ВИДІВ ОРИГАМІ

*У статті розглядаються існуючі види оригамі, виявляються критерії: формоутворення, функціонального призначення, змісту, художньої виразності тощо для подальшої їх систематизації.*

Ключові слова: *систематизація, оригамі, складання, папір.*

*The existent types of origami are examined in the article, meaningful criteria (forming, functional setting of maintenance, artistic expressiveness, and others like that) discover for their subsequent systematization.*

Keywords: *systematization, origami, folding, paper.*

Оригамі\* – це сучасний феномен мистецтва: за історизмом і хронологією розвитку, за напрямками застосування, за розмаїттям технік. Мистецтво оригамі набуло найбільшого розвитку в другій половині XX століття, а деякі його види стали популярними лише в останнє десятиліття. Зараз оригамі нараховує близько десяти напрямів. Кожен з цих напрямів має властиві тільки йому морфологічні характеристики та технологічні особливості. Існує багато відомих і знаних майстрів цього виду мистецтва, твори яких експонуються на виставках сучасного мистецтва, аукціонах, в галереях. Водночас, немає сталого визнання оригамі як рівноправного виду мистецтва, не визначене місце оригамі в структурі мистецтв. Так само не існує і загальної систематизації оригамі як мистецтва, розроблені лише окремі класифікації базових технологічних елементів в різних напрямках. Невчасне визначення оригамі як перспективного виду просторових мистецтв, здатного до розширення, спровокувало виникнення цілого ряду помилкових назв. Саме тому вкрай актуально впорядкувати понятійно-категоріальний апарат, провести мистецтвознавче дослідження видів та напрямків оригамі, класифікувати їх.

Значний вклад в розгляд цього питання вніс російський науковець С. Ю. Афонькін, який в тій чи іншій мірі описав більшість з існуючих напрямів, течій і відгалужень оригамі та узагальнив власні дослідження в праці "Все об оригамі" [1]. Праця складається з окремих нотаток, що розміщуються за алфавітом і не мають системних зв'язків між собою. Це не є вадою вищезгаданої роботи (яка і не мала на меті систематизацію), проте є визначальним фактором для даної статті.

Відомий історик оригамі Девід Лістер в своїх дослідженнях звертає увагу на наявність ритуальних складок та розмежує поняття "церемоніального" та "розважального" оригамі, фактично тим самим систематизуючи класичне оригамі. Його вклад в розгляд головного питання даного дослі-

дження доповнює стаття "History of Origami outline suggestions for a basic, essential history" в тій її частині, що присвячена сучасному оригамі і містить перелік деяких сучасних напрямів і технік оригамі [10]. Є декілька праць різних авторів, що присвячені технікам оригамі. Однак техніки не є предметом розгляду в даній статті, оскільки їх вивчення передбачає занурення в технологію оригамі і вимагає окремого дослідження.

Дане дослідження ставить за мету виявлення існуючих видів оригамі; виділення значимих критеріїв його формоутворення, функціонального призначення, змісту, художньої виразності тощо; спробу систематизації напрямів оригамі за виявленими критеріями.

Місце оригамі в системі мистецтв не визначено. Оригамі – феномен, що уособлює в собі використання художніх прийомів та логіку розвитку просторових видів мистецтва. Як і скульптура, оригамі є тривимірним мистецтвом. Можливо, до певної міри їх систематизації можуть бути наближеними. Однак, на відміну від скульптури, оригамі утворює об'ємну форму з площини і має не тільки зовнішні візуальні ознаки, але й внутрішнє структурне наповнення. Відтак, буде мати й окремі критерії систематизації. Окрім того, оригамі має оригінальний історичний шлях, що буде впливати як на систематизацію, так і на подальший порівняльний аналіз оригамі з іншими видами мистецтва.

За історичними ознаками пропонується поділяти оригамі на класичне та авторське. Класичне оригамі сформувалося задовго до ХХ сторіччя, внаслідок чого автори фігур класичного оригамі невідомі. В свою чергу, серед класичного оригамі виділяють ритуальне, церемоніальне та розважальне.

Ритуальне оригамі було поширене в храмах Давньої Японії. Зокрема, використовувались ритуальні скриньки Санбо, до яких віруючі вкладали свої підношення богам. Деякі вчені пов'язують розповсюдження оригамі в Японії з тим, що воно вдало відображало деякі аспекти філософії дзенбуддизму [3, 57–58].

Церемоніальне оригамі виникло в Японії в епоху Хейан (794–1185 роки н. е.). Першими фігурами цього періоду, що згадуються в літературі, є метелики Мехо і Охо, що використовувались в шлюбній церемонії. У періоди правління Камакура (1185–1333 роки) і Муроматі (1333–1573 роки), оригамі виходить за межі храмів і досягає імператорського двору. Аристократія й придворні обов'язково повинні були мати певні навички складання оригамі. Зокрема, при дворі було прийнято дарувати один одному складені паперові фігурки, кожна з яких мала своє значення. Наприклад, папірці, складені у формі жаби, були символом прагнення любовної зустрічі [1, 76].

Розважальне оригамі виникло в період правління Адзуті – Момояма (1573–1603 роки) і Едо (1603–1867 роки). У цей час оригамі перетворилося з церемоніального мистецтва на популярний спосіб дозвілля. Саме тоді були винайдені нові фігури, що пізніше стали класичними. Їх зображення та схеми побудови збереглися до наших часів завдяки інформаційним джерелам того періоду: книзі "Senbazuru Orikata" та рукопису "Kaagaragusa" [12]. Також, прикладом розважального оригамі може слугувати іспанська фігура птаха – пахаріта, винайдення якої датується різними дослідниками по-різному і коливається в межах ХІІ–ХVІІІ століть [11].

В даній праці, по аналогії зі скульптурою, пропонується розділяти оригамі за значенням та функціями на монументальне (Monumental Origami) та станкове.

Монументальне оригамі надає масштабності головній рисі оригамі – протиріччю між складною об'ємною формою та плоским листом паперу, з якого ця форма створена. Монументальне оригамі, перш за все, розраховане на архітектурно-просторове або природне оточення. Здебільшого, воно розташовується в громадських місцях, павільйонах, залах, парках, майданах, громадських будівлях і адресується великій кількості спостерігачів. Відомим майстром цього напрямку оригамі є Роберт Ланг (Robert Lang). У 2002 році в місті Санта-Моніка (США) він реалізував великий міський проект, присвячений флорі і фауні Каліфорнії, для чого створив чотири бронзові фігури оригамі: квакші, морського їжака, бабки та риби гарібальді [6].

Оригамі, що має більш камерний характер, пропонується відносити до станкового. На відміну від монументального, станкове оригамі має самостійне значення, і художній зміст твору не змінюється в залежності від місця знаходження.

За розміром моделей виокремлюється міні-оригамі (Mini Origami, Minigami) як аналог мініатюри в мистецтві оригамі [8].

За методикою формотворення оригамі пропонується поділяти на традиційне (Traditional origami), художнє (Art origami), модульне (Modular origami), мозаїчне (Origami Tessellations), рифлене (Origami Corrugations) та криволінійне (Curvilinear origami).

В традиційному оригамі використовується, відповідно, традиційний підхід до побудови моделі на основі класичних базових форм. База – проста складена форма, що може бути трансформована в безліч різних фігур. Виділяють дванадцять класичних базових форм. Чотири із них прості: трикутник,



книга, двері та повітряний змій; чотири – середні: млинець, риба, водяна бомба та подвійний трикутник; і ще чотири належать до складних: будинок, птах, катамаран і жаба (класифікація О. Вострікова). Чудовою працею, що досліджує можливості кожної базової форми є книга "366 моделей оригами" Тетяни Сержантової [5].

Техніка складання традиційного оригамі передбачає чіткі лінії згинів, утворення спрощених, стилізованих моделей. Ці оригамі відносно прості як у виконанні, так і в розробці, тому існує безліч авторських моделей. В традиційному оригамі важко виробити власний стиль виконання, а тим більше перевершити цікавих майстрів, яким це вдається (рис. 1).

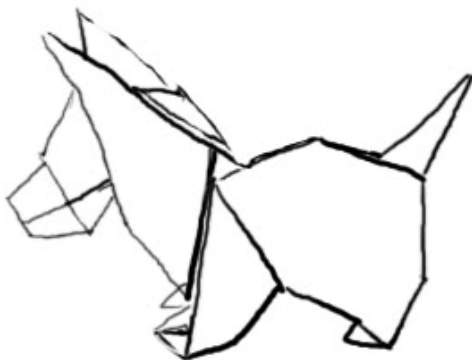


Рис. 1. Едвін Корі, BOS 40th Anniversary, 2007, Кембридж.

Художнє оригамі характеризується реалістичними проектами з обтічними формами та наявністю власного творчого стилю виконання (рис. 2). Реалістичність в зображенні досягається за рахунок ускладнення схеми побудови, використання складного патерну, коли складання відбувається одночасно по декільком згинам. Невід'ємною характеристикою цього виду є використання техніки мокрого згортання, яка передбачає змочування паперу в процесі роботи, що дозволяє утворити м'які згини [2, 24]. Найвідомішими майстрами художнього оригамі є: Акіра Йошизава (Akira Yoshizawa), Ерік Жуазел (Eric Joisel), Роберт Ланг (Robert Lang), Девід Брилл (David Brill), Сатоші Камія (Satoshi Kamiya). Стиль кожного з цих авторів індивідуальний і впізнаваний серед багатьох інших.



Рис. 2. Художнє оригамі, Ерік Жуазел, BOS 40th Anniversary, Кембридж, 2007.

Як це часто трапляється в інших видах мистецтва, прихильники традиційного та художнього оригамі перебувають в творчій конфронтації. Перші вважають, що ускладнення оригамі та використання паперу як "глини" позбавляє оригамі самої його суті, чітких та чистих ліній та форм, другі – що спрощення дискримінує творчість.

Модульне оригамі – найбільш заплутаний, стосовно термінології, напрям оригамі. Первинно, з модулів (тобто декількох частин) були складені оригамі кулястої форми – "кусадами". Кусадама отримала свою назву від японських слів "кусурі", що позначає трав'яну медицину, і "тама", що позначає кулясту форму [1, 108]. Кусадама була ввезена в Японію в період правління Хейан (794–1185 роки) з Китаю і використовувалась як талісман-оберіг проти зла. В основі кусадами – "земна куля". В другій половині XX століття виникла зацікавленість кусадамами, сформувалася велика кількість професій-

них майстрів. Виготовлення оригамі кулястої форми з декількох частин (модулів) було назване "модульне оригамі". Одним з цікавих сучасних авторів є Міа Тцугава (Міо Tsugawa) (рис. 3). Також існує невелика кількість класичних кусадам, авторство яких невідоме. Останнім часом дизайн в сфері "модульного оригамі" набув геометричного напрямку. Натепер розроблено "модульне оригамі" практично всіх багатогранників [9].



Рис. 3. Модульне оригамі, кусадама, Міа Тцугава, Японія, 2007.

Натомість, в кінці ХХ століття з модулів були виготовлені фігури тварин та зірок, орнаменти. Ці відгалуження існують в рамках термінів "гетеромодульне" та "гомомодульне" оригамі за ознакою того, що вони виготовлені, відповідно, з різних та однакових модулів.

Можливо, було б доцільно виокремити модульне оригамі як окремий напрям і в ньому розрізнати "жанри": кусадами, багатогранники, зірки, анімалістичний жанр і т. і. А класифікацію модульного оригамі на гетеро- і гомомодульне використовувати лише за технологічною ознакою, що в однаковій мірі могла б застосовуватись до кожного із "жанрів", як і пропонувалось Афонькіним [1, 36].

Залишається відкритим питання стосовно напрямку, який характеризується використанням великої кількості маленьких модулів, що нанизуються один на одного, утворюючи "йоржисті" фігурки тварин, людей, рослин, різноманітних предметів і т. і. (рис. 4) [13, 15–27]. Є декілька назв цього напрямку: китайське модульне оригамі, 3d origami, "Golden Venture" Origami. Чи вимагає цей напрям окремої класифікації, можуть відповісти лише подальші практичні дослідження технологічних особливостей побудови його творів.

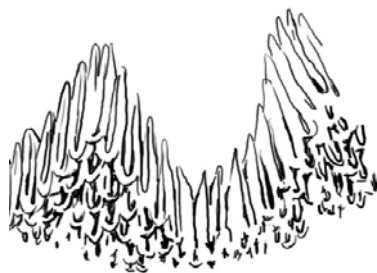


Рис. 4. Китайське модульне оригамі, фрагмент, Франсін Левінсон, 2009.

Мозаїчне оригамі – сучасна течія оригамі, що займається трансформуванням площини. За рахунок складок на площині утворюється орнаментальне зображення, яке може бути як площинним, так і створювати певний рельєф (барельєф або горельєф). Моделі мозаїчного оригамі мають орнамент як з лицьового, так і зі зворотнього боку. Даний вид оригамі може мати в основі сітчасту структуру або впорядковане поєднання ліній, що перетинаються. В першому випадку утворюються орнаменти з жорсткою симетрією. Сітчаста структура, що лежить в основі, може базуватися на формі квадрата або рівностороннього трикутника [7, 2]. Чудовим прикладом площинного мозаїчного оригамі можуть слугувати роботи Еріка Гйорда (Eric Gjerde) (рис. 5). В більшості з них використовується сітчаста структура на базі трикутника. Джоел Купер (Joel Cooper) – оригаміст, який використовує сітчасті структури на базі квадрата. Видатним майстром рельєфного мозаїчного оригамі є Крістін Едісон (Christine Edison). Цей різновид мозаїчного оригамі теж двобічний, відповідно, на площині утворюються випуклий або увігнутий рельєф.

На даному етапі поряд з орнаментальними роботами існують роботи, що зображують тварин, людей, маски і т. і. І хоча ці приклади є одиничними, вони заперечують можливість беззаперечного віднесення мозаїчного оригамі до абстрактного мистецтва.

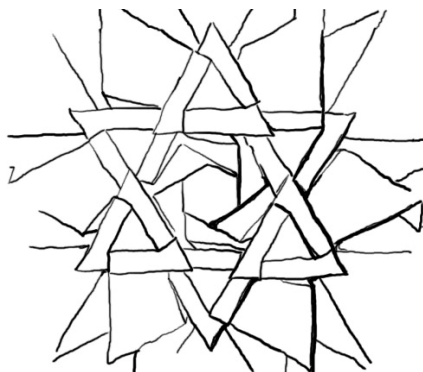


Рис. 5. Мозаїчне оригамі, Ерік Гійорд, Мінеаполіс, 2005.

Рифлене оригамі – зовсім нова течія, проте її характерність та несхожість з іншими видами, а також велика кількість можливостей, що вона відкриває, безумовно виділяє рифлене оригамі як окремий напрямок. В своїй праці "Всё про оригамі" Сергій Афонькін визначає рифлене оригамі як "ялинкову структуру", що влучно характеризує цей об'ємно-просторовий вид [1, 53–55]. Послідовне чергування "гір" та "долин" утворює "ялинку" або "східці". Натомість, існує європейська назва "Origami Collugations", яка перекладається як "рифлене оригамі". В цьому виді оригамі в результаті складання утворюється об'ємна та гнучка структура, що здатна приймати різні форми (рис. 6). Хорхе Хоромільйо (Jorge Jaramillo), Йоши Йошимура (Yoshi Yoshimura), Йоко Нішимура (Yoko Nishimura) – визнані майстри рифленого оригамі.

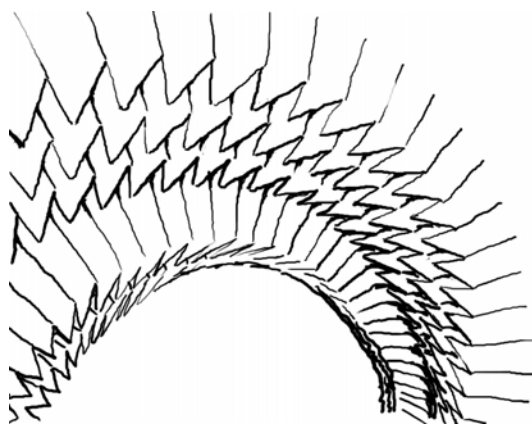


Рис. 6. Рифлене оригамі, Йоши Йошимура, Jóvenes con FIA, Каракас, 2006.

Криволінійне оригамі – новий напрям оригамі, що характеризується складанням по кривій лінії. Одним з першовідкривачів цього напрямку є Рон Реш (Ron Resch). В 60-ті роки він досліджував можливості згину по кривій. В 1972 році його праця побачила світ на особистій виставці "Ron Resch and the Computer", що проходила в Солт-Лейк-Сіті, штат Юта, США. Вже в 2006 році на виставці "Origami USA" Жаннин Мозлі (Jeannine Mosely) запропонувала власні криволінійні моделі (рис. 7). Сьогодні коло зацікавлених криволінійним оригамі невпинно зростає.

За змістом та характером пропонується вирізняти окремі твори оригамі або цілі напрями як аналоги визначних художніх напрямів ХХ століття: фігуративного, абстрактного, кінетичного та концептуального мистецтва.

Так традиційне і художнє оригамі в більшості своїх творів можна віднести до фігуративного мистецтва. Натомість в мозаїчному, рифленому та криволінійному оригамі, незважаючи на одиничні приклади фігуративного мистецтва, переважають абстрактні композиції.

Як приклад кінетичного мистецтва в оригамі виокремлюється рухливе оригамі (Action origami) – оригамі, яке об'єднує динамічні моделі. Цей вид ще називають оригамі, що рухається або

розсунне оригамі. В цьому напрямі оригамі теж вико ристовується послідовне чергування "гори" та "долини", за рахунок чого вдається як скласти модель до мінімуму, так і розгорнути до повного розміру [14, 110]. Одним з наймолодших і найвідоміших оригамістів цього виду є Джеремі Шейфер (Jeremy Shafer).



Рис. 7. Криволінійне оригамі, Жаннин Мозлі, "Origami USA", 2006.

Першим натяком виникнення аналогу концептуального мистецтва в оригамі є мінімальне оригамі (Minimal origami). В сучасному оригамі існують дві протилежні ідеї: складності та простоти. Оригамісти, що працюють в напрямі мінімального оригамі ставлять за мету складання об'єкту з мінімальною кількістю складок. Модель має повторювати характер оригіналу, бути впізнаваною. Мінімальне оригамі з'явилося порівняно нещодавно, та ще не набуло значної популярності, проте багато професійних оригамістів не проти позмагатися на новому полі. Після багатьох століть існування оригамі скласти нову фігурку дуже складно і це потребує математичного моделювання. Спортивний азарт грає надзвичайно велике значення у просуванні мінімального оригамі. Кожна фігурка мінімального оригамі отримує ім'я автора і стає відомою. Наприклад, роботи "мінімальна пташка" Ніка Робінсона і "мінімальна рибка" Вайні Брауна [1, 123].

Запропонована систематизація містить декілька класифікацій за різними ознаками. Вони зумовлені як внутрішніми історичними та структурними особливостями самого оригамі, так і його приналежністю до просторових мистецтв та мистецтва загалом, в комплексі усіх його художніх, історичних та культурологічних складових.

Допевне, що види, які характеризуються використанням певної техніки, не можуть мати назву по аналогії з зображуванним, бо в подальшому неминуче виникнення інших предметів зображення. Неможливе також запозичення технологічної назви для означення окремих відгалужень, як в прикладі з гетеро- і гомомодульним оригамі. Також недопустиме привласнення загальної назви окремим жанром напрямку, як це відбулося з "модульним" оригамі.

Подальші дослідження полягають в ґрунтовному вивченні кожного з виокремлених напрямів, їх історичних, мистецтвознавчих, морфологічних та технологічних ознак. Потрібно дослідити можливості взаємоперехресного застосування технологічних прийомів. В подальшому необхідно розробити детальну систематизацію, яка б задовольняла всім виявленим ознакам, впорядковувала існуючі напрями і відгалуження і передбачала виникнення нових та їх можливе місце в загальній систематизації.

Оригамі – один із небагатьох видів мистецтва, більшість напрямів якого виникли і розвинулись в минулому столітті. Є необхідність дослідити, чи пройшло оригамі за цей короткий час той самий шлях, що й інші види образотворчого мистецтва. Не викликає сумніву, що перспективи оригамі лежать як в сфері дизайну, так і в сфері інженерно-технічній. Багато з відомих світових дизайнерів все частіше звертають увагу на необмежені можливості оригамі.

#### Примітки:

\* Оригамі – термін, що означає мистецтво складання з паперу різних фігур та форм. Ця назва походить від японських слів "орі" – складати і "гамі" – папір. Для складання традиційно використовується папір квадратної форми, але можливе застосування і інших геометричних форм. Складена фігурка називається моделлю; розгортка, що утворюється на папері внаслідок складання – патерном; а розробка конструкції моделі – проектом або дизайном [4, 6–7].

## Література:

1. Афонькин С. Ю. Все об оригами / Сергей Афонькин, Елена Афонькина. — СПб : СЗКЭО "Кристалл", 2004. — 272с.
2. Афонькин С. Ю. Мокрое складывание / Сергей Афонькин // Оригами. Искусство складывания из бумаги. — 1997. — № 7. — С 24.
3. Бескровных В. Оригами в поисках смысла / Виктор Бескровных // Оригами. Искусство складывания из бумаги. — 1997. — №5. — С. 57–62.
4. Бич Р. Оригами. Большая иллюстрированная энциклопедия / Р. Бич. — М. : ЭКСМО, 2004. — 256 с.
5. Сержантова Т. Б. 366 моделей оригами / Татьяна Сержантова. — М. : Айрис-пресс. — 192 с.
6. Clifford P. \$15 Million Downtown Face Lift / Peggy Clifford // Santa Monica Mirror. — 2002. — Vol. 4, Issue 1.
7. Gjerde E. Tessellations: a primer for OUSA 2007 / Eric Gjerde. — booklet OUSA, 2007. — 8 p.
8. Gross M. Minigami: Mini Origami Projects for Cards, Gifts and Decorations / Gay Merrill Gross. — Firefly Books, 2008. — 144 p.
9. Lang R. Because It's There: Robert Lang discusses modularity / Robert Lang // British Origami. — 1986. — № 120.
10. Lister D. History of Origami outline suggestions for a basic, essential history / David Lister // David Lister's message to the BOSmail mailing lists. — 20th March, 2005.
11. Lister D. The Pajarita / David Lister // David Lister's message to the BOSmail mailing lists. — 23rd February, 2000.
12. Lister D. Two Miscellaneous Collections of Jottings on the History of Origami: Part One / David Lister // David Lister's message to the BOSmail mailing lists. — 7th September, 1998.
13. Mitsuoko I. 3D ORIGAMI / Ikuko Mitsuoko. — Japan Publications Trading Co., 2000. — 94p.; 14. Shafer J. Origami to Astonish and Amuse / Jeremy Shafer. — New York: St. Martin's Press, 2001. — 162 p.

