

Міністерство культури України
Харківська державна академія культури

КУЛЬТУРА УКРАЇНИ

Збірник наукових праць

За загальною редакцією В. М. Шейка

Засновано в 1993 р.

Випуск 43

Харків, ХДАК,
2013

УДК [316.45/6:65.012.32](075.8)
ББК 71я54 + 85я54
К 90

Засновник і видавець —
Харківська державна академія культури

Друкується за рішенням ученої ради
Харківської державної академії культури
(протокол № 3 від 27.09.2013 р.)

Затверджено постановою ВАК України від 27.05.2009 р. №1-05/2
як наукове фахове видання з культурології, мистецтвознавства

Редакційна колегія:

- В. М. Шейко, доктор історичних наук
(відповідальний редактор);
М. В. Дяченко, доктор філософських наук
(заступник відповідального редактора);
З. І. Алфьорова, доктор мистецтвознавства;
Ю. І. Лошков, доктор мистецтвознавства;
І. І. Польська, доктор мистецтвознавства;
Н. П. Осипова, доктор філософських наук;
В. М. Откидач, доктор мистецтвознавства;
Л. В. Стародубцева, доктор філософських наук;
О. Г. Стахевич, доктор мистецтвознавства;
О. І. Чепалов, доктор мистецтвознавства;
О. В. Шило, доктор мистецтвознавства;
В. В. Шкода, доктор філософських наук;
А. Т. Щедрін, доктор культурології;
І. Ю. Коновалова, кандидат мистецтвознавства
(відповідальний секретар)

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

К 90 **Культура України.** Вип 43. : зб. наук. пр. / М-во культури України,
Харк. держ. акад. культури ; за заг. ред. В. М. Шейка. — Х. : ХДАК,
2013. — 296 с.

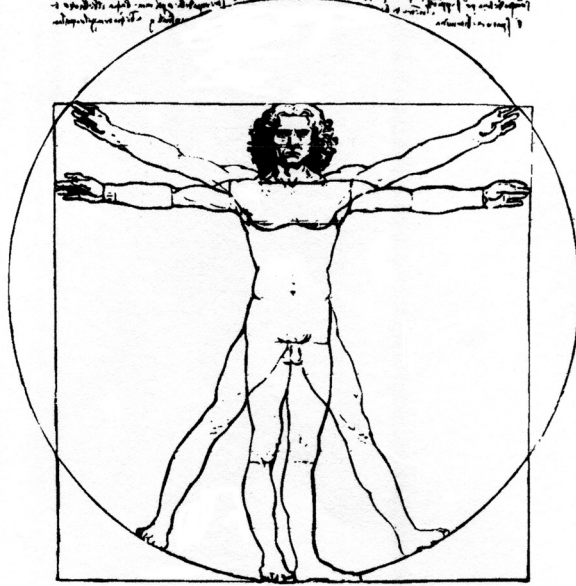
Розглядаються проблеми культурології, розвитку світової і національної
культури, театрального, кіно- телемистецтва, хореографії, музичного мисте-
цтва.

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

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

© Харківська державна
академія культури, 2013

... ..



*Теорія та історія
культури*

РОЛЬ ЕКОЛОГІЇ У ФОРМУВАННІ СОЦІОКУЛЬТУРНИХ ТА ЕКОНОМІЧНИХ ПЕРЕДУМОВ СТАБІЛЬНОГО РОЗВИТКУ СВІТОВОГО СУСПІЛЬСТВА

Висвітлюються проблеми екологічної безпеки цивілізаційної еволюції людства; акцентується на формуванні соціокультурних та економічних передумов стабільного розвитку світового співтовариства. Доводиться, що тільки ефективність співдружності Людини і Природи забезпечує майбутнє людства.

Ключові слова: екологія, культура, духовність, соціокультурний та економічний стабільний розвиток суспільства, цивілізація, природні ресурси, екологічна безпека.

Освещаются проблемы роли экологической безопасности цивилизационной эволюции человечества; акцентируется на формировании социокультурных и экономических предпосылок стабильного развития мирового сообщества. Доказывается, что только эффективность сотрудничества Человека и Природы обеспечивает будущее человечества.

Ключевые слова: экология, культура, духовность, социокультурное и экономическое стабильное развитие общества, цивилизация, природные ресурсы, экологическая безопасность.

The issues of the role of ecological safety of civilizational evolution of the mankind are examined; the attention is paid to the processes of formation of sociocultural and economical prerequisites of the continuous development of the world community. It is proved that only effectiveness of cooperation between Man and Nature guarantees the future of the mankind.

Key words: ecology, culture, spirituality, sociocultural and economical continuous development of the world community, civilization, natural resources, ecological safety.

З початку ХХІ ст. людство підійшло до нового етапу своєї історії, на якому стихійний розвиток культурнопродуктивних сил, неконтрольоване збільшення чисельності населення, відсутність дисципліни індивідуального поведіння тощо можуть поставити людство на межу катастрофи й загибелі. Тобто людство нині має вирішувати проблеми нової організації життя й суспільства, нового світоутворення та світоуявлення. Отже, сучасність і майбутнє людства багато в чому пов'язані зі станом екології, формуванням своєрідного «екологічного» мислення. Основною має бути теза необхідності жити в злагоді з природою. Означені тези є складовими соціокультурних, соціоекологічних проблем сучасної цивілізації. У свою чергу вирішення цих проблем у багатьох аспектах залежить від створення соціокультурних, екологічних передумов переходу суспільства до сталого його розвитку.

Насамперед, хотілося б акцентувати на необхідності взаємопорозуміння між представниками різних наукових дисциплін,

котрі досліджують проблеми сталого екологічного розвитку й забезпечення координації їх досліджень і рекомендацій. Лише в такому разі діяльність і створена на основі її результатів державна й міжнародна політика зможуть набути системного характеру і зумовлять реальні та бажані зрушення. На думку дослідників, ресурсів для вирішення поставлених завдань теоретично цілком достатньо, але використовуються вони вкрай неефективно (щодо створення умов для стабільного розвитку). У цьому разі здійснено спробу об'єднати в систему деякі важливі поняття, уявлення економічної науки, природничих і гуманітарних дисциплін у напрямі соціокультурних та соціоекологічних проблем розвитку цивілізації.

Еколого-економічні чинники мають надзвичайно велике значення під час розроблення й реалізації екологічної політики, орієнтованої на перехід до сталого типу розвитку. Водночас екологічна проблематика й питання сталого розвитку мають й інші, важливіші аспекти, ніж економічні. Розглянемо проблему детальніше.

Під час розробки екологічної політики, на нашу думку, необхідно ґрунтуватися на тому, що вирішення екологічних проблем і перехід до сталого розвитку можливі лише внаслідок радикальної зміни світогляду, системи суспільних та духовних цінностей, уявлень про розвиток економіки, культури і цивілізації загалом. Маючи на меті досягнення сталого розвитку, потрібно орієнтуватися, насамперед, на глобальний, міжнародний рівень: стосовно окремих регіонів планети, держав, а особливо окремих територій усередині держав сталий розвиток можливий лише умовно. Слід зазначити, що величезні й постійно зростаючі масштаби використання природних матеріальних джерел призвели не тільки до виснаження сировинних ресурсів в окремих районах, але й до істотного збіднення всієї сировинної бази планети [1; 3; 4; 6; 7].

Загальним напрямом вирішення екологічних проблем у глобальному масштабі є усунення протиріччя між «економікою» й «екологією». Можна сказати, що глобальна екологічна загроза — це не перешкода розвитку, а прояв або діагноз його хвороби. Тому вирішувати потрібно не стільки окремі екологічні проблеми, скільки глибинні причини стабільності розвитку. Однією з найважливіших причин хвороби є те, що домінуючим став технократичний шлях розвитку цивілізації з його «суспільством споживання», пріоритетним розвитком матеріальних потреб на шкоду духовним.

Можна стверджувати, що для сталого розвитку суспільства достатньо, щоб матеріальні потреби не розвивалися швидше духовних [2]. Парадокс полягає в тому, що коли людство буде менше стурбоване матеріальними питаннями і більше — духовними, виникнуть кращі можливості для задоволення і матеріальних потреб. У цьому разі науково-технічна сфера, зокрема, змогла б давати «рецепти» значно ефективнішого задоволення матеріальних потреб, забезпечуючи

не стільки поступове зростання споживчих властивостей окремих товарів, насамперед автомобілів, скільки якісне задоволення потреб у переміщенні, інакше кажучи, переходячи від задоволення потреб у гамбургерах, піці та кока-колі до задоволення потреб у раціональному харчуванні.

Під час вирішення екологічних проблем через усунення їх причин слід прагнути досягнення раціонального розподілу виробничих ресурсів. Для цього структура попиту й пропозиції має формуватися з урахуванням максимально повного відображення в складі витрат виробництва будь-яких видів товару «об'єктивних» економічних оцінок природних ресурсів і екологічних впливів. Особливо це стосується неефективного, нераціонального використання земельних ресурсів [12; 13; 15; 16; 21].