УДК 793.3

**Герц Ірина Іванівна,**

Заслужений працівник культури України,  
доцент кафедри хореографічного мистецтва  
Київського національного  
університету культури і мистецтв

### **ФОЛЬКЛОР ЯК ЗАСІБ РОЗКРИТТЯ ІДЕЙНО-ХУДОЖНЬОГО ЗМІСТУ СЦЕНІЧНОГО ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА**

*У контексті розвитку української хореографічної культури у сучасному державотворчому процесі у статті розглядаються особливості танцювального мистецтва Закарпаття, основні складові та типологічні ознаки фольклору як засобу розкриття ідейно-художнього змісту сценічного народного танцювання регіону; обґрунтовані пріоритетні напрямки діяльності практикуючих хореографів, яких повинен дотримуватися фахівець; розглянуті концептуальні критерії танцювального фольклору різних районів даної місцевості.*

Ключові слова: *народний танець, фольклор, Закарпаття, Клара Балог.*

*In the context of choreographic development of ukrainian culture in the modern state building process this work contains the dance peculiarities of Transcarpathia, the basic components and typological characteristics of folklore as the mean of disclosure of the ideological and artistic content of national area dancing, reasonable priorities of choreographers' practice, which must adhere to the expert, reviewed the conceptual criteria for different areas of local folk dance.*

Keywords: *folk dance, folklore, Transcarpathia, Clara Balog.*

Дослідження традиційної етнічної культури Закарпаття завжди відзначалися актуальністю. Ця найзахідніша частина українського народу, перебуваючи упродовж століть у складі чужих політичних утворень, привертала увагу вчених, насамперед, у двох аспектах:

- етнічної належності корінного населення;
- своєрідності народної культури.

Чарівна краса природи, історія краю дають можливість усім національностям, які проживають в Закарпатті розвивати власне хореографічне мистецтво. Русини, українці, угорці, німці, словаки, які століттями живуть, трудяться разом, відзначають свята, виконують обряди і таким чином запозичують, переймають один в одного мелодійну музику, танцювальні рухи, трактуючи їх на свій лад. Як зазначав К. Ю. Василенко: "...нині дуже широко побутує термін "взаємодія" як внутрішня основа розвитку національних культур. Саме ця категорія набирає методологічного принципу, який включає до себе такі поняття, як взаємовплив, взаємозбагачення, взаємозв'язки, збагачення, що є родовими до цієї категорії, однак вужчі за неї, доповнюють, уточнюють, фіксують відносини поміж культурами, конкретизують останні. Це положення слід розглядати всебічно, без зміщення акцентів на користь тієї чи іншої національної культури взагалі і хореографії зокрема" [3, 288].

Розвиток хореографічної культури на Закарпатті проходить дещо повільніше, ніж в сусідніх землях України – Угорщині, Чехословаччині, і був зумовлений рядом об'єктивних причин суспільного і політичного характеру. Протягом багатьох століть Закарпаття входило до складу різних держав – Угорщини, Трансільванії, Австро-Угорщини, Чехословаччини, що наклало відбиток на всі аспекти життя краю, в тому числі і на культуру.

Елементи матеріальної і духовної народної культури свідчать про самобутність і специфіку Закарпатського краю. Без пісні, казки, запального танцю ніколи не жив закарпатський горянин чи долинанин.

Закарпаття є справжньою скарбницею народних танців. Незважаючи на органічну спорідненість танцювального фольклору Закарпаття, українські танці тут мають своєрідне забарвлення, певну самобутність, зумовлену історією краю, його географічним розташуванням, умовами життя.

На Закарпатті побутують танці різних жанрів: календарні, весільні, побутові, родинно-побутові, жартівливі, гумористичні та інші, які відзначаються чудовою композицією, довершеним малюнком, яскравими художніми образами, іскрометним гумором.

Професійне мистецтво танцю в Закарпатті з'явилося ще в довоєнні 20–30-ті роки ХХ століття, в період культурного піднесення, викликаного появою професійних театрів, зокрема "Руського театру" товариства "Просвіта" і театру "Нова сцена". У багатьох виставах цих мистецьких колективів органічною частиною сюжету були і закарпатські народні танці. В 1937 році театром "Нова сцена" поставлено народну оперету з гуцульського життя під назвою "Як сади зацвітуть" (муз. Є. Шерегія, сл. В. Гренджі-Донського), складовою частиною сюжету якої виступали танець "Аркан" та інші гуцульські танці. Але це були тільки окремі епізоди відтворення невмирущого хореографічного мистецтва на професійній сцені.

У 1938 році в Ужгороді словацький балетмейстер В. Лібовицький зробив спробу поставити балетну виставу "Страхоницький дудар". Однак прем'єра її не мала успіху через відсутність відповідних місцевих фахівців, оркестру, бідності декорацій, тощо. Балетне мистецтво все ж знайшло в краї своїх шанувальників, тому того ж року В. Лібовицький відкрив в Ужгороді балетну студію.

З успіхом діяв у Підкарпатській Русі також і "Угорський театр", репертуар якого складався переважно з народних драм і оперет, де широко використовувались угорські танці. "Угорський театр" систематично виступав у місцевостях краю, де компактно проживало угорське населення.

У січні 1939 року хор "Метеор", створений у місті Мукачеві, разом з Мукачівським балаласчним оркестром балетної трупи з Берегова успішно виступив у Будапешті, де показав закарпатські танці.

Отже, були передумови для становлення професійного колективу, який міг пропагувати закарпатські пісні і танці.

Після воз'єднання України із Закарпаттям у 1945 році, з кращих представників аматорських колективів був створений професійний Закарпатський ансамбль пісні і танцю.

Перші концертні програми готувалися під керівництвом художнього керівника і диригента М. І. Добродєєва, хормейстера-диригента П. Милославського, балетмейстера В. Ангарова. Репертуар складався з закарпатських пісень і танців. Перший концерт, який відбувся 17 червня 1946 року, засвідчив, що народився новий творчий колектив. Танцювальна група виконала танці у постановці В. Ангарова – "Дубкани-скакуни", "Верховина", "Аркан", "Увиванець". З 1950 року колектив отримав назву Закарпатський народний хор.

Свій творчий шлях народна артистка України К. Ф. Балог почала солісткою танцювальної групи Закарпатського хору. Згодом стала балетмейстером-постановником, працювала з фольклорно-етнографічними експедиціями.

У вивченні народної закарпатської хореографії вона не обмежується лише збиранням і зберіганням зразків. Балетмейстер намагається зрозуміти першоджерела. Для неї найважливіше втілити на сцені власну сценічну редакцію цих танців, зберігаючи характер, фольклорний колорит, музичну основу та елементи народного одягу.

Для будь-якого художнього колективу змістом всієї творчої роботи є власний репертуар з його ідейно-образною спрямованістю, естетичною програмою та її оригінальним вирішенням. Кожен танцювальний номер має чітку ідею, мету, образне звучання, неповторну стилістику та своєрідну лексику. Водночас, будь-який номер – це часточка єдиного цілого, того спільного, що характеризує глибоко оригінальне обличчя колективу.

У репертуарі Закарпатського народного хору знайшли відображення особливості танцювального фольклору тринадцяти районів Закарпаття: Міжгірського – "Дробойка", Хустського – "Сіпаний", Березного – "Березнянка", Іршавського – "Бубнарський", "Чотириянка", "Бойківські забави", Рахівського – "Вівчарі на полонині".

Серед танців національних меншин – румунська "Інвертіта", словацька "Круцена", "Сюїта угорських народних танців Закарпаття".

"Народи із спорідненою матеріальною та духовною культурами мають багато спільного у фольклорі взагалі та хореографії зокрема. Так, скажімо, тон усьому танцеві задають: у гуцульських, лемківських, бойківських танцях — ведучий, у болгар — хороводець, главач, водач, танцевод, у румун — голова (сирба, бриул, рустеме) тощо.

Танець "коломийка" у найрізноманітніших його формах зустрічається у лемків, гуцулів, бойків, словаків, угорців. Те саме можна мовити й про так звані розбійницькі, войовничі танці ("Гайдук", "Пляс", "Опришки", "Козак" — у гуцулів, "Гайдук" — у болгар і молдаван, "Янчек", "Гайдух", "Одземок" — у словаків). Танці у трійках: "Трояк" — у поляків та словаків і "Трійка" — у гуцулів, "Трійка-ручениця" — у болгар, "Кривий танець" — в українців, "Криве хоро" — у болгар та сербів тощо. Вигуки, триндички, примовки, похитування плечима зустрічаємо в угорському "Чардаш", гуцульських "Рахівчанці", "Тропотянці", болгарському "Шопському хоро".

Отже, джерела збагачення танцювальної лексики, композиції, музики практично невичерпні. Треба тільки вдумливо, зі знанням справи ставитись до цієї важливої проблеми — і палітра українського народного танцю грає ще яскравішою веселкою барв" [3, 295].

Особливо актуальними є вислови К. Ф. Балог про відродження і збереження самобутнього фольклору Закарпаття: "... Через те, що кожен район має свої особливості, на них слід звернути увагу. Спеціалістам з хореографії обов'язково слід дотримуватись записаного, знайденого в даному районі, а не запозичувати то музичний, то хореографічний матеріал або одяг з інших районів. На жаль, часто трапляється, коли у виступах деяких самодіяльних, а також і професійних колективів зустрічається танець з Рахівського району, музичний супровід із Свалявського чи Іршавського районів, а одяг — із Березнянського.

...Крім цього, танцювальні рухи часто запозичуються з різних районів: то в одному танку зустрічається такий набір рухів з різних районів і танців, що навіть розібратися важко...

...Балетмейстери, постановники танців народних звичаїв, повинні шукати, створювати танці, які давно забуті. Ця робота нелегка і клопітка, треба мати терпіння роз'їжджати по селах, знаходити шлях до зближення з народом, особливо з людьми старшого покоління, які завжди із задоволенням розкажуть про свої молоді роки і ті народні гуляння, танці, звичаї, які надовго залишаються у пам'яті" [1, 51].

"Дубкани-скакуни", "Аркан" (пост. В. Ангарова) сьогодні є класичними зразками підходу до фольклорної традиції. У рухах цих танців специфічно відбито побут, мораль, етику взаємостосунків хлопців і дівчат. У танці "Увиванець" (В. Ангаров) привертає увагу чіткість рухів цілісної композиції. Вони відображають сувору гірську природу, вічну боротьбу людей зі стихією, запальність, гарячий темперамент верховинців.

Гуцульський народний танець "Вівчарі на полонині" (пост. К. Балог) зображує сцену життя вівчарів, які перебувають на полонині все літо. В цьому танці використано фольклор Рахівського району Закарпаття. В цій місцевості проводи вівчарів на полонину стали своєрідним звичаєм — радісним вшануванням людей праці.

Поряд з цим у Закарпатті відзначається значний вплив сусідніх хореографічних культур. У деяких районах Закарпатської області живе чимало угорців, тому тут побутують угорські танці (чардаш, панта, вербункош та ін.) У танці "Вербункош" (пост. І. Попович) відтворено національний колорит угорського народу і особливу ритмічну структуру танцювальних рухів. Словацький танець "Круцена" (пост. І. Попович) показує іскристий запал і гарячий темперамент словацького народу.

Вплив угорського, румунського, словацького фольклору відчувається у рухах Закарпатських танців. В коломиїках можна побачити подібність парних положень з угорськими танцями, а різновиди коломиїкових рухів прослідковуються в деяких угорських танцях.

В закарпатських, особливо долинянських танцях, помітні характерні для угорської хореографії синкопоутворення.

Вплив словацької хореографії, особливо рухів словацької польки, бачимо в бойківських та лемківських танцях.

Пріоритетними напрямками діяльності практикуючих хореографів мають стати:

- накопичення, вивчення, переосмислення та адаптація до нинішніх соціально-економічних умов перлин народної хореографії, що збереглися у народній пам'яті;
- створення на фольклорній основі сучасних зразків народного сценічного мистецтва, що, в першу чергу, адаптовані для молоді;
- виховання та зацікавлення молоді новими лексичними формами хореографічного мистецтва, створення таким чином яскравого, видовищного народного дійства;
- оволодіння та гідне продовження молодими майстрами хореографічного мистецтва традицій провідних майстрів танцю.

Професія балетмейстера особлива. Насправді, хореограф – це не автор танців, а особистість, яка залучена до магічного виду діяльності. Це глибоке і складне питання. На цю тему можна міркувати нескінченно, але головне, що майстру хореографії сьогодні дано складним, нестандартним способом створювати емоційний пластичний світ, наповнений ідеями і думками, що йдуть з глибини сприйняття життя.

Сучасна хореографічна культура розвивається завдяки співіснуванню, взаємовпливу, взаємопроникненню різноманітних знань про мистецтво руху, які сприяють створенню цілісної світової системи побудови хореографічного твору. Хореографічне мистецтво виступає як механізм вироблення, закріплення і трансляції людських цінностей, як баланс поєднання постійної модернізації з високим ступенем наслідування.

Отже, взаємовплив національних культур – цілком природна річ і одна з найцікавіших, але, на жаль, ще малодосліджених проблем. Хореографам необхідно вдумливо, із знанням справи, ставитися до цієї проблеми, бо джерела збагачення танцювальної лексики практично невичерпні. Але кожен з елементів фольклорного першоджерела повинен бути адаптований до нових умов існування і функціонально виправданий. Фольклор покликаний стати органічним засобом розкриття ідейно-художнього змісту сценічного хореографічного мистецтва.

#### *Література:*

1. Балог К. Ф. Мої роси і зорі / К. Ф. Балог [літ. запис В. А. Качкана]. — Ужгород : Карпати, 1988. — 59 с.
2. Балог К. Ф. Танці Закарпаття : репертуарний збірник / К. Ф. Балог. — Ужгород : Госпрозрахунковий редакційно-видавничий відділ комітету інформації, 1998. — 160 с., іл.
3. Василенко К. Ю. Лексика українського народно-сценічного танцю / К. Ю. Василенко. — 3-е вид. — К. : Мистецтво, 1996. — 496 с., іл.
4. Верховинець В. М. Теорія українського народного танцю / В. М. Верховинець. — 5-те вид., доп. — К. : Муз. Україна, 1990. — 151 с.
5. Воронина І. А. Историко-бытовой танец : учеб. пособие / И. А. Воронина. — М. : Искусство, 1980. — 128 с.
6. Лемко Й. І. На сивих крилах горлиці: Вірші. Пісні. Публіцистика. Фольклорні записи / Й. І. Лемко. — Ужгород : Мистецька лінія, 2001. — 136 с., іл.
7. Методика роботи з хореографічним колективом : навч. посібн. / С. Л. Зубатов. — 2-е вид. — К. : КНУКіМ, 2004. — 112 с.
8. Народна артистка СРСР Лідія Чернишова : збірник досліджень і спогадів. — К. : Мистецтво, 1978. — 176 с.
9. Вірський П. П. У вихорі танцю : репертуар. збірник / П. П. Вірський. — К. : Мистецтво. — (Б-чка худож. самодіяльності "Райдуга" ; №7). — Вип.4. — 1980. — 122 с.
10. Ткаченко Т. С. Народный танец : учеб. пособие для хореограф. отд-ний театр. ин-тов и хореограф. училищ / Т. С. Ткаченко. — М. : Искусство, 1954. — 683 с.
11. Хланта І. В. Пісня над Карпатами : державний заслужений Закарпатський народний хор / І. В. Хланта. — Ужгород : Карпати, 1994. — 87с.



УДК 792.97

Бучма Ольга Євгенівна,  
завідуюча кафедри "Ляльки на естраді"  
Київської муніципальної академії  
естрадного та циркового мистецтв,  
здобувачка Київського національного  
університету театру, кіно і телебачення  
імені І. К. Карпенка-Карого

### "ПЕРЕЖИВАННЯ", "УДАВАННЯ" ТА "ВІДЧУЖЕННЯ" В ПРИЙОМАХ АКТОРСЬКОЇ ГРИ ТЕАТРУ ЛЯЛЬОК

У статті йдеться про особливості психофізичної підготовки сучасного актора-лялькаря. Зокрема розглядається внутрішній та зовнішній дуалізм у процесі створення сценічного образу в театрі ляльок та необхідність синтезування в роботі сучасного лялькаря прийомів і методів акторської гри різних шкіл та напрямів на прикладах системи К. Станіславського, теоретичних розробок Д. Дідро, Б. Коклена (Старшого), творчих пошуків Б. Брехта. Аналізується поєднання в творчості актора-лялькаря "мистецтва переживання", "удавання", "ефекту відчуження".

Ключові слова: театр ляльок, лялькарь, психофізика, синтез, "переживання", "удавання", "відчуження".

*The article describes the peculiarities of the psychophysical training of the modern puppet-show's actor (puppeteer). There is the inner and outward dualism during the creation of the stage image at the Puppet Theatre and necessity of the synthesizing in the work of the modern puppeteer of the methods and moods of the actor's playing (acting) according to different schools and directions using the patterns of Stanyslavskiy's system, D. Didro's theoretical works, B. Koklen's works (the elder Koklen), the creative researches of B. Brecht. The article analyzes the unity of the "emotion's art" ("experience"), "imagination's art" and "effect of the rejection" ("estrangement methods").*

Keywords: puppet theatre, puppet-show's actor (puppeteer), psychophysiology, synthesis, "emotions" ("experience"), "imagination" and "rejection" ("estrangement methods").

Питання, до якої з існуючих систем акторської гри належить акторська творчість театру ляльок, досі є відкритим. У наукових статтях про мистецтво театру ляльок, мемуарах провідних майстрів театру, навіть у підручниках, за якими виховують майбутніх акторів-лялькарів, висловлено різні твердження щодо законів перевтілення в образ-ляльку. Остаточних відповідей поки що немає, але очевидно те, що жоден з розроблених у драматичному театрі напрямів акторської гри не можна повністю застосувати в мистецтві театру ляльок.

Починаючи з 20-х років ХХ століття, тобто з років активного поширення і впровадження системи К. Станіславського, для акторів-лялькарів одним з головних залишається питання: "Чи базується принцип створення сценічного образу-ляльки на його методиці?" Адже і досі не встановлено межі застосування в театрі ляльок головного принципу – "підсвідома творчість природи через свідому психотехніку артиста" [7, 61], який є основою "системи" великого реформатора драматичної сцени.

На початку ХХ століття, за часів становлення професійного театру ляльок, проблема специфіки акторської гри в театрі ляльок так гостро не розглядалася, але в 60-70-их роках минулого століття пошуки нових виражальних засобів призвели до синтезування у виставі театру ляльок різних форм театрального мистецтва. Взаємодія "живого" актора з персонажем-лялькою трансформувалася в особливий сценічний прийом з новими законами пластичного вирішення вистави. Під впливом образотворчого мистецтва у театрі ляльок виник новий сценічний прийом – так звані "полотна, що оживають".

В останні роки формується тенденція образного, символічного, філософського театру ляльок, в якій лялька вже не підкорюється реаліям життя. Її зовнішній вигляд та колізія сюжету вибудовані на новому рівні образного сприйняття дійсності. Для реалізації такої концепції потрібні нові умови існування ляльки на сцені. "Театр ляльок підійшов до освоєння нової сфери діяльності, основною естетичною платформою якої стає одна з найцікавіших філософських течій – ірраціоналізм" [6, 109] – пише наш сучасник, Народний артист України, провідний майстер сцени Харківського державного академічного театру ляльок ім. В. А. Афанасьєва, доцент кафедри театру ляльок Харківського державного університету мистецтв імені І. П. Котляревського Олексій Рубінський.

Сьогодні можна говорити про різноманіття виражальних засобів у театрі ляльок докладніше. "Різнманіття творчих методів тільки збагачує палітру мистецтва. Тоді як саме в естетиці сюрреалізму, символізму, експресіонізму, багатстві і різноманітті інших творчих методів і естетичних напрямків полягає та якість, яка споріднює її зі стихією ляльки, що грає!" [6, 108]. Ці слова О.Рубінського наштовхують на думку про специфічне відтворення сценічної правди в театрі ляльок, яке виходить за межі однієї системи акторської гри. Цей синтез акторських шкіл потребує універсальних прийомів психотехніки.

Враховуючи багатосистемність театральної ляльки, різноманітність її функцій, смислового та емоційного навантаження, а також концепції форми її уособлення в сценічному просторі у співіснуванні з іншими носіями сценічної дії, необхідною є систематизація та узагальнення досвіду усіх існуючих акторських шкіл. Таке узагальнення потрібне для виявлення синтезу, необхідного для реалізації всіх напрямів театру ляльок та, водночас, для збереження самої суті ляльки, "що оживає".

Які окремі елементи акторської гри різних систем і методів потрібні для створення образу засобами театру ляльок? Як саме їх слід поєднувати та синтезувати для сучасного лялькаря?

Видатний режисер, актор і теоретик театру ляльок С. Образцов, маючи чималий досвід роботи в драматичному та музичному театрі (Музична студія МХАТ, потім МХАТ Другий), стверджував, що система реформатора драматичної сцени К. Станіславського повинна стати основою і для театру ляльок. Але, разом з тим, С. Образцов, здійснюючи з акторами московського театру ляльок низку тренінгів за системою К. Станіславського, інтуїтивно намагався адаптувати їх для лялькарів. Визнаючи потребу вживання в роль, збагачуючи свій образ власними емоціями і почуттями, він бачив необхідність в універсальній техніці лялькаря в моменти "роздвоєння" під час паралельного розвитку двох самостійно існуючих образів: "живого" актора і ляльки, що ожила в його руках, або двох ляльок-персонажів, оживлених одним актором-лялькарем. "Моя права рука, на яку надягнута лялька, живе у відмінному від мене, самостійному образі та ритмі" [5, 100].

Режисер, викладач лєнінградського державного інституту театру, музики і кіно (нині Санкт-Петербурзької театральної академії), теоретик театру ляльок М. Корольов у своїй книзі "Искусство театра кукол" висловив припущення щодо неможливості застосування системи К. Станіславського лялькарями повною мірою через деяку штучність, притаманну мистецтву актора театру ляльок. "Від мистецтва драматичного актора мистецтво актора театру ляльок у принципі відрізняється більшою штучністю <...> Наївно було б припускати, що система Станіславського є єдиною основою для мистецтва театру ляльок у цілому." [4, 86].

Одне з припущень М. Корольова щодо основного принципу роботи над образом у театрі ляльок стосується спорідненості цього виду мистецтва з так званим "мистецтвом удавання" (за версією К. Станіславського). Тільки процес створення образу в театрі ляльок проминає етапи роботи актора "удавання" в зворотному напрямку: від технічної фіксації в м'язовій пам'яті зовнішніх виразних можливостей персонажа до процесу "переживання" – емоційного ототожнення актора зі створеним ним образом. "Можна сказати, що первісно лялькар більш удає, а потім, в результаті повного оволодіння усіма елементами форми і вмісту, приходять до переживання" [4, 91].

У середині ХХ століття чимало лялькарів захопилися теорією епічного театру Б. Брехта, котра базується на емоційному відстороненні актора від створеного ним сценічного образу. Принцип удавання розвинений у Б. Брехта в напрямку відчуття актором двох "я" за рахунок так званого "ефекту відчуження". Лялькар здатний створити два самостійно існуючих "я", роз'єднуючи їх як внутрішньо, так і зовнішньо. Тому ефект "відчуження" можна застосувати в роботі лялькаря для відчуття правдивості ситуації в моменти створення ним двох сценічних образів водночас. "Відчуження" допомагає створити природну реакцію актора на дії внутрішньо створеного та власноруч оживленого персонажа-ляльки без перевтілення в нього.

Але концепція "відчуження" придатна для театру ляльок далеко не в повному обсязі. "V-ефектом" Б. Брехт намагався "охолодити" надмірні почуття глядачів і наштовхнути їх на логічний аналіз подій п'єси. "<...> актор повинен стояти на такій точці зору, яка перебуває не тільки поза сферою образу, але й попереду нього, на більш високому етапі розвитку" [1, 217], "Ефект очуження вимагає актора-філософа, який навчить глядачів у наш час очужено сприймати події і людські взаємини" [1, 284]. Б. Брехт вважав, що лише тверезо осмислені факти, запропоновані у виставі для детального розгляду, здатні пробудити у глядача громадянський обов'язок, а почуття, необхідні для співпереживання, глибше вразять після закінчення вистави при обдумуванні висвітлених у ній проблем. "Ні, я за нього [про перевтілення], але в певній фазі репетицій. Згодом до нього необхідно ще дещо додати, а саме: ставлення до образу, в який перевтілюється, його суспільну оцінку" [1, 324].

У акторів театру ляльок зовсім інакше обґрунтування мотивації застосування у творчому процесі створення образу теорії Б. Брехта. V-ефект для лялькаря – це психофізичний прийом, що дає змогу координувати та емоційно виправдовувати створення сценічного образу, фізично відокремленого від актора.

Узагальнюючи знання та навички, необхідні для засвоєння ляльок різних систем та створення сценічного образу в театрі ляльок у виставах з використанням різних прийомів, складається певний набір психотехнічних властивостей, поєднання яких виходять за межі будь-якої чинної концепції виховання актора. Драматичне вживання в роль та створення образу з голосовими і емоційними характеристиками відповідно до "мистецтва переживання" у оживленні тростевої ляльки суперечить відстороненню та удаваності характерів, створених засобами площинної ляльки. А штучність голосових обертонів ляльки-рукавички діє всупереч природно-натуралістичним рухам маріонетки. Парадокс закладено навіть у концепцію однієї системи ляльки, коли пластичне наслідування рухів людини створює глибоко образний та навіть містичний символ десь поза дійсністю (маріонетка). Або органіка почуттів та відповідна динаміка поєднуються з ірреальними запропонованими обставинами пластичного вирішення (планшетна лялька). Разом з тим, під час створення образу здійснюється суто технічне оволодіння лялькою з фіксацією певних рухів та положень, необхідних для відтворення почуттів. У процесі ж роботи має відбутися роздвоєння, навіть розтросення на образ-ляльку, власний образ та контроль за фізичними станами обох.

Кожен з вищевказаних елементів професії лялькаря тяжіє до певної системи або прийому, сформованих різними митцями драматичної сцени. Взаємовиключні положення різних акторських шкіл поєднуються в мистецтві актора театру ляльок, почергово домінуючи на різних стадіях розвитку образу, залежно від системи ляльок та загального прийому вистави.

Отже, створення образу в театрі ляльок підпорядковується трьом головним сценічним прийомам:

1. "Переживання" з перевтіленням в образ і вірою у запропоновані обставини.
2. "Удавання" з фіксованою канвою пластичного і голосового відтворення почуттів та дуалізмом емоційно-психологічного стану актора.
3. "Відчуження" з емоційним психологічним та фізичним відстороненням актора від створеного ним образу та наявністю двох ліній поведінки і думок.

Отже, "переживання", "удавання", "відчуження"... Три необхідних компоненти для створення сценічного образу засобами театру ляльок. Але за яким принципом їх поєднувати?

Свідома підсвідомість "мистецтва переживання", парадокс "мистецтва удавання", "ефект відчуження" в епічному театрі – кожне з цих понять має свою неповторну концепцію, акторські прийоми, послідовників та реформаторів, кожне з цих понять індивідуальне і несхоже одне на одне. К. Станіславський наполягав: "Переживання допомагає артисту виконувати основну мету сценічного мистецтва, яка полягає в створенні ""життя людського духу" ролі <...>" [7, 62]. Д. Дідро мав інакшу думку щодо перевтілення: "<...> весь його [актора] талант полягає не в тому, щоб, як ви гадаєте, пережити, а в тому, щоб якнайточніше передавати зовнішні ознаки переживання і тим обміяти вас" [2, 23]. "Ніколи не втрачайте себе самого на сцені, завжди дійте від своєї особи людини-артиста", – писав К. Станіславський [7, 294]. "Мистецтво і душевна техніка мають бути спрямовані на те, щоб уміти природним шляхом знаходити в собі зерна природних людських якостей та вад, а потім вирощувати і розвивати їх для тієї або іншої ролі" [7, 294-295]. Д. Дідро, у свою чергу, наполягав на такому: "<...> не опускаючись до дрібного зразка, який він має у самому собі, актор буде однаково великим, напрочуд дивним і бездоганним наслідувачем чутливості, скупості, лицемірства, двоєдушності і всякої іншої чужої йому вдачі, всякої іншої чужої йому пристрасті" [2, 84].

Відмінність творчих позицій двох теоретиків акторського мистецтва, Д. Дідро та К. Станіславського, цілком зрозумілі. Проте істотні розходження в теоріях мають і дві постаті, творчий шлях яких характеризується досягненнями у спільному напрямку – прийомі "удавання". Цими діячами є видатний французький актор, теоретик театру Бенуа Констан Коклен (Старший) та німецький драматург, режисер, автор статей про театральне мистецтво Бертольт Брехт. Різницю поглядів породжують цілком різні цілі, що їх прагнули досягти митці. Б. Коклен пропонував спосіб досягнення ідеалу в акторському мистецтві, Б. Брехт – засобами акторських можливостей намагався пробудити в глядача громадянську позицію. Б. Коклен прагнув ідеальної досконалої акторської форми, що викликає катарсис глядацьких почуттів, Б. Брехт апелював до людської свідомості, аналітичної розсудливості задля стимулювання соціальної активності та обурення публіки. Б. Коклен виступав за відстороненість, холодність почуттів актора з метою створення піднесеного, величного, ідеального образу. Б. Брехт намагався засобами відчуження підсилити осмислення трагізму ситуації. Розвинувшись, обидва напрями започаткували необхідні компоненти для актора театру ляльок, що доповнювали один одного.

Незважаючи на різність трьох прийомів існування актора на сцені, слід зосередити увагу на спільних рисах. Вони поєднують, здавалося б, несхожі теорії та акцентують увагу на компонентах, першочергово необхідних для оволодіння лялькою. Йдеться про:

- 1) значення уяви та фантазії для створення образів;
- 2) виконання надзавдання автора твору, а не бажання перевершити його, тобто осмислення п'єси, а не режисерська концепція;
- 3) наявність психофізичної бази для оволодіння певним прийомом;
- 4) розуміння значимості фізичних завдань та необхідності пластичного вдосконалення актора.

І, нарешті, головний елемент, що об'єднує "переживання", "удавання" та "відчуження" і споріднює ці три напрями з театром ляльок – присутність внутрішнього дуалізму в момент створення образу, який у театрі ляльок завжди наявний. Тільки в "мистецтві переживання" цей елемент продиктований психофізичною необхідністю: "<...> раптом трапляється легкий вивих, і одразу артист "повертає очі всередину душі", щоб зрозуміти, який з елементів самопочуття запрацював хибно. Осмисливши помилку, він виправляє її. При цьому йому нічого не заважає продовжувати дію, тобто, з одного боку, виправляти те, що є неправильним, а з іншого – продовжувати жити роллю [...] в цьому подвійному житті, в цій рівновазі між життям та грою і полягає мистецтво" [7, 406-407]. В "мистецтві удавання" дуалізм розвивається у основний принцип перевтілення з домінуванням актора над образом: "Актор має бути подвійним: у ньому одне я створює, а інше слугує йому матеріалом" [3, 22]. А в брехтівському "відчуженні" два "я" розпадаються на два різні характери на різних стадіях свідомості: "Суперечність між актором і образом, що особливо має наголошуватися у процесі виконання ролі, це база для застосування ефекту очуження" [1, 287]. В такі моменти роздвоєння, актор висловлює свою думку щодо розвитку подій через демонстрування хибних та недосконалих вчинків свого героя.

Більшість теоретиків театру стверджує, що прояв дуалізму притаманний лише послідовникам "мистецтва удавання", а актор, чия гра базована на переживанні, використовує емоційне перевтілення в образ і не вдається до роздвоєння. Проте образ "артисто-ролі", виголошений К. Станіславським, складається з двох компонентів, і стовідсоткове порушення кордонів між ними характеризується "великим реформатором сцени" як "idee fixe" [7, 385]. Різниця між напрямками полягає у ступені прозорості цих кордонів, а пристосування до виявлення межі між образом та актором створюють різні, контрастні й зовсім не подібні один до одного акторські прийоми, поєднання яких так необхідне лялькареві.

Саме цей дуалізм, мотивація застосування якого в кожного з теоретиків була своєю, становить основу акторського мистецтва в цілому.

Мета сучасного педагога-лялькаря полягає у винайденні, на основі синтезу вищевказаних методів акторської гри, власного, спрямованого на театр ляльок, прийому акторського перевтілення. Необхідно також розробити систему психофізичних тренінгів, що базувалася б на визначеній стадії дуалізму у перевтіленні.

Але слід враховувати і те, що кожна теорія, викладена на папері, має пройти шлях індивідуальної практичної апробації лялькарем щодо оптимального принципу поєднання окремих елементів, який відповідав би творчим особливостям роботи кожного виконавця. Загальна система послідовності роботи над образом-лялькою повинна враховувати акторську творчу індивідуальність виконавця і передбачати видозмінення в своїй структурі.

Ці розробки, як і будь-який інший творчий метод роботи, не мають чітких кордонів та обмежень стосовно дифузії відібраних компонентів. Пропорційність застосування того чи іншого елемента залежить від прийому, творчої концепції та системи ляльок, відібраної для втілення сценічної ідеї. Кожна з пропонуванних методик за необхідності може домінувати над рештою, але обов'язково має бути присутньою в роботі лялькаря як стадія розвитку.

Проте синтезування певних елементів з різних систем і методик гри драматичного актора потребує також певної адаптації до концепції вистави. Хаотичне застосування пропонованого прийому акторської гри може внести еkleктику у вирішення образів та позначитись на головній специфіці театру ляльок.

Сучасному театрові ляльок, при всій його різноманітності та нових досягненнях, бракує науково-практичних розробок, зокрема, орієнтованих на психофізику лялькаря у створенні сценічного образу. А без удосконалення акторської психотехніки стане неможливим і розвиток нових форм у мистецтві ляльки, "що оживає".

#### Література:

1. Брехт Б. Про мистецтво театру / Б. Брехт. — К. : Мистецтво, 1977. — 366 с.
2. Дідро Д. Парадокс про актора / Д. Дідро. — К. : Мистецтво, 1966. — 146 с.
3. Коклен Б. К. Искусство актёра / Б. К. Коклен. — Л.-М.: Искусство, 1937. — 144 с.

4. Королёв М. М. Искусство театра кукол : основы теории: Для высш. и сред. театр. учеб. заведений / М. М. Королёв; Под ред. В. А. Сахновского-Панкеева ; Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии. — Л. : Искусство. Ленингр. отд-ние, 1973. — 111 с.
5. Образцов С. В. Моя профессия / С. В. Образцов. — М. : Искусство, 1981. — 456, [5] с.
6. Рубинский А. Ю. Мистическая сущность играющих кукол : очерки, эссе, пьеса-сценарий / Алексей Юрьевич Рубинский. — Х. : ЧП Тимченко, А.Н., 2004. — 160 с.
7. Станиславский К. С. Собрание сочинений : в 9-ти т. / К. С. Станиславский; Ред. О. Н. Ефремов. — М. : Искусство.  
Т.2 : Работа актера над собой : ч.1: Работа над собой в творческом процессе переживания: Дневник ученика. — 1989. — 511 с.

УДК 78.071.1 (477):786.2:785.7

**Асталаш Габрієлла Ласлівна,**  
здобувачка Львівської національної  
музичної академії ім. М. В. Лисенка

### **СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ФОРТЕПІАННОЇ ПАРТІЇ В КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНИХ АНСАМБЛЯХ В. КОСЕНКА (на прикладі Сонати для фортепіано і віолончелі (твір 10 d-moll))**

*В статті досліджено проблему виразових можливостей фортепіанних партій в камерно-інструментальних ансамблях В. Косенка; зазначені чинники, які вплинули на формування композиторського стилю. На основі аналізу Сонати для фортепіано і віолончелі (твір 10 d-moll) систематизовано основні ознаки творчості В. Косенка, які й визначають стиль фортепіанних партій.*

*Ключові слова: камерно-інструментальний ансамбль, композиторський стиль, виразові засоби.*

*This article is devoted to the problem of expressive possibilities of piano parts in V.Kosenko's chamber-instrumental ensembles. In it there are reasons that promoted the forming of composer's style. On the basis of executed analysis of the Sonata for piano and violoncello (op. 10 d-moll) there were systematized the main means of V. Kosenko's creation that are also determine the style of piano parts.*

*Keywords: chamber-instrumental ensembles, composer's style, means of expressiveness.*

Камерно-інструментальні ансамблі В.Косенка посідають вагоме місце в історії розвитку жанру, вони заслуговують на окрему увагу та глибинне вивчення. Загалом творчості композитора присвячено досить невелику кількість наукових праць. Серед них найбільш вагомими є дослідження Р. Стецюка, М. Гордійчука та В. Довженка, в яких висвітлюється композиторський стиль В. Косенка, та роботи О. Олійник, З. Йовенко та Б. Фільц, де досить детально вивчається його фортепіанна спадщина. На жаль, проблема стилістики камерно-інструментальних творів митця досі ще не достатньо висвітлена, що і зумовлює актуальність обраної нами тематики.

Стаття присвячена проблемі стилю фортепіанних партій в камерно-інструментальних творах композитора. Соната для віолончелі та фортепіано (твір 10 d-moll) є однією з найбільш показових в цьому жанрі, тому поставлені нами завдання висвітлюються на матеріалі саме цього твору. Він згадується у дослідженнях М. Боровика, А. Калениченка, проблемам інтерпретації сонати присвячені статті Т. Арсенічевої та Т. Менцінського.

Мета нашого дослідження – систематизувати основні ознаки творчості В. Косенка, які визначають стиль фортепіанних партій в камерно-інструментальних ансамблях композитора.

Серед зачинателів професійного музичного мистецтва на Україні чимале місце належить саме Віктору Косенку, активна творча діяльність якого припадає на 20–30-ті роки ХХ століття. Він отримав прекрасну музичну освіту. Починав з приватних уроків у відомих варшавських педагогів, згодом вчився у професора Варшавської консерваторії Михайловського. Професійну музичну освіту В. Косенко отримав в Петербурзькій консерваторії (1914–1918 роки), навчаючись грі на фортепіано у І. Міклавської, композиції в класі М. Соколова (учня М. Римського-Корсакова), а інструментовці – у М. Штейнберга [8, 6]. Талант юнака, його твори високо оцінював тогочасний директор Петербурзької консерваторії, відомий російський композитор О. Глазунов. Чимало вплинуло на В. Косенка і музичне середовище Петербургу: бурхливе музичне життя міста, високопрофесійні концерти і виступи

талановитих виконавців. Особливе враження на композитора справляла музика Ф. Шопена, П. Чайковського, С. Рахманінова та О. Скребіна, любов до яких він проніс протягом всього життя.

Отже, В. Косенко був вихований на кращих традиціях як російської, так і західноєвропейської музичних культур, здобув ґрунтовні теоретичні знання і протягом всього свого творчого шляху дотримувався основних принципів, які перейняв та міцно засвоїв від своїх авторитетних педагогів.

Слід зазначити вагому роль В. Косенка в розвитку камерно-інструментального мистецтва на Україні. Закінчивши навчання в Петербурзі, В. Косенко переїжджає до Житомира, де викладає фортепіано в музичній школі. Різномірно обдарований, музикант не обмежується педагогічною роботою: він бере участь в мистецькому житті міста, починає активну виконавську діяльність, виступає на численних концертах як соліст і акомпаніатор. Маючи ще з років навчання в консерваторії непоганий досвід ансамблевої гри, В. Косенко ініціює створення камерного тріо. Партію фортепіано виконував, звичайно, сам митець, а його партнерами стали музиканти-аматори: скрипаль В. Скороход та віолончеліст В. Коломойцев. Ансамбль швидко набув популярності серед слухачів, виконуючи досить складні програми з творів В. Моцарта, Й. Гайдна, Л. ван Бетховена, Ф. Шуберта, Р. Шумана, Е. Гріга, А. Дворжака, М. Глінки, П. Чайковського, С. Рахманінова, С. Танєєва та ін. Залучаючи до музикування інших інструменталістів, митці також виконували квартети, квінтети, секстети [8, 10].

Постійні концерти принесли В. Косенку значний успіх – його запрошують на численні гастролі. Згодом він переїжджає до Києва, де йому пропонують посаду викладача по класу фортепіано та камерного ансамблю у Вищому музичному інституті імені Миколи Лисенка (пізніше – Консерваторії), а з часом і курс лекцій з музичного аналізу. Така вагома виконавська та педагогічна база не могли не відбитися на композиторській творчості В. Косенка, зокрема, в сфері камерно-інструментального жанру. Він пише інструментальні ансамблі, серед яких: Соната для альту і фортепіано (1927–1928 роки) (рукопис твору, на жаль, втрачено), Квартет для двох скрипок, альту і віолончелі (1927–1930 роки), "Класичне тріо" для фортепіано, скрипки та віолончелі (1927), Соната для скрипки та фортепіано (1921), Соната для віолончелі та фортепіано (1923).

Віолончельна соната недаремно і досі користується популярністю серед виконавців, адже є одним з найкращих інструментальних творів композитора. Вона написана у 1923 році і присвячена 25-річчю артистичної діяльності вже згаданого вище В. Коломойцева. Сонату не можна назвати новаторською: в ній, як і в більшості своїх творів, В. Косенко спирається на класичні принципи формотворення, а емоційно-образна сфера та засоби виразності яскраво романтичні, близькі до стилю С. Рахманінова, О. Скребіна, навіть Й. Брамса. Однак, вже сучасники композитора (зокрема, М. Мясковский, якого В. Косенко ознайомив з сонатою під час своєї поїздки до Москви) відзначали високий професіоналізм, з яким був написаний твір, його привабливість та самобутність [6, 148]. Одна з найсильніших граней обдарування композитора – це мелодичне багатство, яке в повній мірі проявилось в сонаті і, в поєднанні з творчою винахідливістю, зробило твір цікавим і захоплюючим, піднесло його до кращих здобутків українського камерно-інструментального жанру.

Як зазначає Т. Арсенічева, особливого значення в цьому творі В. Косенко надає фортепіанній партії. Про це свідчить авторська ремарка: *Sonate (d-moll) pour piano et violoncelle op. 10 [1, 60]*. Соната має три частини, крайні з яких написані у сонатній формі, а середня – в тричастинній. Вже сам початок твору дає можливість говорити про рівноправність партій як з чисто виконавської сторони, так і в драматургічному значенні. Головна партія першої частини містить два елементи, один з яких композитор довіряє віолончелі, а інший – фортепіано. Стриманій, подібній до маршу темі, що має рівномірних рух і викладена подвійними нотами з підсиленими форшлагами, протиставляється напружено-пристрасна тема фортепіано, інтонаційно споріднена з попередньою. Її характер досягається комплексом виразових засобів: широким діапазоном і густою фактурою; акордово-октавним викладом мелодії, яка супроводжується схвильованим тріольним акомпанементом і в співставленні з ним утворює часом поліритмічні поєднання; використанням специфічного мінорного ладу з альтерованими тонами, які додають нестійкості і тим самим стимулюють розвиток музичної думки; хвилеподібною динамікою. Все це сприяє емоційному загостренню теми, додає їй стрімкості і схвильованості, наближає до музики пізніх романтиків, зокрема Й. Брамса, П. Чайковського і, особливо, С. Рахманінова. Розгортаючись, головна тема стає патетичною, мелодія переважно звучить у віолончелі, натомість партія фортепіано проводиться своєрідним контрапунктом, збагачена підголосками і віртуозними пасажами.