Існуюча структура суспільних потреб і попиту не узгоджується з принципами сталого розвитку. Рівень екологічних та духовних потреб і попиту значно нижчий за необхідний для запобігання глобальній екологічній загрозі. Унаслідок цього неадекватна структура потреб зумовлює такий розподіл фінансових, природних та інших ресурсів, що об'єктивно призводить до глобальних екологічних та інших проблем.

Надто важливо розробити й упровадити нові підходи до освіти та організації освіти загалом і, насамперед, гуманітарної й екологічної, до духовного розвитку, а також роботи засобів масової інформації. Необхідне розроблення спеціальної інформаційної політики й стратегії, що передбачала б генерацію інформації, розроблення найефективніших способів її поширення як у країнах, які розвиваються, так і в міжнародному масштабі, зокрема системи дошкільного виховання, освіти, засоби масової інформації, телекомунікації, комп'ютерні ігри тощо., а також моніторинг, відновлення й розвиток самої системи. Інформаційні ресурси є найефективнішим засобом зміни потоків інших, «матеріальніших», а тому природо-, енерго- і матеріаломістких ресурсів. Тому цілеспрямована, підпорядкована певному плану робота з інформацією на всіх етапах від її генерації до моніторингу результатів роботи системи надасть можливість досягти найкращих результатів у такому розподілі інших ресурсів, що узгоджувалися б принципами стабільного розвитку. Значну роль у цій діяльності мають відіграти горизонтальні структури — спочатку як складові інформаційні суспільства, які об'єднують на добровільних і рівноправних основах зусилля, енергію й знання зацікавлених професіоналів та ентузіастів. У перспективі організації горизонтального типу повинні «дорости» до активнішої участі в організації управління суспільним розвитком [2].

Таким чином, основним завданням є духовний розвиток, якісна зміна світогляду, системи цінностей, що супроводжується еволюцією структури суспільних потреб і попиту. Зміняться співвідношення цін

на ринку на різні товари, насамперед, зросте ціна природомістких, ресурсовитратних продуктів. Це, у свою чергу, зумовить зміну критеріїв економічної ефективності й, отже, значні зміни в розподілі виробничих ресурсів. Природні ресурси, навколишнє середовище дедалі меншою мірою долучатимуться до виробничого процесу як у співвідношенні з потребами, так, згодом, і в абсолютному вимірі.

У глобальному контексті екологічні проблеми — це результат нераціонального розподілу виробничих ресурсів в умовах неузгодженості структури суспільного попиту з принципами стабільності розвитку.

До речі, взаємозв'язки всередині екосистем найкраще проявляються на прикладі тварин і ареалів їх проживання. На думку вчених, на Землі існує близько десяти мільйонів видів тварин. Зазвичай увагу ЗМІ привертають види тварин, що зникають. Однак біологів та інших фахівців турбує доля й тих тварин і рослин, які потрапили до одного харчового ланцюга зі зникаючими видами. Коли одна ланка харчового ланцюга руйнується, негативних змін зазнає вся екосистема, що може призвести до її деградації [5].

Зрозуміло, що сучасна структура суспільних потреб і попиту не узгоджується принципами сталого розвитку і є неоднаковою в різних країнах. Однак усюди рівень екологічних потреб і попиту значно нижчий, ніж необхідно, що зумовлено прагненням запобігти глобальній екологічній катастрофі. Те саме стосується і про співвідношення духовних і матеріальних потреб, оскільки що екологічні потреби дуже різні і містять як матеріальні, так і духовні складові. Чисті повітря і питна вода, продукти високої якості, здоровий спосіб життя — це переважно матеріальні складові екологічних потреб [22]. Їх наявності недостатньо для сталого розвитку. Якщо відбуватиметься сталий розвиток, то непомірне споживання, розкіш, тобто надвитрати природних ресурсів, які належать усім поколінням людства, а у вищому сенсі — які перебувають за межею категорії власності, для свого особистого задоволення, мають стати згодом неприпустимими. Таким чином, необхідно, щоб був розвинений і духовний пласт екологічних потреб: турбота про зберігання для нащадків довкілля загалом, зокрема всього його біорізноманіття. Зазначимо, що найважливіша особливість духовних потреб — це їх незалежність від того, споживається або ні наявний ресурс, компонент природного середовища, який потребує збереження своєї якості.