Поступове емоційне заспокоєння і динамічне затихання приводять до побічної партії. Вона контрастна за характером до головної. Пісенна, спокійна, лірична тема близька до української пісні. Плавна розгортаючись, вона нагадує ліричну розповідь. Основне смислове навантаження спочатку надається віолончелі, фортепіано тут виконує скоріше акомпануючу роль. Однак вже друге проведення побічної партії композитор довіряє фортепіано і подає її в октавному подвоєнні. Піаністу особ-

ливо слід звернути увагу на досягнення м'якого звуку, глибокого туше, а також подбати про надзвичайну плавність у проведенні мелодії, про перевагу legato. Розробка в цілому є напруженою, в ній панує тональна нестійкість. Цей розділ побудований на мотивних елементах основних тем. Все це призводить до пафосної кульмінації. Реприза першої частини є скороченою, однак в кінці автор доповнює її кодою. Останні проведення тематичного матеріалу здійснюються у віолончелі, але фортепіанна партія не втрачає своєї значимості. Про це свідчить, зокрема, і той факт, що композитор надає саме їй хоч і невелику, однак віртуозну каденцію, викладену октавами з поліритмічними співставленнями, близьку фортепіанному стилю Ф. Ліста.

Ліричною за характером є і друга частина сонати, однак, на відміну від першої, вона відображає внутрішні, більш особисті переживання. Основна елегантна тема проводиться у віолончелі, а ритмічно одноманітна фортепіанна фактура створює спокійний настрій. Підтримуючи цей характер, піаністу важливо досягти за допомогою legato максимально плавного переходу від одного звуку до іншого. Довгі фрази ніби впливають одна з одної, утворюючи цілісну картину всієї частини. В середньому розділі другої частини відбувається невелике темпове зрушення (авторська ремарка *un poco più mosso*), яке супроводжується певною схвильованістю, динамічним зростанням. Тут лірична тема стає більш декламаційною, однак в цілому не руйнує пануючої атмосфери частини, яка затверджується в кінцевому розділі. Останні п'ять тактів – це невеличкий хорал у фортепіано на фоні витриманої тоніки у віолончелі. Секунди, які утворюють верхні голоси акордів, та хроматичні "сповзання" в середніх голосах надають закінченню особливої ніжності, ламентозності, навіюють тугу.

Фінал продовжує розвиток лірико-драматичних образів першої частини циклу. Сонатна форма, в якій написана ця частина, не вносить внутрішнього контрасту, її основні теми взаємодоповнюють одна одну. Головна партія, як і в першій частині складається з двох елементів. Перший її елемент проводиться в унісон віолончелі з фортепіано: це загострена пунктирна тема, яка звучить на тлі вже типового для В. Косенка тріольного супроводу (в лівій руці фортепіанної партії), що додає їй напруженості та стрімкості. Однак, на відміну від першої частини, тут панівним у фортепіано стає штрих *non legato*, який підкреслює ритмічну структуру теми. Під час розвитку фортепіанна партія збагачується акордами, октавами, підголосками в середніх голосах фактури, синкопами в супроводі – все це сприяє зростанню напруги. Другий елемент головної партії, який логічно впливає з першого, близький за характером до маршу. Проведення теми у віолончелі з акордовим супроводом у фортепіано асоціюється з грою духового оркестру і солісту. Розвиваючись, фортепіанна фактура поліфонізується, що теж стає типовою рисою фактури В. Косенка, що дає нам змогу прослідкувати певні зв'язки з фактурою інших українських композиторів, а саме з фактурою творів М. Лисенка та В. Барвінського. Не позбавлена віртуозності і ця тема. Октави, насичені багатоголосні акорди, подвійні ноти, арпеджований супровід також стають типовими для композитора технічними прийомами, які почерпнуті ним з традицій романтичної доби. Наступна тема – це тема побічної партії. Вона не вносить ані образного, ані фактурного контрасту, хоч за характером є дещо спокійнішою в цілому. Після невеликої розробки наступає реприза, в якій повторюються основні теми без значних змін. Важливою в драматургічному значенні є кода фіналу. В ній проводиться головна тема з першої частини, яка звучить як величний гімн, а також головна тема фіналу, що теж представлена в пафосних тонах. Композитор проводить своєрідну арку від початку твору до його закінчення, затверджуючи перемогу внутрішніх сил людини у боротьбі з сумом, тугою, викликаними якимись життєвими складнощами чи певними драматичними подіями.

Насичена фортепіанна фактура як розглянутого нами окремого твору, так і камерно-інструментальних ансамблів В. Косенка в цілому, дозволяє нам зробити висновки про те, що саме фортепіано несе вагоме смислове навантаження і має неабияке значення в ансамблі. Однак, піаністу важливо завжди пам'ятати, що при всій вагомості і віртуозності своєї партії він не повинен займати роль соліста, а завжди перебувати в тісному взаємозв'язку зі своїм партнером, музикувати разом з ним.

Стильові особливості фортепіанної партії в камерно-інструментальних ансамблях В. Косенка включають такі аспекти:

1) насиченість піаністичними прийомами та виразовими засобами, що були типовими для композиторів романтичної і пізньоромантичної доби, а саме для Ф. Ліста, Р. Шумана, Ф. Шопена, П. Чайковського, С. Рахманінова, раннього О. Скребіна, тощо, музикою яких В. Косенко захоплювався ще в юнацтві;

2) зв'язок з українськими національними традиціями та використання елементів та засобів виразності, почерпнутих з фольклорних джерел: в інтонаційній та ладо-гармонічній сферах, у використанні методів ритмічного та мелодичного варіювання, введення поліфонічних елементів у пануючий гомофонно-гармонічний склад фактури;

3) індивідуальні риси композиторського стилю, що проявляються в комплексі з попередніми аспектами, а саме: а) мелодика, якій підпорядковуються всі інші засоби виразності; наспівні і щирі

мелодії в творах В. Косенка часто близькі українським пісням (і хоч композитор ніколи не вдавався до цитування народних мелодій, однак їх вплив помітний саме на рівні типових українських, а інколи більш узагальнено-слов'янських інтонацій); б) ладо-гармонічне розмаїття з використанням старовинних народних ладів та збагаченням своїх творів численними альтераціями, цікавими гармонічними знахідками, що придає їм неповторний колорит; в) фортепіанна фактура, що збагачена поліритмічними накладаннями, віртуозними прийомами, різноманітними переплетеннями численних підголосків, які тяжіють до індивідуалізації і вимагають проспіваності, виразності при виконанні; г) імпровізаційність, що проявляється через введення до фортепіанної фактури численних побудов типу каденцій, які автор точно виписує в нотному тексті, їх наявність передбачає при виконанні певне *rubato*, звичайно в дозволених межах, при збереженні ансамблевої єдності.

Отже, комплексна взаємодія цих виразових засобів в фортепіанних партіях камерно-інструментальних творів В. Косенка визначає і особливості їх стильової структури. Композитор захоплює своїми творами, їх теплота і щирість, надзвичайна ліричність, емоційна насиченість відображають глибинне розуміння і осягнення специфіки мислення і світу переживань свого народу.

#### Література:

1. Арсенічева Т. До питання інтерпретації сонати для віолончелі та фортепіано В. С. Косенка / Тетяна Арсенічева // Віктор Степанович Косенко: погляд з 90-х років. До 100-річного ювілею. — К., 1997. — С. 57–60.
2. Боровик М. Український радянський камерно-інструментальний ансамбль / Микола Боровик. — К. : Музична Україна, 1968. — 101 с.
3. Калениченко А. Камерно-інструментальні ансамблі / Анатолій Калениченко // Історія української музики. Т. 4. — К. : Наукова думка, 1992. — С. 265–285.
4. Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури XIX–XX ст. / Любов Кияновська. — Тернопіль : Астон, 2000. — 339 с.
5. Козаренко О. Деякі тенденції розвитку національної музичної мови у першій третині XX ст. / Олександр Козаренко // Українське музикознавство. — К., 1998. — Вип. 28. — С. 144–154.
6. Менцінський Т. Віолончельна соната В. Косенка (до проблеми композиційно-образної цілісності) / Тарас Менцінський // Наук. вісник НМАУ ім. П. Чайковського: зб. ст. — К., 2005. — Вип. 48. — С. 147–154.
7. Олійник О. Фортепіанна творчість В. С. Косенка / Ольга Олійник. — К. : Наукова думка, 1977. — 150 с.
8. Стецюк Р. В. Косенко / Роман Стецюк. — К. : Музична Україна, 1974. — 55 с.
9. Фільц Б. Фортепіанна творчість В. С. Косенка / Богдана Фільц. — К. : Мистецтво, 1965. — 70 с.

УДК 78.03+792.73

**Маслова Юлія Василівна,**  
аспірантка Київського національного  
університету культури і мистецтв

### ЕСТРАДНІ ШКОЛИ УКРАЇНИ

*В статті аналізується трансформація сучасних арт-практик естради в колі визначених форм вокальних шкіл України. Порівнюються естрадні форми вокалу шістдесятих та сімдесятих років XX століття, періоду "перебудови" та років незалежності України. Визначаються принципи виникнення вокальних інновацій в середньому просторі культури.*

Ключові слова: *вокальна культура, естрада, вокальні школи, поп-культура, рок-музика.*

*The article is devoted to the analysis of transformation of the modern art-practices of the variety art in the sphere of certain forms of vocal schools of Ukraine. The variety art forms of vocal of sixtieth and seventieth XX century, the period of "reconstructing" and sovereignty of Ukraine are compared. Principles of beginnings of vocal innovations are determined in middle space of culture.*

Keywords: *vocal culture, variety art, vocal schools, pop-culture, roc-music.*

Поняття "естрада" на межі тисячоліть стає полівалентним, описує простір шоу-бізнесу, арт-практик, пов'язаних з виконанням різних проектів, що містять музичні, вокальні, циркові, театральні синтези. Естраду часто асоціюють з молодіжною, масовою культурою. Всі ці ознаки не є ідентичними. Отже, естрада – це не лише популярна культура і не лише масова культура.



Метою статті є аналіз механізмів інституалізації практик естради в певні вокальні школи, для чого ми звернулись до досліджень М. Мозгового, В. Тормахової, В. Прокоф'єва та ін., а також визначення проблеми єдності аматорської, професійної і етнокультурної реальності вокального простору естради.

Барди і співаки, що існують в просторі рок-культури, спочатку пов'язувалися з антитезою тоталітарній культурі, бо зверталися до вільного, публічного виголошення думок в демократичному просторі пісенної творчості. Але цей первинний, "героїчний" етап естради минув.

З сімдесятих років минулого століття розпочалась доба комерціалізації культури. В естраді з'явилися професіонали з консерваторською освітою, що працювали в зовсім нетрадиційних жанрах. Створювалися певні синтети усталених жанрових конфігурацій, що дає можливість говорити про вільне асоціювання, комбінування і разом з тим про певну новітню драматургію постмодерного типу.

У вісімдесяті і дев'яності роки виникли постмодерні настанови в естраді. Утворилась традиція вільного артистичного асоціативного музичного мислення. Постмодерні альянзи, однак, здійснювалися у неадекватних умовах – або в ретро-архаїзованій манері, або в контексті авангардного шоу, трансформативного простору західних впливів.

На перетині постмодерних реалій рок-музика перетворюється в досить філософський засіб музикування. Поп-музика стає асимілятивним, трансформативним і по-своєму космологічним простором. Музика, пов'язана з ретро-архаїзованими традиціями, фольклорними інтонаціями, утворює своєрідне єднання сучасних інтонацій і традиції, але її традиційно ідентифікують з естрадою. Це той простір сучасного музикування, який можна в більш широкому розумінні пов'язати з "серединним рівнем" культури, як його означив В. Прокоф'єв. Але ця номінація теж є неадекватною формою.

Трансформація форм музикування від етнокультурних, глибинних витоків, аматорських та високих обривів професіоналізму є безкінечною грою, що створює ту несподівану реальність, яка належить естрадному виміру музичної культури. Отже, це вже неокласика або посткласика, постнеокласичний простір музикування. Його можна його по-різному визначати, але він має постмодерні риси. Постмодернізм має свою поетику, яка поєднує альянзи, натяки, відсилки з вільним комбінуванням форм. Це легко побачити в творах майже всіх композиторів, які сформувалися в контексті саме вісімдесятих і дев'яностих років.

Поруч з альянзізмом існує реальність культури, яку звать "адхок". Це гра на замовлення, що свідчить про спрощення мотивації композиційної форми, пов'язана з тим чи іншим конгломератом масових смаків замовників. В цьому контексті актуальними формотворчими принципами стають "іронія", "пастиж", "колаж", "бриколаж" та ін. Адже простір естради поки що не має свого культурно-історичного вокального визначення. Ми забуваємо, що естрада – це також сценічне визначення співу, різних вокальних шкіл. Ми забуваємо, що це спів, який можна в тій чи іншій мірі поєднати з традицією, з кобзарством, з оперним співом, хоровим співом, народним співом, фольклорним співом. Тобто ми потрапляємо в простір міжжанрових взаємодій або в контекст постмодерної поетики.

Варто зазначити, наскільки та чи інша конфігурація музикування несе в собі ознаки саме постмодернізму. Проте варто не забувати, що Україна, як і інші країни, які пережили тоталітаризм, до постмодернізму мають досить опосередковане відношення. Постмодернізм хронологічно пов'язують з вибухом молодіжних культур шістдесятих років, але в культурно-історичному просторі посттоталітарної культури він має свої нонконформістські ознаки: тут гра обмежена, альянзи обмежені, плюралізм нерозвинений, моністичні тенденції і традиціоналізм превалюють. Ми маємо досить цікаву ситуацію, яка свідчить про те, що, як би ми не намагалися говорити про вітчизняний постмодерн, – це буде ще більшою метафорою, ніж говорити про те, що наш простір музикування вже належить європейському музичному простору чи будь-якому іншому. Він особливий. Його не можна специфікувати у просторі так званого європейського чи якогось іншого контексту. Сама глобалізація, яка здійснюється в просторі культури, є тим шляхом, який нівелює, трансформує або адаптує потенціал культури.

Можна стверджувати, що становлення вокальних шкіл естрадного типу – це періодичний процес, який можна визначити лише в просторі культуротворення. Якщо і готують естрадних співаків, то зазвичай ця підготовка має ознаки досить герметичного простору, який згодом набуває своїх трансформацій. Змінюється саме простір музикування. І для вокальних естрадних шкіл характерні не дидактичні системи, не освітні ознаки, а культуротворчий напрямок взаємовпливів складних вокальних синтезів етнокультурних, аматорських та професійних інтенцій.

Вокальні гурти часто складаються з напівпрофесіоналів та напіваматорів. Також це може бути група професіоналів, що приймає до себе аматорських виконавців. Може бути цілком професійний гурт, який намагається працювати в автентичному просторі (етноархаїзованому, фольклорному) чи в імпровізаційному (джаз, блюз, рок). Існують моновокальні конфігурації, де співак власне одним своїм ім'ям утворює простір естрадного образу. Є гурти, де вокал позбавлений будь-якого інструментування, де

намагаються самим лише голосом відтворювати образну партитуру етнокультурного типу (особливо відомий гурт Ніни Матвієнко). В деяких вокальних конфігураціях навпаки – домінує інструментування.

Отже, ми розібрали елементарні конфігурації, які визначають образну специфіку естрадного музикування та вокальних шкіл. Ще раз підкреслимо, що вокальна школа естрадного типу не формується в контексті педагогічної діяльності. Це здебільшого школа фестивалю, школа зустрічі, школа взаємодії, школа як певний культуро-творчий вимір різних взаємовпливів: аматорських, професійних і етнокультурних.

Важливо вказати також на домінанту технологічних компонентів естрадної культури або естрадної музики. Створюється масовий інформаційний простір, який з допомогою телебачення, радіо, широких масових презентацій інформації дає можливість широкого продукування, трансформації та поширення продукції, яка доходить до слухача, глядача. Ці форми мають автентичні принципи інтеракції, опосередкованого впливу. Можна казати, що масмедійний простір – це ще один засіб інтерпретації і продукування вокальних естрадних шкіл. Фактично естрадному вчать не з книги, не з голосу, а з екрану, на якому відтворюється флеш-імідж співака.

Естрадний простір завжди пов'язується з поп-культурою та молодіжною культурою. Говорять про молодіжну культуру як таку, молодіжні субкультури, молодіжні контркультури, культури для молоді. Але всі ці контексти свідчать про те, що естрада має певну сферу ювенальності, орієнтації на підлітків, молодь.

Важливо, що шумові ефекти, специфіка спілкування з публікою, масовість виконання, величезні аудиторії утворюють стихію ювенального молодіжного простру, так званої "молодіжної культури". Рок-музика – це лише один вимір молодіжних субкультур. Рок стає тим рушійним механізмом, який характеризує масовість і в певній мірі походить від субкультури хіпі. Згодом він мімікрує до року інтелектуального, філософського, який має ознаки джаз-року, фолк-року, комерційного поп-року. Таким чином, субкультура перетворюється на низку різноманітних конфігурацій, які виникають в просторі естрадного вокалу. Музичні символи рок-культури: електрогітара, акустичні ефекти камерного музикування. Музикування орієнтоване на збудження підсвідомого і на ескалацію масових почуттів.

Поруч з рок-музикою існують і інші реалії естрадної культури. Це поп-музика – музика популярна в широкому розумінні. Якщо рок починається з рок-н-ролу і вбирає в себе риси як африканської, так і американської, і європейської культури, стає трансконтинентальним явищем, то поп-музика – явище більш дифузне. Вона не несе в собі інтонацій, пов'язаних з африканською культурою. Важливо, що поп-музика складає масову інструментальну інфраструктуру пісенного типу.

Можна вважати, що поп-музика – це соціально-ідеологічне явище, яке виникає як певна антитеза професіоналізму і замкненому герметизму вокальних шкіл, несе в собі масовий, широкий простір музикування, звернення до величезних аудиторій. Якщо рок все ж таки більше мімікрує в сторону філософемі й ідеологеми співаків-бардів, то поп-музика і поп-виконання мають більше різноманітних структур.

Вероніка Тормахова досить коректно проводить межі між джазовою музикою, блюзом, рок-музикою і поп-музикою в цілому. Так, афро-американський фольклор урбанізованої культури легко синтезується з академічною музикою народів Європи, які в певній мірі потрапили в простір американської культури. Цікавий парадокс: культура і особливо масова культура в умовах глобалізації утворює школи, які стають неінституалізованими, але недостатньо структурними конфігураціями.

Потрібно вказати на величезну роль аматорської хвилі вокалу, яка стала рушійним механізмом, більш того, трансконтинентальним механізмом створення пісенного репертуару естрадного простору культури. Стає надзвичайно популярною саме молодіжна аматорська пісня. В просторі тоталітарних країн вона була пов'язана з самодіяльними виконавцями, співаками, акторами. Це була студентська, туристська пісня та ін. Цей рух теж можна пов'язувати зі втечею на природу, зі створенням різних нон-комформістських груп, які давали поштовх розвитку авторської пісні.

На Україні цей рух також припав на шістдесяті та сімдесяті роки минулого століття. Важливо, що аматорська пісня, завдяки своїй автентичності, камерності, душевності і разом неформальності спілкування була певною антитезою тоталітарному суспільству. Отже, це втеча в простір природи, простір піднесеного, естетичного, самодостатнього музикування, яке було пов'язане з ніччю, з морем, з багаттям.

Вокальний простір масової, молодіжної культури існує як певна "антисистема". М. Мозговий пише, що естрадне мистецтво стали визначати як певний музичний жанр [1]. Певною мірою легкість естрадного співу має інтенції різноманітності, строкатості, варіативності італійського вар'єте. Типовими для естрадного мистецтва є також жанри музично-інструментальної п'єси, танцювальні номери, жонгливання, номери з дресированими тваринами, еквілібристика, жонгливання, оригінальні жанри,

що пов'язані з розвиненою системою надання музично-розважальних послуг. Таким чином, комерційний і структурно-формотворчий аспекти естради поєднуються. Мюзик-хол, кафе, концерт, кабаре, шоу – все це ті синкрези, які дають можливість розгорнути поняття "естрада" в інституалізованому просторі розмаїття образів.

Ці жанри несуть в собі естетику запозичення, мімікрії, варіювання, адже сама ця легкість є лише поверхневою ознакою. Всі знають, наскільки складно зробити сучасне шоу, наскільки важко створити справді насичений видовищний ряд, позбавитися штампів і фольклорних шароварних реалій, до яких вже звикли. Шлягерність, шароварність, фольклор в негативному розумінні стають чомусь прикметами естради.

Отже, не можна стверджувати, що масова культура є однозначно негативною. Певний час ми її недооцінювали. Більше того, в тоталітарному суспільстві масова культура чітко пов'язувалась з західним способом життя. Їй протиставлялась наша культура, де існував інший ідеал. Зараз розвивається сам феномен професіоналізму. Адже аматорське мистецтво інколи дає досить цікаві зразки і надзвичайно професійного рівня образи – але інколи. Вокал як донесення сенсу, як послання в широкому просторі музикування середнього рівня має своїх продуцентів, має свої школи. Ці школи є традиційними культурними формами передачі навичок в гурті, в контексті виконання. Ці форми відомі ще з фольклорних глибин гуртового, масового єднання співака і слухача.

Отже, популярна музика завжди є персоніфікованою, незалежно від того, створюється вона професіоналами чи аматорами. Це один з феноменів поп-інтерації, її широкої взаємодії із аудиторією.

Якщо говорити про інституалізацію естрадних шкіл, то вона теж здійснюється циклічно, є відлунням, відтворенням масових соціальних процесів, які відбувалися в суспільстві.

Утворюється широка школа виховання масових смаків, а потім вже і поп-смаку, у чому велику роль відводиться засобам масової інформації. Люди слухають, вчать і запам'ятовують популярні пісні, що звучать по радіо, телебаченню. Це теж своєрідна школа, про яку не варто забувати. Ця школа є наочною, продовжує той традиційний синкретизм фольклорного типу, де відбувається тотальна ідентичність співака і слухача.

В сімдесяті роки ХХ століття стають популярними колективи, де продуцентами естрадного життя були В. Івасюк, С. Сабадаш та ін. Виникають своєрідні вокально-інструментальні ансамблі, такі як "Смерічка", "Червона рута", "Водограй", "Мрія". З їхньою творчістю зараз пов'язується виникнення певної імпровізаційної масової музики, культури рок-джазового типу. Пісенна подія певною мірою існувала на правах інтонування, а не прямого запозичення, бо варто зазначити, що в радянській країні ще не можна було апелювати до західного досвіду.

Історія виникнення колективів естрадних груп є також історією формування вокальних шкіл естрадного простору. Такі виконавці як Н. Яремчук, В. Зінкевич, С. Ротару, М. Гнатюк, вокальне тріо "Мареничі", вокальний ансамбль "Мрія", дует "Два кольори" досі залишаються в пам'яті як засади створення естрадної вокальної культури України.

В часи так званої "перебудови" формуються рок-групи. Наприклад, Т. Петриненко створив гурт "Гроно". Більше того, виникають щорічні фестивалі. Перший з них, що відбувся в 1986 році у м. Каховка Херсонської області, мав назву "Рок-серпень". Згодом цей фестиваль був переформатований у більш широку фундацію, яка має назву "Таврійські ігри".

Якби цього не було, естрада перетворилася б на копіювання джазових або рокових композицій Заходу. Але українська музика має свою самобутність, що виявляється зокрема в творчості Руслани. Завдяки зверненню до фольклорних глибинних аранжувань, які розуміються як синтетичні або синкретичні образні запозичення і взаємовпливи, утворюється непересічний простір музики. Широко пропагується досвід естрадного виконавства. Актуальними проблемами українського шоу-бізнесу присвячують свої сторінки спеціалізовані періодичні видання: "Бюлетень шоу-бізнесу", журнал "Голос", газета "Музичний Тиждень", мистецька агенція "Територія А" та ін.

Тобто інституалізація шоу-бізнесу в певній мірі спонукає інституалізацію агенцій саме вокальних співаків, що певною мірою свідчить про професійні ознаки вокалу як модальності естрадного простору, а також про те, що виникають естрадні вокальні школи. Їх не можна явно чи неявно віднести до тієї чи іншої групи, агенції. Так, наприклад, співачка Т. Повалій, рок-група "Грін Грей" або альтернативна група "Скрябін" – це своєрідні продуценти естрадної культури. Якщо їх розуміти як певні вокальні агенції, які продукують той чи інший тип образної інтерпретації та інтонування, то вони стають і певними пріоритетами вокальної культури.

Гурти, пов'язані з фольклором, теж досить різноманітні. Гурти "Явір", "Гетьман", "Плач Єремії", "Мандри", "ВВ", "Океан Ельзи" в тій чи іншій мірі генерують фольклорній інтонації. Ми можемо стверджувати, що Руслана Лижичко перемогла на Євробаченні 2004 року саме тому, що популярна

музика має в собі глибинні фундації фольклорних, синкретичних інтуїцій. Без цього не відбулася б ця перемога.

Формується ненав'язлива вокальна школа, яку можна назвати "ретрореконструктивною", яка в певній мірі звертається до ближніх і дальніх традицій. Ближні традиції створюють шлягерні діапазони. Дальні традиції – фольклорні, етнокультурні. Таким чином, стиль ретро домінує як один з важливих образних констеляцій вокальних модальностей естрадної культури. Групи "Гарбуз", "Брати Блюзу", "Брати Гадюкіни", "ВВ", співачки Катя Чілі, Марія Бурмака, Катерина Ізмайлова використовують пісні календарно-жанрового обрядового фольклору. В.Тормахова пише: "Обробки груп "Брати Блюзу" і "Гарбуз" мають багато спільних рис, зокрема: 1) форма композиції переважно складається з двох основних розділів (вільний вступ – на матеріалі майбутньої пісні, формування інтонації, проростання матеріалу і власне пісня, виконана інструментально чи вокально, та імпрровізація на гармонію пісні з переходом в інший стильовий напрям); 2) імпрровізації розвиваються хвилеподібно, з кульмінаціями, що створюються завдяки мотивному розвитку інтонації народної теми (в імпрровізації використані обігравання ладів гуцульського та блюзового і мінорної пентатоніки); 3) використання народних інструментів (або тембрів) і народної манери гри на них; 4) гармонізація народних пісень заснована на збагачені типовими зворотами, характерними для джазових стандартів. Ці ознаки найбільш часто можна спостерігати в обробках народних пісень останньої чверті ХХ століття в джазовій і рок-музиці" [2, 9].

Отже, традиційна фольклорна фактура пов'язується з джазовими і рок-інтонаціями. Це той простір, в якому існують синтези, що вписуються в контекст глобалізації культури. Все свідчить про те, що простір культури, який визначається як естрадний, формується у контексті фольклору, рок-н-ролу, джазу, того широкого контексту, який визначається як поп-культура. В ньому домінують кітч, перифрази, репризи.

Ми не ставили завдання окреслити всі структурні реалії еволюції естради. Їм присвячено чимало досліджень. Нам важливо вказати, що формується серединний рівень музичної культури, який традиційно називають естрадним. М. Мозговий його пов'язує з шоу-бізнесом, В. Тормахова визначає фольклорні взаємодії і синтези різних аматорських, професійних і непрофесійних груп.

Також нам важливо представити феномен вокальних шкіл української естради. Він існує в просторі взаємодії з різними типами аранжувань, інструментування, з різними типами монодійного, моністичного вокалу, що тягнє до чистоти співу гурту Ніни Матвієнко та ін. Все це дає уявлення про розмаїття мистецьких практик, які свідчать про школу, можливість навчання в гурті, навчання в масовому просторі мас-медіа, в просторі серединного рівня культури, який акумулює в себе всі можливі тенденції художнього музикування культури України.

Отже, можна знайти декілька домінантних тенденцій, які формують саме музичні синтези культури наприкінці ХХ – початку ХХІ століття. Їх визначають як тенденцію салонного типу, яка виникає як певний демократичний простір зі своїм публічним виміром, зі своєю аудиторією, яка може бути надзвичайно масовою, а може бути камерною. Може перетворитися на величезні події, виступи на стадіоні, а може стати бардовою піснею у вузькому колі, на природі. Але ці культурологічні реалії, які стають певними рекреаціями культурного типу, які тяжіють до салонних антитез, протистоять загальному політичному, ідеологічному і соціальному простору культури. Це, передусім, лінія розвитку естради як масової школи виховання вокальної культури у шістдесяті та сімдесяті роки. Потім виникає культуротворча лінія, широкі синтезуючі реалії музикування, пов'язані з "перебудовою", запозиченням рок- та поп-музичних можливостей музикування. Виникають рок-групи, які відходять від автентичного типу протиставлення, втрачають свій нонкомформізм, стають суто мистецькими синтезами, які утворюють симбіози або синтези з фольклорними чи етнокультурними реаліями. Цей простір є надзвичайно розгорнутим, популярним в традиційному українському естрадному мелосі.

#### *Література:*

1. Мозговий М. П. Становлення і тенденції розвитку української естрадної пісні: автореферат дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавч. наук. : спец. 17.00.01 "Теорія та історія культури" / М. П. Мозговий. — К., 2007. — 19 с.
2. Тормахова В. М. Українська естрадна музика і фольклор: взаємопроникнення і синтез: автореферат дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавч. наук. : спец. 17.00.03 "Музичне мистецтво" / В. М. Тормахова. — К., 2007. — 17 с.

УДК 792.78

Ужвенко Наталія Яківна,  
здобувачка Київського національного  
університету театру, кіно і телебачення  
імені І. К. Карпенка-Карого

## РОЗВИТОК ТЕОРЕТИЧНОГО ОБҐРУНТУВАННЯ МИСТЕЦТВА ПАНТОМІМИ

*У статті відтворено процес розвитку мистецтва пантоміми у зв'язку зі спробами теоретично-практичного обґрунтування виразного дійового сценічного руху з середини ХІХ (Франсуа Дельсарт) до 30-х років ХХ століття (Еміль Жак-Далькроз та ін.), що має велике значення для історії європейської пантоміми.*

Ключові слова: *розвиток, пантоміма, обґрунтування, дійовий рух.*

*Reconstructing the process of development the art of pantomime in connection with attempt of the creation theoretically-practical motivation expressive-effective stage movement from the middle of XIX century (F. Delsart) to 30s years of XX century (E. J.-Dalkros and others), that has important significance for history of the European pantomime.*

Keywords: *development, pantomime, motivation, effective movement.*

За весь попередній період свого існування до ХХ століття європейська пантоміма сформувалась як самостійний театральний жанр, що пережив багато періодів розвитку та занепаду, але так і не створив своєї специфічної професійної школи, на відміну від пантомімічного мистецтва Сходу, де володіння тілом, знання законів виразного руху, прийомів та техніки пантоміми лягло в основу майстерності актора любого напрямку. У зв'язку з недостатньою кількістю попередніх теоретичних розробок в цій області, досить-таки складно виявити ті закономірності, які сприяли розвитку пантоміми в окремі періоди історії театру або були причиною занепаду цього мистецтва, що приводило до збереження його техніки та прийомів тільки в релігійних культурах, обрядах, народних святах або ж в майстерності вуличних акторів (жонглерів, шпільманів, трубадурів та ін.).

Перші кроки в напрямку теоретично-практичного обґрунтування мистецтва пантоміми ми знаходимо в творчих розробках "системи виразності людини" Ф. Дельсарта (середина ХІХ століття) та "живої пластики" Е. Жак-Далькроза (початок ХХ століття), які в подальшому мали суттєве значення для формування "класичної" школи пантоміми, засновником якої в 30-х роках ХХ століття став французький театральний діяч Етьєн Декру. Серед дослідників другої половини ХХ – початку ХХІ століть мистецтву пантоміми присвятили праці такі іноземні, радянські та українські автори, як Е. Декру, Ж.-Л. Барро, О. Румнев, Є. Кузнецов, І. Рутберг, О. Маркова, Г. Добровольська, В. Халізов, О. Хайченко, Т. Смирнягіна, М. Шкарабан та ін.

Мета цієї статті – показати процес розвитку мистецтва пантоміми у зв'язку зі спробами створення теоретично-практичного обґрунтування виразного дійового сценічного руху з середини ХІХ до 30-х років ХХ століття, що має важливе значення для європейської пантоміми і актуально для створення історії української пантоміми.

Періоди підйому та розквіту мистецтва пантоміми в різних країнах Європи визначались своїми особливими характерними рисами або видатними виконавцями, які за стилістичними особливостями достатньо відрізнялися один від одного. Пантоміма антична та її "золотий вік" у Древньому Римі, традиційні народні обряди, свята та гуляння, середньовічні релігійні містерії, *commedia dell'arte*, пантомімічна основа балетних вистав Ж.-Ж. Новерра, англійська пантоміма у виконанні Жозефа Гримальді та творчість французького актора пантоміми Гаспара Дебюро – це найбільш відомі нам визначні віхи історії європейської традиційної пантоміми, які передували початку ХХ століття, достатньо різноманітні за стильовими ознаками та неоднорідні за манерою виконання.

Олександр Румнев – це один з небагатьох радянських дослідників пантоміми, який, аналізуючи вплив різних факторів, що породжують дискретність пантоміми, основним з них вважав народні витоки, бо саме циклічність характерна для народної культури. Цей висновок підтверджує і російська дослідниця Т. Смирнягіна в своїй дисертаційній роботі (2005). Вона пише, що пантоміма як початок театру ритуальних дійств, ігор, церемоній та свят являє собою спосіб відтворення світу за допомогою жесту, міміки та руху – художніх засобів, відпрацьованих в традиційній культурі кожного народу та

"зв'язаних, передусім, з його уявленнями та віруваннями" [11, 4]. Більш конкретно підтвердження цьому знаходимо в праці історика радянського театру О. Хайченко, де відносно появи англійської традиційної пантоміми дослідниця робить висновок: "Введення пантоміми в коло традиційних різдвяних торжеств виявляє її генетичний зв'язок з так званими *tamers'plays* – фольклорними п'єсами, які зпоконвіку гралися на селянських аграрних святах" [13, 24].

Зв'язок з народними витоками підтримувався в пантомімі більш-менш постійно і в умовах міста: найкращі прояви цього мистецтва – на театральній сцені, в ярмарковому балагані або просто під відкритим небом – в основі своїй мали демократичний характер. Як зазначає О. Румнев, "на прикладі хоча б французької пантоміми, яка народилась в ярмаркових театрах передмість, видно, як вона, навіть зазнаючи утисків від привілейованих театрів столиці, під постійним наглядом поліції, росла та розвивалась, будучи плоть від плоті міської та селянської бідноти, яка збиралась коло балаганів (...), досягла своєї найвищої точки в театрі Дебюро, якому ремісники паризьких окраїн створили славу, що поширилась в буржуазні та літературні салони столиці" [10, 15].

А вже набагато пізніше – в 90-ті роки ХХ століття, в період "перебудови радянського простору" – в минулому радянській, а тепер видатний російський клоун-мім В. Полунін підкреслив в інтерв'ю цю особливість пантоміми: "ми, по суті, займались відродженням цілого напрямку. Ми прагнули повернути пантоміму до її народних майданних витоків. Як досягти цього? Є тільки один шлях: пропустити через себе весь багатовіковий досвід народного театру. У нас велика кількість попередників: мандрівні актори-скоморохи, Петрушка, персонажі італійської комедії масок, перші великі міми Гримальді і Дебюро, коміки німого кінематографа – Чаплін, Кітон, Ллойд, циркові клоуни" [4, 70].

Але, якщо джерелом та хранителем основних своєрідних властивостей пантоміми можна визначити ігрову народну творчість, то важливою умовою її розквіту та піднесення в окремі періоди існування впродовж історичного розвитку дослідники (Е. Декру, Ж.-Л. Барро, О. Румнев, І. Рутберг, О. Маркова та ін.) вважають наявність високої професійної культури пластичного руху актора. Виходячи з цього, цілком закономірно висловити припущення, що найбільшого розвитку це мистецтво набуває саме в часи, коли руху, міміці і жесту у виконавському мистецтві актора суспільство приділяє багато уваги.

Збереження, розвиток та вдосконалення специфічних професійних виразних засобів, якими пантоміма "відзеркалює" на сцені життя в художніх образах, мали характер трансгресії і відбувались за рахунок спадковості наступних поколінь, які акумулювали в собі певний сценічний досвід. Тобто, за виразом Е. Барби: "спадщина як окультна наука сама ловить собі спадкоємців" [1, 74]. Таким акумулюючим періодом в Західній Європі вбачається друга половина ХІХ століття, коли мистецтво пантоміми розвивалось в кожній країні по-своєму, культивуючи різні форми та стилі.

Найбільш виразно цей процес реалізувався на сценах Великобританії та Франції. У Великобританії культивувались традиційний англійський "чорний" гумор та використання складних акробатичних трюків, що ними були насичені пантоміми-клоунади братів Ганлон-Лі, які гастролювали в Петербурзі в 70-х роках ХІХ століття. В цих виставах вже тоді з'явилися перші риси більш пізніх пантомім англійського мюзик-холу, який тільки народжувався і в якому через тридцять років, під керівництвом Фреда Карно, грав молодий Ч. Чаплін. На межі ХІХ–ХХ століть пантоміма в Англії дуже поширилась і досягла високого професійного технічного рівня. При цьому стилістика кожного актора була різною, манера і форма виконання сугубо індивідуальні.

Один з визначних акторів пантоміми того часу Денн Лейно, за описом О. Румнева, міг грати один на зовсім порожній сцені, створюючи своєю грою ілюзію обстановки, предметів побуту, реалістично окреслюючи характеристики своїх персонажів і великої кількості оточуючих його людей, поєднуючи все різноманітними ексцентричними трюками. Інший, не менш видатний актор цього жанру, Літл Тіч, що був чудовим ексцентриком і акробатом, створюючи характер персонажів, гарно танцював, наспівував пісеньки і віртуозно відбивав чечітку.

А от у французькій пантомімі к кінцю другої половини ХІХ століття почав виразно проявлятися процес диференціації за жанрами (Г. Дебюро в своїх виступах об'єднував їх в одну цілісну виставу). Акробатична пантоміма, клоунада та арлекінада переміщуються на арену цирків, де "молода циркова пантоміма потрапила в період перехресних впливів, з яких найбільш сильними виявились все ж таки впливи драматичного театру" [9, 43]. В хореографічному мистецтві вдосконалюється танцювальна пантоміма, продовжуючи тенденцію наповнення балетної вистави глибоким змістом, закладену ще на початку ХІХ століття Ж.-Ж. Новерром. Як зазначає Г. Добровольська, він наполягав на пантомімі тільки заради драматичної виразності, говорячи, що без пантоміми складний серйозний сюжет не міг бути зрозуміло викладений [7, 75].

Драматична пантоміма набула закінченої форми, все більше віддаляючись від колишніх фантастичних витівок Г. Дебюро в театрі "Фюнамбюль" і наближаючись до стандартів сучасної їм розмовної драми. Сценарії для драматичної пантоміми, що широко розповсюджувались по країні, створювали письменники, які вже мали ім'я і солідну репутацію – Жан Рішпен, Поль Маргеріт та інші. В цих виставах почали брати участь драматичні актори, зокрема Сара Бернар та інші [10, 109]. Крім того, як відмічає О. Румнев, всі ці види пантоміми часто змішуються – танцювальна поєднується з акробатичною, драматична з танцювальною тощо. У всіх цих випадках поєднання відбувається за рахунок виразного дійового руху, який в кожному із жанрів має свій спосіб використання та піддається різному рівню стилізації.

В традиційній пантомімі стилізація відбувається на рівні імітації, за основу якої береться добре пізнаваний рух-жест побутової дії. Наприклад, в балетному, танцювальному мистецтві, стилізація руху-жесту досягає такого рівня (граничної межі), коли він майже втрачає свою дійову основу, але продовжує нести в собі емоційні ("вражаюче", "гарно", "радісно"), естетичні ("граціозно", "легко", "віртуозно"), та фізично-технічні якості (амплітуда, "ballon", швидкість, рівновага тощо). На певному етапі, в різних творах, в залежності від необхідності, ці рівні стилізації пересікаються, міксуються, і виникає таке явище, як "танцювальна пантоміма", або "дійовий танець". Як зазначає Г. Добровольська, "звертання до танцювальної пантоміми дозволило втілити на балетній сцені образи, які до тих пір здавались хореографічному театру чужими" [7, 81].

Пантоміма і драма мають набагато більше спільного. Артисти драми і пантоміми керуються основними загальними законами акторської майстерності, коли художній образ виявляється через оцінку факту, ставлення, спілкування і вчинок. Різниця цих двох видів мистецтва полягає у виражальних засобах. В драмі домінує слово, а в пантомімі виразний рух-жест. Спорідненість цих двох мистецтв можна підкреслити ще й тим, що драматичні актори, які мали добре розвинену пластику – Фредерік Леметр, Сара Бернар, Габріель Режан, Аліса Коонен – дуже вдало виступали у виставах пантоміми. Але пантоміма потребує більшого, ніж драма, рівня стилізації при створенні візуальних знаків-ідеограм, що емоційно і свідомо насичені, передають зміст і сюжет вистави, номеру, епізоду. Домінуюча роль виразного дійового руху при цьому визначається часто як ознака танцювального мистецтва, що вводить в оману багатьох діячів театрального мистецтва. "Чи міг я передбачити, коли вступав на пантомімічний шлях, що мені доведеться вести нескінченні та запеклі суперечки, щоб доказати, що пантоміма – це зовсім інше, ніж знецінений танець" – писав відносно цієї ситуації актор і теоретик сучасної пантоміми Е. Декру [5, 50].

Першим, хто зрозумів важливість та створив свою систему виховання сценічного виразного руху-жесту, незалежного від вже існуючих хореографічних канонів, цілком природного, вільного, безумовного, що з'являється в результаті порухів внутрішнього життя людини, поклавши таким чином початок створенню теоретичної бази "сучасної" пантоміми, був французький педагог з вокалу та акторської техніки – Ф. Дельсарт (1811–1871). Він шукав формулу виразності людини, називаючи її Accord de Neuvieme (Акорд Дев'яти), і вибудував, спираючись на висновок, що "основні складові частини людини як об'єкту мистецтв – тіло-життя, душа і розум – проявляються по-різному" [6, 8]. В своїх судженнях він виходить з того, що жест, а тим більше виразний, дійовий жест людини, має за основу душевний порив, активізований роботою розуму. "Скільки треба описувати річ для вираження одного почуття? Для цього вам забракне цілого тому. Простий жест це висловлює" [6, 17].

Формулюючи свою філософію мистецтва, Ф. Дельсарт ставить в залежність естетичність тілесних фізичних проявів людини з її духовним світом, роблячи висновок, що від тілесних вправ розвивається Семіотика, від вправ на духовні сили розвивається Онтологія, і, нарешті, від взаємопоєднання вправ тіла і душі виникає Естетика. Поетично звучить аналіз цих взаємовпливів: "Але яким чином Естетика відрізняється від Семіотики, якщо ці дві науки мають спільні об'єкти? Пристрасть і Знак або Знак і Пристрасть: одна розглядає наслідок через його причину, інша – причину через її наслідок. Таким чином, Семіотика каже: який знак – така пристрасть. Естетика каже: яка пристрасть – такий знак. Семіотика вибирає з пристрасті знак. Естетика достає пристрасть зі знаку" [6, 9].

В його викладі сухе і раціональне поняття Знаку наповнюється внутрішнім, психологічним, емоційним змістом. Окрім досить складного філософського підґрунтя своєї системи, Ф. Дельсарт розробляє і практичні основи виразного руху-жесту – своєрідну "біомеханіку", елементи якої з часом лягли в основу сучасної теорії пластичного руху. Він перший звертає увагу на різні напрямки дійового руху людини – "від себе", "до себе", "в собі", що відповідно означає "рух від центру до периферії, рух від периферії до центру, стан рівноваги" [6, 9].