Найважливішу роль у духовному розвитку, «екологізації» свідомості має відіграти система освіти й виховання, яку необхідно докорінно реформувати. Вона повинна бути орієнтована на формування знань, глибинних уявлень про світобудову, її закони, про людину й сенс її життя, на розвиток творчих здібностей і опанування методології пізнання, а вже на цій основі — на здобуття «практичних» знань конкретних дисциплін. Саме тому перегляду потребує не

тільки зміст освіти, але і її форми. Процес здобуття знань має бути цікавим для учнів, зокрема слід активно застосовувати ігрові форми, наприклад, комп'ютерні ігри.

Екологічні потреби суспільства відбиваються в системі екологічних нормативів, які ухвалюються відповідними державними або міждержавними органами. Екологічні нормативи, доповнені політикою природокористування, правовими й економічними інструментами, державними або міжнародними програмами досягнення цих стандартів, набувають суспільного екологічного попиту. Таким чином, екологічний попит — це система екологічних нормативів з комплексом способів, інструментів і ресурсів (економічних, фінансових, організаційних, правових та ін.). Екологічні нормативи або будь-які законодавчо закріплені норми не відбивають реального екологічного попиту.

Поняття «екологічна потреба» надає можливості уточнити визначення сталого розвитку суспільства як такого, що забезпечує задоволення потреб сучасних і майбутніх поколінь у процесі формування раціональної структури суспільних потреб. Процес розвитку екологічних потреб означає, що суспільству необхідні певні екологічні умови, втілені в систему екологічних нормативів, дотримання яких гарантуватиме відтворення всіх компонентів довкілля [11; 17; 18].

Крім того, доцільно розглядати екологічні нормативи як кількісне вираження асиміляційної спроможності довкілля. Для економічних цілей можна визначити асиміляційний потенціал як здатність навколишнього середовища реагувати на різні впливи без зміни своїх якісних параметрів впродовж тривалого часу. Це поняття дозволяє розглядати навколишнє середовище як ресурс, а також зважати одночасно на природні й штучні властивості стану навколишнього середовища в процесі оцінювання.

Подвійна інтерпретація екологічних нормативів уможливіло розглядати їх як категорію, яка дозволяє інтегрувати економічні й адміністративні методи регулювання. Екологічні нормативи трансформуються з адміністративно встановлених обмежень у характеристики суспільних екологічних потреб. Причому економічні витрати щодо задоволення цих потреб, на якому ґрунтується економічна оцінка асиміляційного потенціалу, також виражаються через екологічні нормативи. Але якщо екологічних нормативів не дотримувати, цей ресурс є дефіцитним, його економічна оцінка збільшується. Плата за користування асиміляційним потенціалом має ґрунтуватися на його економічній оцінці й бути стимулом та джерелом формування фінансових ресурсів для досягнення екологічних нормативів. Права володіння, користування і розпорядження асиміляційним потенціалом від імені суспільства належать органам державної влади. Суспільні екологічні потреби також опосередковуються державою і виражаються у формі норм, нормативів тощо. Тому теоретично

всі механізми вирішення екологічних проблем перебувають у руках суспільства, а насправді — держави. Чим коротшим буде термін досягнення екологічних нормативів, тим швидше можна усунути дефіцит асиміляційного потенціалу, тим вищий ступінь його дефіцитності, його економічна оцінка і, відповідно, плата за його використання. Проблема полягає в узгодженні наявного суб'єктивного рівня екологічних потреб з їх об'єктивним, визначеним унаслідок наукових досліджень, рівнем.

Відсутність на практиці способів чіткого кількісного визначення асиміляційного потенціалу довкілля перешкоджає розгляду його як об'єкта власності. Переважно має місце т. зв. «вільний доступ» до використання асиміляційного потенціалу [8; 14; 17; 19; 20]. У кращому разі, ціна його використання встановлюється на рівні, який не відповідає його економічній оцінці. Отже, можна дійти висновку: ті, хто забруднюють довкілля, фактично привласнюють асиміляційний потенціал, здійснюючи викиди за символічну плату (на один-два порядки нижче його економічної оцінки). Вищезазначене свідчить про необхідність розроблення й упровадження методів економічної оцінки асиміляційного потенціалу.

Економічна оцінка не лише асиміляційного потенціалу, але й усіх видів природних ресурсів є дуже важливим напрямом розвитку і застосування ефективних економічних інструментів, які забезпечують стимули вирішення екологічних проблем, а також умови переходу до сталого розвитку. Необхідність економічної оцінки того або іншого природного об'єкта пов'язана зі способом визначення права власності для цього об'єкта. Якщо це аморфне загальнонародне надбання, то навряд чи хтось здійснюватиме його економічну оцінку. Але якщо населення й органи влади регіону усвідомлюють важливість оцінки природного об'єкта, для визначення розміру плати за користування ним, тобто для визначення розміру прибуткової частини бюджету цієї адміністративно-територіальної одиниці, такий об'єкт власності вже не буде аморфним. До речі, саме для асиміляційного потенціалу для більшості видів впливу на довкілля доцільне зосередження повноважень щодо володіння, користування й розпорядження ним на регіональному, а згодом, частково, і на місцевому рівні [10; 17].

У цьому контексті доречно згадати про проблему прав власності на природні ресурси. Щоб вирішити її, необхідно визначити (ідентифікувати) об'єкт права власності й закріпити його на законній підставі за будь-яким суб'єктом власності, попередньо визначивши, чому саме така форма буде найефективнішою. Стосовно багатьох ресурсів, насамперед асиміляційного потенціалу, зробити це не просто.

Однак вирішити проблему можна через надання відповідним державним органам федерального й регіонального рівнів повноважень з контролю за викидами певних забруднюючих речовин. Ця

система управління поєднає такі основні функції: встановлення безпечних екологічних стандартів для кожної шкідливої речовини, правил визначення т. з. проміжних лімітів, термінів їх досягнення, збір платежів і забезпечення цільового й ефективного використання фінансових ресурсів, які надходять до спеціального бюджетного або позабюджетного фонду, і організація торгівлі дозволами на ліміти між підприємствами, моніторинг викидів та укладення угод.

Майже все означене може стосуватися як країн, що розвиваються, так і передових, точніше, світового співтовариства загалом. Але країни, що розвиваються, звичайно ж, мають свою специфіку, яку розглянемо докладніше. Обираючи за зразок модель розвинених суспільств споживання, ми ще більше ускладнюємо ситуацію переходу до розвитку тенденцій сталого розвитку. Не усунувши чинників несталості, притаманних країнам, що розвиваються, в попередній історичний період, ми набуваємо нових ознак несталості, можливо ще значніших. Насамперед, це засвоєння цінностей суспільства споживання.

Якщо для країн, що розвиваються, одним із найважливіших чинників несталості було й залишається нерозумне використання власного природного капіталу, що внаслідок його експлуатації «в кращому разі» перетворюється на потік імпортованих споживчих товарів. Для розвинених країн характерне використання глобального природного капіталу, також і у формі споживання загальнопланетарного асиміляційного потенціалу довкілля щодо речовин, які мають глобальний характер впливу. І тут криється серйозне протиріччя між інтересами країн, що розвиваються, й економічно розвиненими країнами. У зв'язку із цим для країн, що розвиваються, важливим є створення політичних, правових, організаційних та інших передумов для забезпечення надання в користування економічно розвиненим країнам на вигідних для країн, що розвиваються, умовах свого асиміляційного потенціалу.

Для власника природних ресурсів ключовим є одержання від них рентного прибутку, який має відповідати економічній оцінці конкретного природного об'єкта. Рентний прибуток від експлуатації природних ресурсів був і залишається в країнах, що розвиваються, найважливішим джерелом прибутків державного бюджету. Але накопичується він, переважно, через опосередковане оподаткування. Безпосередньо в джерелі його утворення держава отримує лише декілька відсотків рентного прибутку, що спотворює міжгалузеві пропорції і фактично негативно впливає на довкілля [9; 17].

В умовах належності промисловості приватному сектору та низької а оплати за природні ресурси (на один-два порядки нижче їх економічної оцінки) значна частина ренти є об'єктом підвищеного попиту для приватного сектора. Формально це цілком законний спосіб отримання надприбутків, а по суті — фактичне присвоєння

природних ресурсів через вилучення ренти. Унаслідок цього держава не одержує колосальних коштів і не має можливості не тільки змінювати структуру економіки завдяки інвестиціям, насамперед у галузі промисловості, в розробці й упровадженні нових технологій, розвитку науки й культури, але і забезпечувати виплату різних соціальних допомог. Постійно витрачаючи і «проїдаючи» свій капітал (переважно це природні багатства), держави подібного типу наполегливо й гальмують можливості переходу до сталого розвитку.

Таким чином, у сфері економіки природокористування вирішення питань власності, забезпечення обліку й економічної оцінки всіх природних ресурсів, зокрема асиміляційного потенціалу, реформування системи платежів за природокористування на цій основі в разі одночасного проведення податкової реформи є необхідними передумовами для вирішення як екологічних, так і економічних проблем і створення умов для сталого розвитку.