Більш глибоке вивчення значення та розшифрування цих реакцій для акторської техніки ми знаходимо у Ж.-Л. Барро: "Коли натиск внутрішнього світу сильніше за натиск зовнішнього світу,

людина діє за своєю волею. В протилежному випадку вона робить те, до чого її примушує всесвіт. Наше життя складається із безперервних змін того чи другого, з чергування добровільних та вимушених дій" [2, 100].

Франсуа Дельсарт працював п'ять років, захоплений думкою про обґрунтування естетики руху людського тіла, його виразних можливостей, на науковому рівні. Створивши філософсько-практичне підґрунтя своєї теорії, він почав її практичне втілення у 1839 році, відкривши знамениті "курси Дельсарта". С. Волконський пише, що все, що було видатним в світі музики та драми, відвідало ці курси. Популярність росла дуже швидко – його запросив навіть король Людовік Філіпп, який забажав послухати Ф. Дельсарта і познайомитись з його вправами. "Теофіль Готьє говорив про нього, що він музичний Тальма, Ламартін називав його верховним оратором" [3, 17].

В Парижі в той же самий час був у зеніті своєї слави і актор пантоміми театру "Фюнамбюль" Гаспар Дебюро, і це дає нам приклад для підтвердження викладеного раніше висновку про те, що пантоміма набуває найбільшого розвитку саме в ті часи, коли руху, міміці та жесту у виконавському мистецтві суспільство приділяє багато уваги.

Бажання написати книгу і викласти в ній свою теорію, Ф. Дельсарт так і не реалізував, залишивши після смерті окремі, неорганізовані в струнку наукову систему матеріали виступів на конференціях, диспутах та окремі поради і вказівки. Тому система Ф. Дельсарта розповсюджувалась завдяки роботами його учнів, які тлумачили її в залежності від свого рівня світобачення.

Для Російської Імперії зібрав і реконструював думки і теоретичні викладки Ф. Дельсарта князь Сергій Волконський. Майже через сорок років після смерті творця він видав книгу "Выразительный человек. Сценическое воспитание жеста (по Дельсарту)" (1913), зміст якої і в наші дні достатньо розшифрований, бо здається надто складним для фахівців цієї, все ще "молодої" області у мистецтві. В цьому випадку доречно висловлювання Е. Барби: "Книги бунтівників, реформаторів, мрійників театру можуть бути зрозумілими, якщо ми приступимо до них повні досвіду, якому поки що не можемо дати імені" [1, 74].

Наступним конструктивним етапом в створенні теорії виразного сценічного руху стали експерименти швейцарського композитора, педагога і теоретика мистецтв Е. Жак-Далькроза (1865–1950), основані на поєднанні ритмічного руху, музики, простору і світла. Експерименти проходили в створеному для цього інституті міста Геллерау, поблизу Дрездена, "де вивчалися можливості невербальної комунікації, в основі якої лежали ритмічні та пластико-пантомімічні засоби виразності" [12, 410]. Наслідком цих експериментів явилась створена Е. Жак-Далькрозом система "ритміки" – "ритмічна гімнастика", "евритмія".

Одразу треба підкреслити, що сучасна форма "ритмічної гімнастики" як система збереження здоров'я і фізичної форми хоч і має в своєму витoku відкриття Е. Жак-Далькроза, але з часом була значно перероблена, спрощена, уніфікована і на практиці має дуже віддалене відношення до своєї першооснови та зовсім її не нагадує. Суттєвим чинником створення теорії Е. Жак-Далькроза було його знайомство з системою "виразності людини" Ф. Дельсарта, де він зробив акцент на особливому значенні ритму, "бо ритмічний рух облагороджується мелодикою та гармонією. Вони збуджують організм, стимулюють енергію м'язів, підкреслюють силу уяви" [8, 19].

Вражає той факт, що "систему виразності людини" і "живу пластику" в обох випадках створювали представники музичного мистецтва, хоч і різного, але достатньо високого рівня професійності. З цього приводу напрошується висновок, що обидва розуміли більш широкий спектр впливу музики на людину, ніж отримання простого естетичного задоволення, і володіли незвичним "загостреним" відчуттям зв'язків музики, музичних ритмів з психічним і емоційним станом людини та можливістю регулювання її зовнішніх проявів. Е. Жак-Далькроз пише, що "від свого народження музика занотувувала ритми людського тіла, повним та ідеалізованим звуковим образом якою вона є. (...) Вдалі трансформації музичних ритмів з одного століття в інше дуже близькі до трансформацій характеру і темпераменту, які при звучанні музичної фрази будь-якої композиції оживляють весь ментальний устрій того періоду, коли вона була написана; і, через асоціативність ідей, всередині наших тіл пробуджується м'язове відлуння або відповідь фізичним рухам, нав'язаним соціальними звичаями і обов'язками того періоду" [8, 18].

Слід підкреслити, що на створення своїх проектів Е. Жак-Далькроза надихала антична орхестика (на рубежі XX століття багатьох діячів мистецтв хвилювала культура античних греків, в якій вони вбачали "колиску" європейської сценічної культури), в якій, з погляду Е. Жак-Далькроза, "всі гімнастичні танці та пісні були пронизані релігійним ставленням, яке відрізнялось від нашого власного. Отже, саме ми повинні створити нові форми живого мистецтва, продиктованого сьогоднішніми потребами та інстинктами" [8, 36]. При чому, критично оцінюючи існування сучасного йому суспіль-



ства в навколишньому середовищі, він відмічає, що "гамма жестів і позицій скоротилась до визначеного мінімуму", і такий мінімалізм визначають "життєві звички та звичаї, що стають все більш анти-природними" [8, 29].

Не можна оминати ще один аспект експериментів Е. Жак-Далькроза, який на сьогоднішній день недостатньо розроблений в європейській сценічній практиці – це аналіз роботи внутрішньої енергії, яка активує, підсилює або послаблює тілесні рухи: "Музичний ритмічний рух складається з поєднання тривалостей, геометрія – з поєднання фрагментів простору, тоді як живий пластичний рух поєднує різні рівні енергії. (...) Лінія, окреслена тілом в запропонованому просторі та часі, стає короткою або довгою в залежності від частки енергії, необхідної для виконання цього руху" [8, 21]. В цьому вбачається помітний вплив філософії східного театру, який ще й підтверджується досить "матеріальним" доказом: "в центрі було збудовано Інститут, на фронтоні якого виднівся знак – модифікація символу "інь-янь", цей знак назвали "оком Далькроза" [14, 29].

Звернення як до практики античного театру, так і до філософії східного, було характерною рисою періоду експериментів Е. Жак-Далькроза, "коли світова режисура вважала своїм обов'язком дошукуватись нових систем театрального видовища, власне розташованого довкола ідеї повернення театру його ритуального міфологізованого характеру, переакцентування підкреслено зміною вербальної мови західного театру на видовищну мову театру східного, символічного, ігрового..." [12, 379].

Тому не дивно, що ритмічні свята, котрі були наслідком пошуків в цих напрямках, які влаштував Е. Жак-Далькроз влітку 1912–1913 років, збирали надзвичайно багато видатних європейських діячів мистецтва. Там демонструвались ритмічно-пластичні рішення таких музичних творів, як Allegretto з сьомої симфонії Л. ван Бетховена, "Благовіщення" Поля Клоделя та інших, опера К. Ф. Глюка "Орфей" та пантоміма "Луна і Нарцис" Е. Жак-Далькроза, який "був згоден з думкою, що мова тілесних рухів майже така ж виразна і різноманітна, як і словесна мова" [10, 133].

На святах були присутні представники як західної, так і східної Європи – Макс Рейнгардт і Костянтин Станіславський, Поль Клодель, Сергій Рахманінов, Бернард Шоу, Анна Павлова, Сергій Дягілев, Вацлав Ніжинський, Артур Онеггер, Рудольф фон Лабан, князь Сергій Волконський, Сюзанна Кенфілд, Персі Інґем та інші. Згодом, у 1915 році, Е. Жак-Далькроза відвідав Жак Копо, який зрозумів, що ця робота підтверджує його власні висновки, і переконався ще раз в тому, що ритм – одна з основ сценічної виразності, а ритмічне виховання – необхідна частина професійної підготовки актора. Оцінки діяльності Е. Жак-Далькроза були різноманітні, інколи навіть протилежні. За словами М. Шкарабана: "якщо західноєвропейські режисери (Рейнгардт, Копо) віддавали йому належне, то представники російського театру (К. Станіславський, В. Мейерхольд) сприймали його метод як формалістичний і чужий. Проте, Е. Жак-Далькроз вплинув як на тих, так і на інших" [14, 29].

Таким чином, ми бачимо, що мистецтво пантоміми ХІХ століття видозмінювалось, вдосконалювалось, використовуючи все нове, що з'являлось в області виразного дійового сценічного руху, знаходячи нові напрямки реалізації, але, як і раніш, не мало під собою ґрунтовної теоретично-практичної школи та передавалось від вчителя до учня практичним шляхом, за допомогою методики прикладів та показів. Ускладнювало створення теоретично-практичного підґрунтя пантоміми і різноманіття використовуваних нею стилів, напрямків, форм і прийомів та активний синтез з іншими мистецтвами – застосування у номерах і виставах танців, акробатики, музики, співів, декламації. Ускладнювала ситуацію і скупа узагальнююча термінологія: невеликий епізод у драмі, балеті, опері або цирку і велика візуальна вистава або масове театралізоване дійство однакова називались пантомімою. Все це, разом взяте, довгий час не давало можливості виокремити і охарактеризувати головні опорні суттєві якості, що були основою цього мистецтва.

Олександр Румнев, описуючи різноманітність синтезу європейської пантоміми, стверджує, що в "чистому" вигляді традиційна пантоміма рідко зустрічається, і її важко розглядати ізольовано від інших мистецтв. Однак у ХХ столітті, після теоретичних та практичних розробок Е. Жак-Далькроза, а також завдяки цікавим експериментам Жака Копо в театрі "Старий Голубник", дослідям його соратника Шарля Ділена, а, головне, наполегливості і кропіткій самовідданій роботі Е. Декру, мистецтво пантоміми вступає в нову фазу свого існування. Створене Е. Декру теоретично-практичне підґрунтя "Mime pur" ("тільки пантоміма", або "чиста пантоміма") лягло в основу школи "сучасної" пантоміми, яка з часом набула значення "класичної" ("La mime") на відміну від традиційної пантоміми ("La pantomime"). Зараз ми маємо можливість бачити розвиток цього мистецтва в умовах суспільства початку ХХІ століття, бачити його трансформування та еволюційні риси, що підкреслюється інтересом до нього у сучасному світі як до мистецтва, що має в собі не тільки пластичну, а й інтелектуальну основу.

### Література:

1. Барба Евдженію. Паперове каное / Евдженію Барба ; [пер. з англ. М. Шкарабана]. — Львів : Літопис, 2001. — 288 с. — (Науково-популярне видання).
2. Барро Ж.-Л. Размышления о театре / Жан-Луи Барро ; [пер. с франц. О. И. Пичугина]. — М. : Иностранная литература, 1963. — 303 с.
3. Волконский С. Выразительный человек. Сценическое воспитание жеста (по Дельсарту) / Сергей Волконский. — Спб. : Аполлон, 1913. — 170 с.
4. Галяс А. В. "Муж Аллы Пугачевой и другие..." / А. В. Галяс, И. И. Потоцкий. — Одеса : Порто-Франко, 1992. — 82 с.
5. Декру Этьен. Слово о миме / Этьен Декру ; пер. с франц. В. Соловьева и Е. Марковой. — Архангельськ : Правда Севера, 1992. — 128 с.
6. Дельсарт Франсуа. Система виразності людини / Франсуа Дельсарт ; [пер. з франц. та рос. М. Шкарабана]. — К. : Чорна кішка, 1998. — 28 с. — (Сер. "Підручний порадник для актора").
7. Добровольская Г. Танец. Пантомима. Балет. / Галина Николаевна Добровольская. — Л. : Искусство, 1975. — 127 с.
8. Жак-Далькроз Е. Евритмія / Еміль Жак-Далькроз ; [пер. з англ. М. Шкарабана]. — К. : Чорна кішка, 1998. — 44 с. — (Сер. "Підручний порадник для актора").
9. Кузнецов Е. Цирк. Происхождение. Развитие. Перспективы / Евгений Михайлович Кузнецов. — М. : Искусство, 1971. — 415 с. (2-е изд.).
10. Румнев А. О пантомиме. Театр. Кино / Александр Александрович Румнев. — М. : Искусство, 1964. — 144 с.
11. Смирнягина Т. Ю. Российский театр пантомимы в конце XX-го столетия : автореф. дис. на соискание уч. степени канд. искусств.: спец. 17.00.01 "Театральное искусство" / Т. Ю. Смирнягина. — М., 2005. — 25 с.
12. Український театр ХХ століття / [Н. Мірошніченко, О. Левченко, В. Селіванова та ін.] ; под ред. Н. Корнієнко. — К. : ЛДЛ, 2003. — 512 с. — (Монографія).
13. Хайченко Е. Метаморфозы одной маски. Джозеф Гримальди / Елена Григорьевна Хайченко. — М. : ГИТИС, 1994. — 56 с. іл. — (Лекции по курсу "История зарубежного театра").
14. Шкарабан М. Погляд Далькроза / М. М. Шкарабан // Український театр. — 2004. — № 4–5. — С. 29–32.

УДК УДК 008:785.6.(477) [1920/1939]

**Ян Ірина Миколаївна,**  
здобувачка Київського національного  
університету культури і мистецтв,  
викладач Херсонського державного університету

### ОРГАНІЗАЦІЯ МУЗИЧНОГО ЖИТТЯ ХАРКОВА 20-х – ПОЧАТКУ 30-х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ

*У статті досліджуються особливості організації видів і форм музичного життя Харкова в 20-х – на початку 30-х років ХХ століття в контексті тогочасних соціокультурних процесів.*

*Ключові слова: Харків, культурне будівництво, національна музична культура, організація музичного життя, музично-просвітницька діяльність.*

*In the article of feature of organization of kinds and forms of musical life of Kharkov investigational 20-th beginning of 30-th from XX age in the structure of that time historical users.*

*Keywords: Kharkov, cultural building, national musical culture, organization of musical life, musically-elucidative activity.*

У сучасних умовах розбудови української держави, становлення і розвитку національної музичної культури значно посилилась увага до вивчення культурної спадщини окремих регіонів. У зв'язку з цим, вельми актуальними для сучасного мистецтвознавства та культурології є дослідження, присвячені вивченню музичної культури окремих регіонів України. Особливо інтенсивно вивчається народна і професійна музична культура Галичини, Закарпаття, Волині, Полтавщини. Проте ще й досі відсутні дослідження тенденцій та закономірностей, що обумовили розвиток музичного життя Східної України 20-х – початку 30-х років ХХ століття. Тому метою запропонованої статті є культурологічний та мистецтвознавчий аналіз особливостей організації видів і форм музичного життя Харкова 20-х – початку 30-х років ХХ століття як важливої складової музичної культури Слобожанщини.

З утвердженням радянської влади на Україні, запровадженням нової державної політики, почали формуватися концептуальні засади культурного будівництва республіки. В їх основу було покладено творення пролетарської культури, теоретичною базою якої став марксизм у світогляді, диктатура в політиці, колективізм у етиці. Згідно з цим, принциповим завданням культурної революції була всебічна тотальна ідеологізація всіх галузей духовної культури. Так, у тезах Агітпропу ЦК КП(б)У "Про культурну політику" зазначалось: "...Наше завдання – довести бойову силу мистецтва до вищого соціального напруження, роблячи мистецтво наймогутнішим засобом політосвітньої роботи, тобто державною пропагандою комунізму... Сам стиль, форма і навіть класифікація розділів мистецтва повинні бути підпорядковані бойовим завданням класової боротьби" [10]. Таким чином, згідно з керівними вимогами, національна культура поступово була включена до нової системи естетичних нормативів і принципів.

Протягом 20-х років організації музичного мистецтва, його ідеологічній та художній спрямованості приділялась значна увага. Ця проблема порушувалась систематично владними структурами, культурними діячами на всьляких нарадах, засіданнях, конференціях, з'їздах. Її розглядали, передусім, як засіб агітації та пропаганди офіційної державної ідеології та важливий чинник поширення у маси нової пролетарської культури.

У цей час вагому роль у організації музичного життя Харкова відіграла місцева філія товариства імені М. Леонтовича. До її складу увійшли провідні музичні діячі С. Дремцов, П. Козицький, М. Коляда, Ф. Богданов, В. Клебанов, В. Барабашов, В. Павкович, К. Богуславський, В. Ступницький, З. Заграничний, Б. Новосадський, Ю. Мейтус, С. Рибальченко. Основні аспекти їх діяльності були окреслені у декларації "Жовтень в музику". Це, зокрема: "...організація всіх активно-революційних музичних сил; створення громадської бази для роботи, об'єднавши в собі весь активний музично-революційний елемент, розгорнення широкої музично-просвітньої роботи..." [4]. Проте, незважаючи на ідеологічний характер прийнятої постанови, в основі діяльності представників філії була ідея національного культурного будівництва.

Перш за все, за ініціативою діячів філії були організовані музично-інструментальні колективи – симфонічний оркестр (керівник Я. Розенштейн), оркестр народних інструментів (керівник В. Комаренко), духовий оркестр (керівник В. Леонтьєв), ансамбль російських народних інструментів імені В. Андреева (керівник В. Цуканов), струнні квартети імені Ж. Вільома та імені М. Леонтовича. Також були засновані такі нові хорові професійні об'єднання, як Столична хорова капела, Державна міжрайонна капела, Державна робітничо-селянська капела, чоловічий квартет імені М. Лисенка, український жіночий вокальний квартет, український концертно-вокальний ансамбль (УКВА) [8,10].

Головна мета функціонування цих новостворених колективів полягала в упорядкуванні музичної справи на Україні та піднесенні її художньої якості для найкращого обслуговування серед широких робітничо-селянських кіл громадськості. Першочерговими завданнями були визначені такі аспекти діяльності, як студіювання й виконання музичних творів, концертна мандрівна робота по селах і робітничих осередках з метою підвищення художньої якості самодіяльних гуртків. Окрім цього, керівники цих колективів під час гастрольних подорожей надавали інструкторську та методичну допомогу самодіяльним хоровим та інструментальним колективам, знайомили їх з новою музичною літературою. Варто відзначити, що ці колективи знаходились на мізерному державному утриманні, але незважаючи на це самовіддано проводили інтенсивну музично-просвітницьку та концертну роботу як в Україні, так і за її межами [8,11].

Заходи з організації та розвитку музичного життя Харкова оглядового періоду вирізнялися своєю різноманітністю. Поширенню і піднесенню нової пролетарської культури сприяло проведення конкурсів музичних творів, "Днів музики", музичних олімпіад, музичних виставок, конкурсів молодих виконавців тощо.

Трактовка цих заходів головним чином відбувалась з точки зору їх ідейно-політичної спрямованості, відповідності "класовим" оціночним критеріям, що призводило до запровадження у культурно-мистецьке середовище принципу партійної ієрархічної звітності. Це виразно позначилося й на спрямованості репертуару цих заходів, який достатньо жорстко контролювався та регламентувався цензурними органами.

Відповідаючи повною мірою завданням радянської політичної доктрини, згадана вище система організаційних заходів мала агітаційно-пропагандистський характер та була приурочена до революційних свят, пам'ятних річниць, "червоних днів" календаря тощо.

Зокрема, у 1925 році проведено конкурс на кращий хоровий твір, присвячений 20-м роковинам революції 1905 року. До складу журі увійшли провідні харківські музиканти П. Козицький, С. Дремцов, Я. Полфьоров, С. Богатирьов, К. Богуславський, Л. Лісовський, Б. Яновський та інш.

Першу премію одержав хор "Знемоглися" Я. Яциневича, другу – "Червоний подарунок" В. Костенка. Схвальні відгуки журі та пропозиції щодо друку отримали твори "Народ стогнав" П. Батюха та "На 10 січня" Л. Лісовського [13].

За ініціативою Музичного товариства імені М. Леонтовича та Наркомосвіти УРСР у 1926 році було запроваджено нове масове культурно-мистецьке свято "День музики". Як зазначає тогочасний дослідник Я. Юрмас, головними державними настановами щодо його проведення було: "Найактивніша участь широких мас у святі, ... що повинні з пасивних глядачів стати за активних співучасників свята. Також треба перед масами продемонструвати найяскравіші зразки української народної та культурно-музичної творчості, а також найліпші зразки світової музики ... у доповідях треба змалювати стан сучасної музичної справи й ті проблеми, що постають тепер перед радянським суспільством щодо музичної галузі нашого культурного життя" [15].

Тогочасні історичні матеріали [9] свідчать, що перше святкування "Дня музики" на Харківщині відбулось надзвичайно урочисто. В його проведенні брали участь культурно-політичні, мистецькі установи й організації міста: культвідділ Профбюро, профспілки "Робмис" та "Робітос", місцева філія Музичного товариства імені М. Леонтовича, музично-освітні заклади, а також органи преси, виконавські професійні й самодіяльні колективи, робітничі клуби, сільбуди, хати-читальні тощо.

Перед концертами лектори читали музичні доклади на актуальні теми: "Політичне виховання мас", "Музика широким робітничо-селянським масам", "Проблема якості музичної продукції", "Музика як знаряддя оформлення класової ідеології", "Музика в побуті". Після концертів проводилось анкетне дослідження та громадське обговорення.

На музичній виставці, що була приурочена до цього свята, експонувалися нотні видання, музичні інструменти українського виробництва, діаграми розвитку музичних самодіяльних колективів мережі музичних закладів Харківщини.

Особливий громадський резонанс, відображений у місцевій пресі [12], дістала проведена у 1927 році в Харкові Всеукраїнська музичноосвітня кампанія, присвячена святкуванню десятої річниці Жовтневої революції. Структура цього масштабного культурно-мистецького заходу передбачала два періоди: перший – проведення Всеукраїнського конкурсу музичних творів, другий – Всеукраїнська музична виставка.

Умовами змагання Всеукраїнського конкурсу музичних творів стали: хоровий твір, пісня для голосу в супроводі фортепіано, твір великої форми для симфонічного оркестру. На конкурс надійшло вісім симфонічних творів (2 симфонії, увертюри, поеми), 21 хоровий твір, 5 романсів. За рішенням журі першу премію одержали "Симфонія на українські теми" Л. Ревуцького та "Увертюра на 4 українські народні теми" Б. Лятошинського, другу премію – "Увертюра на українські теми" та "Увертюра-фантазія" В. Золотарьова. Конкурс хорових творів не дав яскравого результату. Лише третю премію отримали кантата "Слава Україні" Л. Лісовського та романс Ю. Мейтуса "Життя".

Важливу роль у пропаганді досягнень тогочасної музичної культури відіграла перша Всеукраїнська Музична Виставка "Десять років музичної культури України". Вона складалася з експонатного, історико-етнографічного та концертного розділів.

До експонатного розділу увійшли матеріали музично-освітніх закладів міста: навчальні та робочі плани, програми, щоденники, стінгазети, статистичні відомості про склад студентства (розподіл за курсом, фахом, статтю, соціальним станом), списки учнів, що відзначилися в політосвітній роботі, а також матеріали, які характеризували учбове життя.

У історико-етнографічному розділі були представлені експонати музейного, архівного, етнографічного значення, народні інструменти, списки народних виконавців, музично-етнографічні та музейні видання, рукописи, малюнки тощо.

У концертному розділі демонструвалися афіші, плакати, фото, історичні нариси, стінгазети, музичні видання, ноти, комплекти музичних рецензій, часописи, портрети композиторів, автографи. Також у цьому розділі були представлені музичні інструменти, експонати різних виробничих підприємств, вироби майстрів професіоналів та аматорів.

Проведення Всеукраїнської виставки супроводжувалось музичними доповідями, концертами як неодмінними атрибутами радянської політичної системи, у яких були задіяні кращі професійні музично-виконавські об'єднання. Серед них згадані вище Столична хорова капела, оркестр народних інструментів, камерні ансамблі імені Ж. Вільома та імені М. Леонтовича. З музичними доповідями виступили провідні мистецтвознавці – Й. Миклашевський, Я. Полфьоров С. Дремцов та П. Козицький [11].

Значну роботу в напрямі організації професійного музичного життя Харкова здійснило організоване у 1928 році за сприянням діячів місцевої філії товариства імені М. Леонтовича Українське акційне філармонічне товариство "Укрфіл". Підкреслимо, що створення подібних осередків було ще

одним свідченням централізованої радянської політичної системи в сфері художньої культури, адже давало змогу тримати в полі зору репертуар, особистості митця тощо.

Українська філармонія об'єднала кращі виконавські сили міста. До її складу увійшли такі професійні об'єднання, як Столична хорова капела, симфонічний оркестр, оркестр народних інструментів, ансамбль російських народних інструментів імені В. Андрєєва, капела бандуристів, чоловічий квартет імені М. Лисенка, український концертно-вокальний ансамбль (УКВА), квартет імені Ж. Вільома, квартет імені М. Леонтовича, а також велика кількість концертних бригад мішаного типу у складі артистів театрів, філармонії, викладачів та студентів музичних учбових закладів міста [5, 122].

Згідно з вимогами часу, важливим аспектом діяльності новоствореної організації було планомірне пропагування керівних державних настанов в галузі музичного мистецтва та нової культури серед широких робітничо-селянських кіл громадськості. З цією метою до мішаних концертних бригад були введені агітатори-пропагандисти, лектори, політпрацівники.

Варто відзначити те, що партійні структури не випускали із поля зору те, як проводить свій вільний час населення, й всіляко намагалися зберегти вплив на його художню культуру. Про це свідчить той факт, що всі музичні колективи та концертні бригади "Укрфілу" систематично брали участь у концертах під час обідніх перерв на підприємствах, клубах, червоних кутках міста й області, були активними учасниками різних політичних кампаній, що проходили під гаслами "боротьби за виконання промфінпланів", "боротьби за соціалістичну перебудову народного господарства", "колективізацію сільського господарства", "за поширення соціалістичного змагання, ударництва та соціалістичного побуту" [5, 123].

За даними преси станом на 1933 рік [2], Українська філармонія організувала понад 100 концертних бригад у радгоспи й колгоспи Харківської області. Вони брали участь, насамперед, у обслуговуванні весняної посівної, збиральної та осінньої посівної сільськогосподарських кампаній та дали за цей час більше десяти тисяч концертів.

Молода республіка постійно тримала у полі зору питання фахового зростання митців, адже у попередні часи про налагодження масового мистецького виховання не могло бути й мови. У цьому контексті справжнім мистецьким святом стали організовані "Укрфілом" конкурси молодих виконавців.

Як наголошує Н. Зимогляд, спроба організувати конкурс піаністів була здійснена ще у 1929 році. В ньому брали участь чотири піаністи – Л. Острін, Б. Скловський, М. Зарахович та Р. Пріма. Наступний конкурс, проведений у 1930 році, йменувався "другим", але насправді це був перший огляд молодих талантів України. Основними критеріями оцінювання учасників було проголошено їх суспільні характеристики, відповідність репертуару та виконання "пролетарському стилю". Але, незважаючи на ідеологічну основу цього заходу, важливим було те, що він відкрив нові яскраві імена. Його переможцями стали: А. Едельман, О. Ряба, Л. Сагалов, В. Бердичівській, А. Епштейн, В. Зак, Л. Оберман та Л. Саєвич [6].

Нові імена виявив і перший Всеукраїнський конкурс скрипалів, що відбувся в 1931 році у Харкові. Відкриваючи конкурс від імені Української філармонії, провідний харківський мистецтвознавець П. Козицький у вступній промові відзначив: "Завдання даного конкурсу – відібрати з-поміж радянського виконавського молодняка кращі сили для обслуговування робітничої аудиторії. З другого боку, "Укрфіл" розглядає конкурс як метод включення скрипалів-віртуозів у процес поширення в масах нової радянської музичної літератури, отже стимулювання її творення" [1]. Його лауреатами стали: Д. Ойстрах, О. Тітель, М. Гольдштейн та А. Левін.

І все ж заслуга "Укрфілу" була значною. Зокрема, протягом 1928–1933 років за ініціативою Української філармонії в Харкові були проведені звітні концерти молодого плеяди виконавців: піаністів – Е. Гігельса, П. Серебрякова, С. Гозенпуда; скрипалів – Д. Ойстраха, М. Гольдштейна, А. Левіна; співаків – З. Гайдай, М. Бішевської, М. Частія та інш. Відбулись концерти визнаних майстрів – С. Прокоф'єва, Г. Нейгауза П. Луценка, М. Хазановського, Б. Скловського, Л. Фаненштил, М. Литвиненко-Вольгемут, І. Паторжинського та інших.

За цей час Українською філармонією були організовані цикли авторських концертів плеяди молодих харківських композиторів: В. Борисова, К. Богуславського, В. Костенка, Ф. Богданова, Ю. Мейтуса, О. Штогаренко та інших.

Окрім цього, починаючи із 1929 року, "Укрфілом" були запроваджені цикли концертів "Творчі декадникі", на яких бригади та ансамблі філармонії звітували про творчі досягнення, форми й методи музично-просвітницької й концертної роботи.

Важливо й те, що протягом цього періоду Українська філармонія створила міцні творчі зв'язки із закордонними музичними організаціями. З великим успіхом відбулись у Харкові концерти

провідних музикантів Ф. Штідри, О. Фріда, Г. Унгера, Е. Поллака, А. Луфера, К. Ігумнова, М. Біхтера, Е. Петрі, Л. Сироти, Р. Глієра, Й. Шілінгера, О. Глазунова, С. Прокоф'єва, П. Хіндемита та інш.

На початку 30-х років вже не приховували політичного підґрунтя будь-якого мистецького заходу, активно реалізуючи у життя сталінську тезу про загострення політичної боротьби й міру розгортання соціалістичного будівництва.

Вагому роль в організації та розвитку професіонального музичного мистецтва Харкова відіграла Перша Всеукраїнська музична олімпіада (1931). В інструктивному листі стосовно її проведення наголошувалося на тому, що вона мусить: "...перебудувати всю музичну роботу гаслом "Музику на фронт соціалістичного будівництва!" ... перевірити роботу музичних закладів, професійних та самодіяльних колективів, переключити репертуар на новий, актуальний лад для сьогоднішніх змагань соцбудівництва" [7].

Для забезпечення виконавців – учасників олімпіади відповідним репертуаром, оргбюро оголосило Всеукраїнський конкурс на такі музичні твори: пісню для масового співу, пісню для кваліфікованого хору, твори для оркестрів народних та духових інструментів, кантату для хору, солістів та оркестру.

Аналіз літератури тієї доби [14] виявляє соціальне замовлення як характерну рису суспільного життя Радянської України. Це яскраво підтверджує репертуарна політика цього культурно-мистецького заходу. Так, обов'язковий репертуар для хорових колективів, учасників олімпіади становили такі твори – "Сів" (чотирьохголосний хор) П. Толстякова; для спільного виконання всіх хорів – "Інтернаціонал", "Вічний революціонер" М. Лисенка, "Тракторист" М. Лебединця, "Пісня індустріалізації" М. Тіца. Обов'язковими творами для професійних духових оркестрів було визначено "Олімпіадний марш" Б. Лятошинського; для спільного виконання всіма духовими оркестрами – "Інтернаціонал", "Бойова комсомольська" М. Коляди. Цей репертуар, як бачимо, складався з творів суто ідеологічного характеру.

Олімпіада складалась із сільських та районних змагань. Заключний етап Всеукраїнських змагань відбувся 1 травня 1931 року в Харкові, куди з'їхалися кращі музично-виконавські колективи України. На кожен групу виконавців було обрано окреме представницьке журі.

В олімпіаді, поряд з музичними закладами та організаціями України, брали участь кращі Харківські професійні колективи.

За результатами виступів журі преміювало першою категорією Столичну капелу, Харківську міжрайонну капелу та Державний квартет імені Ж. Вільома.

Поруч зі змаганням професійних колективів у Будинку культури Харчовиків (з 1 по 3 травня 1931 року) відбулися звітні концерти музичних організацій – Всеукраїнського Товариства Революційних Музик (ВУТОРМУ), Асоціації Пролетарських Музик України (АПМУ) та Об'єднання Пролетарських Композиторів України (ОПКУ).

Важливою складовою олімпіади була Всеукраїнська музична виставка. Центральне місце на ній було відведено експонатам композиторської творчості – музичним виданням, нотам, комплектам музичних рецензій, часописам, фотографіям. Вони були розташовані за такими тематичними секціями: "До Жовтня", "Микола Лисенко", "Іван Франко в музиці", "Західна Україна", "Опера", "Інструментальна музика", "Ударом зрушив комунар". Значною подією стала презентація монографії "Тарас Шевченко в музиці" провідного харківського мистецтвознавця Я. Полфьорова.

Також на виставці були представлені різні експонати, які торкалися музично-концертного життя Харкова: афіші, програми концертів, матеріали, що характеризували учбове життя, статистичні і діаграмні відомості про музичні організації та об'єднання. Харківський музичний технікум розташував свої інструменти (фортепіано, баян, струнні та духові). Оркестр українських народних інструментів (під керівництвом П. Гайдамаки) представив ліру, бандуру, сопілки та трембіти. В афішному розділі виставки було репрезентовано 617 афіш різних закладів, інституцій, організацій, підприємств, колективів та окремих виконавців [3].

Отже, формування й становлення нової системи організаційних підходів, форм й методів, незважаючи на її заідеологізований характер, сприяло активізації, систематизації та піднесенню видів і форм музичного життя Харкова, мистецькі надбання якого залишили помітний слід у розвитку української музичної культури.

#### *Література:*

1. Букінік І. Перший Всеукраїнський конкурс скрипалів / І. Букінік // Музика мас. — 1931. — № 5. — С. 30.
2. Бочаров Ю. В "Укрфілі" / Ю. Бочаров // Радянська музика. — 1933. — С. 64.
3. Гайдамака П. Перші підсумки Всеукраїнської музичної олімпіади / П. Гайдамака // Масовий театр. — 1931. — № 5. — С. 44–46.

4. Декларація Музичного товариства ім. М. Леонтовича // Музика. — 1924. — № 5.
5. Довженко В. Нариси з історії української радянської музики / Валеріан Довженко. — К., 1957. — Ч. I. — С. 122–123.
6. Зимогляд Н. Ю. Піаністична культура України 30-х – 50-х років ХХ сторіччя: автореф. дис... канд. мис-ва / Н. Ю. Зимогляд; Харківська держ. академія культури. — Х., 1996. — С. 12.
7. Інструктивний лист у справі організації Всеукраїнської Музичної олімпіади / Музика на фронт соціалістичного будівництва. — Бюлетень. — Ч.1. — Х., 1931. — С.1.
8. Козицький П. Харківська філія Музичного товариства ім. М. Леонтовича та її завдання / Пилип Козицький // Культура і побут. — 1925. — №7. — С.10–11.
9. Костенко В. "День музики" на Харківщині / В. Костенко // Нове мистецтво. — 1926. — №6. — С.15.
10. Культурне будівництво в Українській РСР : Зб. док. / Держполітвидав УРСР ; Під ред. О. В. Килимник. — К., 1960. — Т. 1. — С. 180.
11. Лісовський Л. Всеукраїнська музична виставка "Десять років музичної культури на Україні" / Л. Лісовський // Музика. — 1927. — С. 35.
12. Лісовський Л. Всеукраїнський музичний конкурс до "X роковин Жовтневої революції" / Л. Лісовський // Музика. — 1927. — С. 33.
13. Меєров Є. Конкурс музичних творів / Євген Меєров // Нове мистецтво. — 1925. — №7. — С. 12.
14. Репертуарні вимоги для колективів-учасників / Музика на фронт соціалістичного будівництва. — Бюлетень. — Ч.2. — Х., 1931. — С. 9.
15. Юрмас Я. Всеукраїнський "День музики 1926 року" / Я. Юрмас // Музика. — 1926. — №5. — С. 45.

УДК 534.42:681.81

**Куш Євген Вадимович,**  
магістрант Державної академії  
керівних кадрів культури і мистецтв

### **ВІДТВОРЕННЯ ТЕМБРО-ДИНАМІЧНИХ ТА АРТИКУЛЯЦІЙНИХ ОСОБЛИВОСТЕЙ АКУСТИЧНИХ МУЗИЧНИХ ІНСТРУМЕНТІВ ЕЛЕКТРОННИМИ ЗАСОБАМИ**

*У статті розглянуто специфіку темброутворення та артикуляції акустичних музичних інструментів, досліджено можливості відтворення їх звучання за допомогою різних видів електронного синтезу.*

Ключові слова: *акустичні музичні інструменти, тембр, синтез звуку, семплювання, фізичне моделювання.*

*Specifics of the timbre and articulation of acoustic music instruments, possibilities of their recreation by electronic sound synthesis are researched in the article.*

Keywords: *acoustic musical instruments, timbre, sound synthesis, sampling, physical modeling.*

Бурхливий розвиток музично-інформаційних технологій в останні десятиріччя зробив синтезатори та комп'ютери потужними творчими інструментами для композитора, аранжувальника, звукорежисера тощо. Використання комп'ютерних технологій надає принципово нові можливості для розвитку професійного мислення митця у таких сферах музичної діяльності, як звукорежисура, композиція та аранжування, музикознавство, педагогіка тощо.

Одним із важливих аспектів музично-інформаційних технологій є технології синтезу звуку. Сучасні апаратні, програмні та гібридні синтезатори об'єднують у собі кілька видів синтезу (адитивний, субтрактивний, частотно-модулюючий, таблицний, гранулярний, віртуально-акустичний тощо) і широко використовуються як у популярній, академічній та експериментальній музиці, так і у сфері саунд-дизайну.

Технології синтезу звуку можуть успішно використовуватись і для імітації (емуляції) акустичних музичних інструментів. Така можливість видається надзвичайно актуальною для багатьох музикантів, аранжувальників та звукорежисерів, які фізично не мають змоги працювати із "живими" виконавцями. Сучасні методи електронного відтворення звуку, такі як віртуально-акустичний синтез та семплювання, дозволяють реалістично емулювати звучання багатьох акустичних інструментів та ансамблів. Широкого розповсюдження набули різноманітні бібліотеки семплів та віртуальні інструменти

(East West/Quantum Leap, Vienna Symphonic Library, Spectrasonics, FXpansion, Toontrack, Project SAM, Garrigan тощо), апаратні звукові модулі (на кшталт Yamaha Motif).

Технологія емуляції акустичних інструментів широко використовується на студіях звукозапису, при створенні сучасної популярної та кіномузики, та навіть у концертному виконанні.

Емуляція акустичних інструментів на професійному рівні вимагає від композитора/аранжувальника/звукорежисера ґрунтовних знань щодо специфіки музичного інструменту, його будови, акустичних властивостей і, водночас, певних знань у сфері музично-інформаційних технологій, а саме: теоретичних засад синтезу звуку, програмних та апаратних методів реалізації синтезу та семплювання тощо. Також необхідними є навички роботи із музичним програмним забезпеченням (синтезаторами, семплерами та мультитрековими секвенсорами).

Огляд вітчизняних інформаційних джерел довів майже повну відсутність наукових праць з даної теми. Технологія синтезу звуку у контексті музичного мистецтва фігурує лише у двох дисертаціях. У дослідженні І. Ракувовой "Нові композиторські технології (на прикладі творчості Алли Загайкевич)" синтез звуку розглядається як одна зі складових частин новітніх композиторських технік у контексті академічної музики, без дослідження даної технології у її культурологічному та історичному аспектах. У роботі І. Гайденка "Роль музичних комп'ютерних технологій у сучасній композиторській практиці" синтез звуку розглядається лише у контексті сучасних комп'ютерних технологій. Великим окремим фондом існують ґрунтовні праці з акустики музичних інструментів (Л. Кузнєцов, В. Порвенков), інструментознавства та оркестровки (М. Римський-Корсаков, У. Пістон, М. Агафонников), проте бракує специфічної літератури, яка б поєднувала і узагальнювала знання з вищезазначених галузей. На сьогоднішній день у вітчизняній науковій літературі не існує ґрунтовних досліджень, присвячених такому аспекту синтезу звуку, як емуляція акустичних інструментів. Зустрічаються лише поодинокі статті та опубліковані тези конференцій [2]. Пошук серед зарубіжних англійських видань довів наявність певної кількості досліджень на тему технології синтезу звуку [3; 4; 5; 6;], проте спеціалізованої літератури, яка б висвітлювала всі аспекти емуляції акустичних інструментів електронними засобами, бракує.

Виходячи із вищесказаного, вважаємо необхідним дослідити можливості, проблеми і перспективи відтворення тембро-динамічних і артикуляційних особливостей акустичних музичних інструментів засобами електронного синтезу звуку та семплювання.

Тембр є одним із головних засобів музичної виразності і суб'єктивною характеристикою якості звучання. Саме завдяки тембру, звуки, ідентичні за висотою та рівнем гучності, можна відрізнити один від одного. Основними чинниками, що впливають на тембр, є спектр і характер перехідного процесу основного тону і обертонів. До додаткових чинників відносять нелінійність обертонів, нелінійність кривих рівної гучності, нелінійність амплітудної характеристики слуху, вібрато, биття, унісон, відстань до джерела звуку, реверберацію тощо. На темброве сприйняття звуку також впливають умови виконання (відтворення) музичного матеріалу, психологічний стан слухачів, індивідуальні особливості слуху тощо.

Спектр звуку визначається кількістю й амплітудами компонентів, що входять до його складу. Музичні звуки, як правило, містять у собі багато компонентів. Форма звукового коливання залежить від складу компонентів і фазових співвідношень між ними.

Основний вплив на тембр спричиняють наявні у спектрі вищі гармоніки основного тону (обертони). Музичний інструмент являє собою складну коливальну систему, і кожен елемент цієї системи так чи інакше впливає на тембр звуку. Звичайно, коливальна система музичного інструменту не є досконалою, тому коливання можуть бути неперіодичними, особливо ті, що обмежені у часі, – згасаючі коливання (звук фортепіано, струнних щипкових, ударних інструментів). Під впливом різних чинників (як, наприклад, жорсткість струни, рухливість опори, нерівномірне розподілення маси вздовж струни, овальність перерізу струни, нелінійність частотної залежності реакції опори для струнних інструментів) виникає негармонійність обертонів – відхилення частот гармонік від значень, кратних частоті основного тону. Звук, до складу якого входять негармонійні обертони, при незмінному спектрі буде мати змінну у часі форму сигналу. Негармонійність уносить у сигнал додаткові флукуації, що робить тембр більш "живим", привабливим для слуху, якщо величина негармонійності не перевищує 0,1–0,35 % для сусідніх обертонів.

Важливим чинником, що впливає на спектр і, відповідно, на тембр, є інтенсивність звуку. В залежності від інтенсивності змінюється форма сигналу.

Перехідний процес звуку можна охарактеризувати як поодинокий випадок амплітудної модуляції. При цьому виникають додаткові бокові складові спектру навіть для синусоїдального сигналу. Перехідний процес варто розглядати окремо для кожного обертону, адже тембр звуку залежить від



часових співвідношень компонентів, характеру наростання і спадання кожного з них. У перехідних процесах звуків музичних інструментів виділяють три фази: початкову (атаку), основну і завершальну (згасання). В залежності від інструменту, характер і тривалість кожної фази різняться. Деякий вплив на характер перехідного процесу також спричиняють: спосіб звуковидобування (*arco/pizzicato* для струнних смичкових), артикуляція (*staccato/detache/legato*), динаміка тощо.