Найважливіше завдання — формування системи управління розвитком суспільства, в якому роль фінансового і промислового капіталу обмежуватиметься участю в управлінні економічним розвитком у межах стратегічної лінії, що встановлюється й контролюється державою. Нині в розвинених країнах, а останнім часом і в тих, що розвиваються, реалізується саме протилежна модель, за якої розвиток суспільства підпорядкований інтересам збільшення фінансового й промислового капіталів, а в країнах, що розвиваються, — переважно тіньового. Стосовно сталого розвитку вона є безперспективною, оскільки самі по собі інтереси розширеного відтворення фінансово-промислового капіталу не тільки відмінні від «інтересів розвитку цивілізації», але і відносно короткострокові, передбачають досягнення цілей у коротко- і середньостроковій перспективі.

Держава має зосередитися передусім на стратегічних питаннях розвитку. При цьому питання поточного розвитку також мають контролювати державні органи на значно вищому якісному рівні. Утім більшу увагу необхідно приділити першому, стратегічному напрямку, оскільки нині він практично атрофований, а на його основі має розвиватися поточне регулювання. Якщо стратегічна лінія є хибною, то за допомогою оперативного регулювання виправити щонебудь уже неможливо.

У довгостроковій перспективі в разі сприятливого розвитку подій створюватимуться умови і для принципового перетворення суспільного устрою з його вертикальною системою управління на «горизонтальне», що не потребує примусового підпорядкування, домінування одного над іншим, особистої участі «рядових» членів суспільства в управлінні.

Для успішного просування потрібні об'єднані зусилля різних учених, ентузіастів, державних структур, громадськості.

Спрощена й ідеалізована схема має такий вигляд: природничі науки повинні надати «об'єктивні» показники безпечного рівня впливу на довкілля.

Вочевидь, дуже складно визначити безпечний рівень для всіх видів впливу на довкілля, але навіть те, що нині відомо, значно перевищує сучасні можливості щодо досягнення цих «безпечних» рівнів. Тому не екологія, як наука, що ґрунтується на різних природничонаукових напрямках, є найпроблемнішим чинником формування умов стабільного розвитку суспільства.

Те саме стосується й економіки природокористування. Розроблено переважно теоретичні підходи й методологія економічного оцінювання природних ресурсів і впливів на довкілля, принципи побудови ефективної системи платежів за природокористування, які забезпечували б водночас і стимули до зниження впливу на довкілля, і формування фінансових ресурсів для повного кількісного і якісного відтворення відновлюваних та економічного відтворення невідновлюваних природних ресурсів, і надходження в бюджети прибутків від експлуатації рентабельних природних ресурсів. Однак існуючий рівень платежів щонайменше на один-два порядки нижче того, який відповідали б з об'єктивним економічним оцінкам.

Економісти-екологи мають забезпечити економічне оцінювання процесу досягнення зазначених показників, запропонувати варіанти їх досягнення, які відрізнялися б термінами, витратами, ефективністю, а також способами фінансового забезпечення. При цьому, як уже зазначалося, економічна оцінка впливів на довкілля, а також оцінка природних ресурсів мають базуватися на витратах для досягнення екологічних нормативів щодо забезпечення повного кількісного та якісного відтворення відновлюваних природних ресурсів. Такі оцінки повинні матеріалізуватися в платежах за природокористування й екологічні впливи і бути основою для формування фінансових джерел зменшення впливу на довкілля.

Однак такий механізм не може бути впроваджений, якщо суб'єктивні потреби суспільства не узгоджуються з об'єктивними потребами або, інакше кажучи, якщо суспільство серйозно не стурбоване екологічними проблемами. Тому питання духовного розвитку, екологічної освіти мають першочергове значення. Ці завдання не може виконати жодна група вчених, на відміну від, наприклад, розроблення системи будь-яких натуральних або економічних показників. Вони є найбільшою складністю і потребують цілеспрямованих зусиль усіх гілок і рівнів державної влади, зміни в роботі засобів масової інформації, активної діяльності недержавних організацій.

Таким чином, нині посилилась роль екології в процесі формування соціокультурних й економічних передумов сталого розвитку світового суспільства, що вможливить уникнути майбутньої катастрофи. При цьому важливе значення відіграють процеси співвідношення рівня

використання природних ресурсів з рівнем екологічної безпеки для суспільства, по-перше, й рівня розумних та безпечних потреб споживання природних ресурсів з рівнем реальних надлишкових або недостатніх розмірів їх використання різними регіонами, країнами, окремими індивідами та світовим суспільством, по-друге. Отже, йдеться як про екологічну й ресурсну безпеку еволюції суспільства, так і про створення розумної та ефективної системи взаємоспівпраці, взаємодії Природи і Людини, адже безпосередньо від вирішення екологічного питання й залежить можливість подальшого існування людської цивілізації на Землі.

Список літератури

1. Биология окружающей среды: проблемы и решения: пер. с англ. / Манчестер. ун-т, биол. фак. — М.: Колос, 1997. — 184 с.
2. Касьянов П. В. Переход к устойчивому развитию: экологические, информационные, социальные и экономические предпосылки [Электронный ресурс] / П. В. Касьянов. — Режим доступа: <http://www.ieie.nsc.ru:8101/~foris/publ/>. — Заглавие с экрана.
3. Концепция экологического образования в техническом университете / К. К. Гомоюнов, И. А. Заир-Бек, В. М. Коликов [и др.] ; под ред. М. Б. Шилина; отв. ред. М. П. Федоров — СПб.: Изд-во СПбГТУ, 1998. — 45 с.
4. Левич А. П. Теоретическая и экспериментальная экология планктонных водорослей. Управление структурой и функциями сообществ: учеб. пособие / А. П. Левич, В. Н. Максимов, Н. Г. Булгаков; МГУ им. М. В. Ломоносова, биол. фак., каф. зоологии позвоноч. и общей экологии. — М.: НИЛ, 1997. — 191 с.
5. Миллер Т. Жизнь в окружающей среде / Т. Миллер; под ред. Г. А. Ягодина; пер. Б. А. Алексеевой — М.: Прогресс: Пангея, 1993. — С. 133–172.
6. Нормативные данные по предельно допустимым уровням загрязнения вредными веществами объектов окружающей среды. Доп. 1: справ. материал. — СПб., 1997. — 277 с.
7. Пашков Е. В. Международные стандарты ИСО 14000. Основы экологического управления / Е. В. Пашков, Г. С. Фомин, Д. В. Красный. — М.: Изд-во стандартов, 1997. — 202 с.
8. A reassessment of crop loss from ozone // *Environmental Science and Technology*. — 1983. — December.
9. *Analytical Aspects of Mercury and Other Heavy Metals in the Environment* / eds.: Roland W. Frei, Otto Hutzinger. — London: Gordon and Breach Science Publishers, 1985. — 320 p.
10. Boustead I. Radioactive waste disposal / I. Boustead // *Hazardous Waste Management Handbook* / ed. Andrew Porteous. — London: Butterworths, 1985. — P. 281–297.
11. Brown L. R. *The Twenty-Ninth Day* / L. R. Brown. — New York (W.W.): Norton and Co., 1978. — 58 p.
12. *Desertification in Asia and the Pacific*. — Bangkok: U.N. ESCAP, 1987. — 242 p.
13. Granger A. *Desertification* / A. Granger. — Earthscan, 1986. — 186 p.

14. Postel S. Air pollution, acid rain, and the future of forests / S. Postel. — Washington (DC): Worldwatch Institute, 1984. — (Worldwatch Paper ; № 58).
15. Problems and Prospects of Desertification Control in the ESCAP Region. — Bangkok: U.N. ESCAP, 1983. — 212 p.
16. Qing-Ming Wang. China Building Green Great Wall' To Combat Desertification / Qing-Ming Wang // The Vanguard. — 1986. — March 29. — P. 23.
17. Reporting on Climate Change: Understanding the Science. — Washington (DC): The Environmental Health Center of the National Safety Council, 1994. — P. 68, 73, 75.
18. Sharma R. Assessing development costs in India / R. Sharma // Environment. — 1987. — April. — P. 6–11, 34–38.
19. The Changing Atmosphere // UNEP Environment Brief. — Nairobi, s.a. — № 1. — P. 36–39.
20. The Ozone Layer // UNEP/GEMS Environment Library. — Nairobi, 1987. — № 2. — P. 13–19.
21. UNEP. Sand of Change // UNEP Environment Brief. — Nairobi, s.a. — № 2.
22. Wilson J. Ground Water / J. Wilson. — Philadelphia: Academy of Natural Science of Philadelphia, 1982. — 52 p.

Надійшла до редколегії 11.09.2013 р.

УДК [304.4:130.2](470+571)

О. В. КРАВЧЕНКО

ТЕОРЕТИЧНІ ПІДХОДИ ДО ВИЗНАЧЕННЯ СУТНОСТІ КУЛЬТУРНОЇ ПОЛІТИКИ В РОСІЙСЬКІЙ КУЛЬТУРОЛОГІЇ

Розглядаються основні методологічні підходи до культурної політики в сучасному російському теоретичному дискурсі.