Для достовірної емуляції акустичних інструментів необхідно точно відтворити тембр першоджерела, адже тембр є головною характеристикою музичного інструменту. При цьому важливо приділяти увагу перехідним процесам і динаміці, бо перехідні процеси є важливими компонентами темброутворення, а зміни у динаміці нерозривно пов'язані зі змінами у спектрі звуку музичного інструменту. Враховуючи всю складність і багатокомпонентність тембру, а також велику кількість факторів, що впливають на темброве сприйняття, розглянемо основні шляхи відтворення тембру музичного інструменту електронними засобами.

Емуляцію акустичних інструментів можна здійснювати методом синтезу (адитивного, субтрактивного, частотно-модулюючого, табличного, фізичного моделювання) та семплінгу. Розглянемо відтворення тембро-динамічних особливостей інструментів методом синтезу більш детально.

Одним із базових видів синтезу є адитивний синтез. Шляхом адитивного синтезу можна отримати звуки з великою кількістю гармонік і широким спектром, але досить одноманітні за характером ("органоподібного" типу). Внаслідок суто періодичного характеру самих синтезованих хвиль будь-яке їх поєднання буде також мати вигляд періодичного колювання. В результаті ми отримуємо звук, незмінний у часі і з постійним спектром, без впливу флуктуацій, що їх зазвичай вносить недосконалість коливальної системи музичного інструменту і "людський" фактор. Такий звук сприймається як штучний, неприродний, негнучкий. Він не відображає складні акустичні процеси, завдяки яким утворюється оригінальний тембр музичного інструменту, і тому не може служити базою для достовірної емуляції.

Звук, що синтезується субтрактивним методом, потенційно має більшу кількість гармонік, ніж при адитивному синтезі. Проте субтрактивному синтезу притаманний основний недолік адитивного синтезу, а саме – відносна передбачуваність хвильового процесу (у разі використання у якості основного сигналу меандру та *sawtooth*). Використання більш складного сигналу, почасти шумового, у поєднанні із амплітудною модуляцією дозволяє імітувати звучання акустичних перкусійних та струнних щипкових інструментів, але подібна емуляція не буде достовірною.

FM-синтез дозволяє отримати сигнал вельми складної форми і певним чином імітувати негармонійність обертонів коливальної системи акустичних інструментів. За допомогою FM-синтезу можна імітувати звучання деяких акустичних інструментів: органу, флейти, кларнету, клавесину, багатьох ударних інструментів. Проте основна сфера використання даного виду синтезу – це танцювальна та експериментальна електронна музика.

Слід сказати, що сучасні апаратні та програмні синтезатори часто об'єднують усі три види синтезу – адитивний, субтрактивний та частотно-модулюючий. Наявність кількох LFO (генераторів низької частоти), генераторів обгинаючої, різноманітних ефектів обробки дозволяє більш точно імітувати тембр акустичних інструментів, проте таким синтезаторам притаманні деякі недоліки: неспроможність відтворити специфіку перехідних процесів і певних відтінків артикуляції; неспроможність реалістично відтворити динамічні зміни у тембрі інструменту; неспроможність відтворити характерні особливості звучання конкретного музичного інструменту.

Метод фізичного моделювання або віртуально-акустичний синтез дозволяє з більшою точністю відтворити звучання акустичних музичних інструментів. На відміну від адитивного, субтрактивного та FM-синтезу, звук, що генерується синтезатором фізичного моделювання, не є статичним у часі, адже залежить від багатьох суто "виконавських" параметрів (характеру атаки, частоти і глибини вібрата; для струнних смичкових – сили тиску на смичок, місця збудження струни; для духових – інтенсивності повітряного потоку тощо). Такі параметри контролюються за допомогою MIDI-повідомлень типу *Velocity*, *Aftertouch*, *Pitchbend*, *CC* тощо. Апаратні MIDI-контролери, що імітують будову певних акустичних інструментів (духових, струнних), дозволяють застосовувати більшість традиційних прийомів гри на відповідних інструментах. При цьому відпадає необхідність у складному MIDI-програмуванні та використанні скриптів, рандомізації, адже всі параметри синтезу контролюються виконавцем у реальному часі. Основні переваги фізичного моделювання перед традиційними видами синтезу полягають у можливості відтворити тембр інструменту у його динамічному аспекті та у можливості адекватно відтворити перехідні процеси звуку. У адитивному, субтрактивному та частотно-модулюючому видах синтезу динамічну зміну тембру інструменту можна певним чином імітувати використанням частотних фільтрів, змінюючи частоту зрізу. Натомість метод фізичного моделювання відтворює реальну поведінку акустичного апарату інструменту під час зміни динаміки.

У традиційних видах синтезу перехідні процеси імітуються за допомогою генератора обгинаючої, що надає сигналу потрібної форми, моделюючи фази атаки та згасання. На відміну від генератора обгинаючої, фізичне моделювання дозволяє більш точно відтворити перехідні процеси, урахувавши при цьому зміни у тембрі інструменту.

Фізичне моделювання є одним із найбільш перспективних типів синтезу, проте йому властиві певні недоліки. По-перше, цей вид синтезу не є універсальним: на сьогоднішній день фізичне моделювання є найбільш актуальним для емуляції клавішних інструментів (фортепіано, клавесин, електро-піано тощо), струнних щипкових і деяких духових (переважно мідних). Відтворені шляхом фізичного моделювання струнні смичкові, ударні інструменти звучать не досить природно. По-друге, професійна емуляція деяких інструментів, синтез яких передбачає використання апаратних MIDI-контролерів, вимагає оволодіння технікою гри на відповідному інструменті. Це потребує багато часу і не завжди є зручним. По-третє, висока собівартість професійних апаратних синтезаторів фізичного моделювання (на кшталт Roland V-Synth), контролерів та звукових модулів робить цей вид синтезу недоступним для багатьох користувачів. Існують програмні синтезатори фізичного моделювання: Applied Acoustics String Studio VS-1, Applied Acoustics Strum Acoustic GS-1, Arturia Brass, Modartt Pianoteq, Acoustica Pianissimo тощо, проте їх можливості дещо обмежені у порівнянні із апаратними синтезаторами.

Табличний синтез використовує у якості базового сигналу попередньо записані у ПЗУ/ОЗУ фрагменти – семпли, тому особливості даного виду синтезу щодо емуляції звучання акустичних музичних інструментів будуть розглянуті саме з точки зору семплювання.

На сьогоднішній день семплювання дозволяє найбільш реалістично відтворити тембр і артикуляцію акустичних інструментів, адже семпл являє собою точну "копію" звуку реального інструменту, оскільки при семплюванні використовується не синтез, а відтворення попередньо записаних звуків. Якість окремого семплу, його достовірність і реалістичність можуть бути обмеженими лише умовами запису джерела: якістю обладнання, майстерністю звукорежисера та виконавця, якістю самого інструменту тощо.

При записі джерела можна зафіксувати більшість традиційних способів звуковидобування та артикуляційних відтінків, велику кількість динамічних відтінків, спеціальні ефекти тощо. Також можуть бути окремо записані "сухі" семпли і семпли із природною реверберацією приміщення для надання користувачу можливості контролювати акустичну перспективу (бібліотеки на кшталт EW/QL Symphonic Orchestra Platinum Edition, Project SAM True Strike, Toontrack dfh Superior, FXpansion BFD тощо).

Традиційні види синтезу не надають таких можливостей, як семплювання. Фізичне моделювання дозволяє певним чином відтворити тембро-динамічні особливості інструменту, проте не всі відтінки артикуляції є доступними. Також методом фізичного моделювання вкрай складно відтворити деякі спеціальні ефекти (на кшталт мультифоніків на духових інструментах, гри за підставкою, на підгрифнику, корпусі струнних смичкових тощо); характерні особливості звучання конкретного музичного інструменту (на кшталт рідкісних, виготовлених вручну екземплярів); акустичну перспективу тощо.

При використанні методу семплювання виникають певні проблеми. Перша з них стосується динаміки, а саме – відтворення тембру інструменту у його динамічному аспекті. Для коротких штрихів струнно-смичкових та духових інструментів (*staccato*, *spiccato*, *pizzicato*), а також для струнно-щипкових і більшості ударних інструментів проблема відтворення зміни тембру у часі не є актуальною, адже динаміка кожного окремого звуку після його збудження характеризується в основному декрементом згасання самого коливання і не є керованою виконавцем. У всіх інших випадках динаміка контролюється самим виконавцем, отже, тембр інструменту може змінюватись у часі. Метод семплювання дозволяє реалістично відтворювати лише певні фіксовані, дискретні динамічні відтінки. При записі семплів джерела (акустичного інструменту) кількість дискретних динамічних рівнів буде обмежена лише майстерністю виконавця, вимогами до фізичного розміру бібліотеки (у байтах) і особливостями стандарту General MIDI (кількість *velocity*-рівнів не може перевищувати 27). При необхідності відтворення зміни тембру у часі використовується так званий "кросфейд" (від англ. *crossfade* – взаємоперехід) між кількома семплами, що відтворюють дискретні динамічні відтінки.

При кросфейді виникає небажаний поліфонічний ефект і спотворення звуку через відсутність фазової кореляції між семплами. Особливо яскраво недоліки кросфейду простежуються при емуляції сольних інструментів, у меншій мірі – інструментальних ансамблів (на кшталт оркестрових груп). Певним чином вирішити проблему динаміки можна шляхом запису багатьох варіантів реальних *crescendo*, *diminuendo*, *sfz*, *fp*, *pf* тощо, проте цей екстенсивний шлях призведе до суттєвого збільшення обсягу бібліотеки і значно ускладнить користування нею.

Наступна проблема пов'язана із відтворенням штриху legato. При грі legato на струнних та духових інструментах лише перша нота легатної групи матиме чітку атаку. Отже, для імітації legato необхідно з'єднати кілька семплів таким чином, щоб атаку мав лише перший семпл. При цьому слід пам'ятати, що при емуляції монофонічних інструментів (на кшталт мідних/дерев'яних духових) будь-яке поєднання семплів повинно бути також монофонічним.

Існує кілька способів імітації legato. Перший пов'язаний із ADSR-генератором обгинаючої. Для певних семплів параметр Release збільшується, в результаті чого фаза згасання подовжується і зливається із фазою атаки наступного семплу. При такому кросфейді виникає поліфонічний ефект, що не є природнім для акустичних інструментів.

Другий спосіб імітації legato заснований на MIDI-програмуванні і використанні спеціальних скриптів. На сьогоднішній день найбільш перспективними розробками у цій області є скрипти Н. Ліберга та скрипти Solo Instruments Performance Suite Р. Уїлвока для семплеру Kontakt компанії Native Instruments. Сутність цього методу полягає у тому, що відтворення другого семплу у легатній групі починається не з фази атаки, а ближче до середини семплу (так званий "оффсет"). Для з'єднання семплів використовується кросфейд, проте помітного на слух поліфонічного ефекту не виникає. Користувач може контролювати оффсет та параметри кросфейду у реальному часі за допомогою MIDI-повідомлень типу Aftersample, Velocity або Controller. Також за допомогою скриптів є можливість імітувати портаменто між нотами та глісандо.

Сутність третього методу імітації legato полягає у записі справжніх "легатних" семплів та наступному їх відтворенні. Яскравим прикладом такого методу може служити запатентована технологія Performance Legato компанії Vienna Symphonic Library. Від кожної ноти усього діапазону інструменту записуються всі легатні інтервали у висхідному та низхідному напрямках, у межах октави. На стадії редагування семплів перша нота кожного інтервалу видаляється, таким чином залишається тільки друга нота, яка має специфічну, "легатну" атаку. При отриманні MIDI-повідомлень типу Note спеціальний скрипт фіксує інтервал, і в залежності від цього відтворюється потрібний "легатний" семпл, що відповідає даному інтервалу. Перевага технології VSL Performance Legato полягає у тому, що при імітації legato відтворюються не звичайні семпли типу sustain, а реальні семпли, що були записані при грі інтервалів legato. Це дозволяє досягти кращих результатів при імітації legato порівняно із попередньо описаними методами. Єдиним недоліком Performance Legato є високі вимоги до апаратних ресурсів ПК, адже загальна кількість семплів для інструменту з діапазоном у три октави буде складати кілька тисяч.

Наступна проблема стосується відтворення вібрато. При створенні великих бібліотек семплів (на кшталт Vienna Instruments або EW/QL Symphonic Orchestra) окремо записуються семпли як vibrato, так і non-vibrato. Проте такий підхід не дозволяє контролювати інтенсивність і характер вібрато, адже при кросфейді семплів vibrato і non-vibrato виникають помітні на слух спотворення. Метод штучного відтворення вібрато базується на періодичному відхиленні амплітуди та частоти сигналу від основного значення. Для цього може використовуватись LFO або будь-який генератор типу envelope. Також є можливість періодично змінювати частоту та амплітуду сигналу вручну, за допомогою MIDI-повідомлень типу Pitchbend та Controller, проте це є не дуже зручним. При штучному відтворенні вібрато за допомогою LFO слід пам'ятати про "людський" фактор, адже реальне вібрато не має сталої інтенсивності і частоти, і його характер є змінним у часі. Частота LFO, що керують амплітудою та частотою сигналу, не повинна бути сталою і має змінюватись в залежності від музичного контексту. У сучасних програмних семплерах (на кшталт NI Kontakt та Steinberg Halion) є можливість керувати частотою LFO за допомогою MIDI-повідомлень. Це надає можливість контролювати частоту та інтенсивність вібрато у реальному часі за допомогою зовнішніх MIDI-контролерів. Однією із перспективних сучасних розробок є MIDI-скрипти для семплеру NI Kontakt, що значно спрощують процес штучного відтворення вібрато.

Скрипт дозволяє користувачеві визначати такі параметри вібрато, як частота (у Гц), інтенсивність, максимальне відхилення від положення рівноваги (у центрах та Дб), баланс між частотним та амплітудним вібрато, форму коливальності LFO тощо. Параметри вібрато можуть бути незмінними у часі, контролюватись за допомогою MIDI-повідомлень типу Aftersample, Velocity або Controller, або контролюватись за допомогою генератора обгинаючої з параметрами Onset, Rise, Decay, Sustain. Спеціальна опція дозволяє вносити у параметри вібрато випадкові відхилення від заданих величин (рандомізація), що надає штучному вібрато більшої природності та гнучкості.

Однією з проблем, що виникають при семплюванні, є повторювання нот (репетиція). При використанні одного і того самого семплу для повторюваних нот виникає спотворюючий "кулеметний ефект". Це не є природнім, адже при грі на справжньому музичному інструменті кожна наступна нота

у групі з кількох повторюваних нот однієї висоти дещо відрізняється від попередньої. Ці зміни важко визначити на слух, проте "кулеметного ефекту" не виникає. Одним із рішень проблеми повторюваних нот є запис кількох семплів для кожного динамічного та артикуляційного відтінку кожної ноти. Чим більше варіантів записано, тим більш реалістичнішим може бути звучання репетиції. Сучасні семплери дозволяють відтворювати такі семпли по черзі (технологія Cycle Round Robin або Auto Alternate) або у довільному порядку.

Один із способів відтворення репетиції базується на використанні одного і того самого семплу, але з незначною зміною таких параметрів, як висота та гучність для кожної ноти. Це дозволяє у певній мірі уникнути "кулеметного ефекту". Скрипт Ultra TKT при повторенні певної ноти використовує семпли із сусідніх груп, змінюючи їх висоту. Таким чином забезпечується певна відмінність у звучанні семплів при репетиції, що також зменшує "кулеметний ефект".

Отже, незважаючи на те, що при семплюванні виникають певні проблеми, на сьогоднішній день цей метод дозволяє досягти більш достовірних результатів при відтворенні тембро-динамічних та артикуляційних особливостей акустичних музичних інструментів, аніж традиційні види синтезу та фізичне моделювання. Враховуючи велику кількість різноманітних звукових бібліотек, що відрізняються високою якістю та охоплюють чи не всі відомі інструменти, семплювання видається найбільш перспективним методом для емуляції акустичних інструментів.

На сьогодні є надзвичайно актуальним та перспективним не лише проведення подальших досліджень у цій галузі, а й створення методичних посібників, які б надали користувачам-початківцям необхідні знання та уміння у сфері емуляції акустичних музичних інструментів.

#### *Література:*

1. Кузнецов Л. А. Акустика музыкальных инструментов : справочник / Л. А. Кузнецов. — М. : Легпромбытиздат, 1989. — 368 с.
2. Стецюк И. О. Эмуляция симфонического оркестра электронными средствами: проблемы и их решения / И. О. Стецюк // Культурно-мистецьке середовище: технології та сучасність : матеріали Всеукр. наук.-творч. конф. 11-12 листопада 2008 року. — К. : ДАКККіМ, 2009. — С. 87–90.
3. Gilreath P. The Guide to MIDI Orchestration. — Atlanta: MusicWorcs, 2004. — 702 p.
4. McGuire S. Audio Sampling: A Practical Guide / S. McGuire, R. Pritts. — Burlington: Focal Press, 2008. — 217 p.
5. Pejrolo A. Acoustic and MIDI Orchestration for the Contemporary Composer / A. Pejrolo, R. DeRosa. — Burlington: Focal Press, 2007. — 289 p.
6. Russ M. Sound Synthesis and Sampling / M. Russ. — Burlington: Focal Press, 2004. — 422 p.

## З М І С Т

### ФІЛОСОФІЯ

<i>Заболотний В. М.</i>	Ціннісні засади глобальної ділової етики .....	5
<i>Вітер Д. В.</i>	Філософія релігії в теологічній парадигмі: проблеми соціальної доктрини християнських церков .....	9
<i>Головач Н. М.</i>	Ціннісні орієнтації сучасної людини: сутність, трансформація .....	15
<i>Ігнатенко Н. В.</i>	Бінаризм Ф. Ніцше в контексті постмодерністського філософського дискурсу .....	20
<i>Чурикова Л. І.</i>	Проблеми розвитку образотворчого мистецтва на Рівненщині: результати соціологічного дослідження сфери художнього життя регіону .....	25
<i>Любарська Л. В.</i>	Вираження світоглядної культурної матриці через знакове кодування як художнє образотворення у творчості поетів Київської школи .....	33
<i>Беляєва Л. Г.</i>	Дух музики: за межею критики чистого розуму .....	40
<i>Семенюченко О. В.</i>	Особливості етимологічного методу в герменевтиці .....	43

### КУЛЬТУРОЛОГІЯ

<i>Горенко Л. І.</i>	Культурософська модель малоросійства у творчості М. В. Гоголя (до 200-річчя від дня народження письменника) .....	50
<i>Більченко Є. В.</i>	Проблема культурних універсалій Заходу і Сходу: компаративістський дискурс .....	57
<i>Белофастова Т. Ю.</i>	До питання про місце музею в системі культурологічного знання .....	62
<i>Гончарова О. М.</i>	Політичне красномовство в світлі сучасної теоретичної рефлексії .....	66
<i>Гоцалюк А. А.</i>	Трансформаційні процеси в календарній обрядовості українців в ХХ – на початку ХХІ століття .....	71
<i>Краснокутський Г. Є.</i>	Архетип вождя у дзеркалі сучасного українського героїчного міфу: нарцисичний аспект .....	77
<i>Матвійчук О. Є.</i>	Закономірності розвитку бібліотек як соціокультурних центрів в Україні .....	82
<i>Петрова І. В.</i>	Сутність та особливості становлення індустрії дозвілля .....	87
<i>Трач Ю. В.</i>	Глобалізація культури в інформаційному вимірі .....	92
<i>Садовникова Д. В.</i>	Микола Лисенко та Михайло Драгоманов: проблема міжособистісної комунікації .....	97
<i>Орлова О. В.</i>	"Культурний туризм" як засіб діалогу культур .....	102
<i>Пашкевич М. Ю.</i>	Зміст і типологія видовищ як особливої форми культури .....	106

## МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

<i>Троєльнікова Л. О.</i>	Художньо-освітній концепт соціокультурного середовища сучасної України .....	111
<i>Солов'яненко А. А.</i>	Робота режисера над музичною основою оперної вистави: досвід системного аналізу .....	116
<i>Безручко О. В.</i>	Застосування репетиційного методу Л. В. Кулешова в українській кіноосвіті.....	121
<i>Чуніхін О. Н.</i>	З історії бенефісів.....	126
<i>Васюта О. П.</i>	Чернігівське музично-драматичне товариство: оперні постановки кінця ХІХ століття.....	130
<i>Рязанцев Л. В.</i>	Функції музики у фільмі.....	135
<i>Ущипівська О. М.</i>	Фестиваль "Золотий ключик": штрихи до регіонального образу культури Донбасу.....	141
<i>Ізваріна О. М.</i>	Музично-театральні вистави як передумова становлення оперного мистецтва в Україні .....	146
<i>Білякович Л. М., Чорна О. С.</i>	Спроба систематизації існуючих видів оригамі.....	151
<i>Герц І. І.</i>	Фольклор як засіб розкриття ідейно-художнього змісту сценічного хореографічного мистецтва .....	157
<i>Бучма О. Є.</i>	"Переживання", "удавання" та "відчуження" в прийомах акторської гри театру ляльок .....	161
<i>Асталаш Г. Л.</i>	Стильові особливості фортепіанної партії в камерно-інструментальних ансамблях В. Косенка (на прикладі Сонати для фортепіано і віолончелі (твір 10 d-moll)).....	165
<i>Маслова Ю. В.</i>	Естрадні школи України.....	168
<i>Ужвенко Н. Я.</i>	Розвиток теоретичного обґрунтування мистецтва пантоміми .....	173
<i>Ян І. М.</i>	Організація музичного життя Харкова 20-х – початку 30-х років ХХ століття .....	178
<i>Куц Є. В.</i>	Відтворення тембро-динамічних та артикуляційних особливостей акустичних музичних інструментів електронними засобами .....	183

Наукове видання

# Культура і Сучасність

А Л Ь М А Н А Х

№ 2, 2009

Редактор *Л. В. Цивільова*

Комп'ютерна верстка *С. І. Супруненко*

Підписано до друку 15.12.2009. Формат 60x84 1/8. Папір офсетний № 1. Друк офсетний.  
Облік.-вид. арк. 21,19. Наклад 1000 прим. Зам.

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](mailto:info@millennium.net.ua)**  
**[www.millennium.net.ua](http://www.millennium.net.ua)**