Ключові слова: *культура, політика, культурна політика, модернізація, культурологія.*

Рассматриваются основные методологические подходы к культурной политике в современном российском теоретическом дискурсе.

Ключевые слова: *культура, политика, культурная политика, модернизация, культурология.*

The basic methodological approaches to cultural policy in contemporary Russian theoretical discourse.

Key words: *culture, politics, cultural policy, modernization, culturology.*

Переосмислення політичного потенціалу культури в пострадянських країнах в останні десятиліття стимульовано необхідністю визначення цивілізаційних перспектив новоутворених держав. Концепт «культурна політика», з одного боку, став предметом теоретичних дискусій науковців, зокрема тих, котрі прагнуть модернізувати вітчизняну соціогуманітарну сферу відповідно до нових політичних та економічних умов її існування. З іншого боку, поняття «культурна

політика» тлумачиться в державному менеджменті в його звичному сенсі: як забезпечення діяльності закладів культури, що утворюють певну сферу суспільної діяльності. На думку російської дослідниці Г. Карпової, це не тільки різні поняттеві, а й різні предметні області: якщо на рівні теоретичних узагальнень формулюються нові стратегії, то на рівні управління визначаються ресурси для їх реалізації [13, с. 18].

У цьому дослідженні предметом розгляду є лише ті ідеї, які дозволяють виявити специфіку сучасної парадигми російської культурної політики. Необхідність у такій розвідці пов'язана з тим, що російська наука є не тільки найдоступнішим для українських науковців інтелектуальним ресурсом, а й залишається методологічно значимим, а подекуди й визначальним чинником у вирішенні концептуальних проблем соціогуманітарних наук. Посилання на праці й ідеї російських теоретиків є звичними у вітчизняному науковому дискурсі культурної політики [7, 8, 10, 12, 14, 16].

Попри відмінності в соціально-політичних процесах в обох державах, таку ситуацію можна пояснити нагальністю для всіх пострадянських країн позбавити культурну політику тих асоціацій, які сформувалися у зв'язку з особливостями її реалізації в колишньому СРСР. Проте популярна наприкінці 80- початку 90-х рр. ХХ ст. ідея «деідеологізації культури», яка базувалася на твердженні про автономність культури та політики, не потребувала відмови від сталих підходів до їх розуміння та не зачіпала принципів адміністрування в «галузі культури», які сформувалися за радянських часів.

Культура розглядалася як предмет суспільної діяльності, цінність якого розкривається в перспективі «підвищення» духовного рівня населення. Отже, зважаючи на те, що культурна діяльність держави осмислювалася здебільшого як перспективна програма, проблема пострадянської атрибуції культурної політики полягала в «перекладі» ідеологічного її підтексту на «мову» прагматики поточної політики. В процесі пошуку альтернатив радянській ідеології як підґрунтя культурно-політичної діяльності все більше затребувані такі категорії: «культурні індустрії», «креативні виробництва», «культурний продукт», «культурний капітал», «культурні блага», «культурні послуги» та ін.

Пошукам шляхів модернізації культурної (національно-культурної, етнокультурної, соціокультурної тощо) діяльності держави присвячено більшість досліджень на тему культурної політики, що впродовж останніх двох десятиліть вийшли друком у країнах СНД. У контексті російської політичної дійсності, де ідея модернізації виявилася доволі контраверсійною, культурна політика також усвідомлюється в різних контекстах, що передбачають специфічні уявлення про її сутність, структуру та функції. До того ж спектр ідеологічних позицій авторів є доволі широким: від прихильників консервативно-

охоронної стратегії до послідовних теоретиків культурного плюралізму та лібералізму. Об'єднуючими їх позиції є, по-перше, ставлення до культури як надважливішої складової політичної практики Росії; по-друге, усвідомлення провідної ролі держави в регулюванні культурного життя суспільства.

Упродовж минулого двадцятиріччя саме російське академічне й експерте середовище стало генератором продуктивних підходів до усвідомлення значимості культури як фундаментального політичного чинника суспільних процесів. Цьому сприяла не лише трансформація проблематики наукових досліджень декількох, здебільшого московських наукових центрів, а й реалізація глобального проекту, а саме: формування нової наукової галузі — «культурології». Розробка наукових моделей культурної політики пов'язана, насамперед, з діяльністю фахівців провідних академічних наукових центрів. Крім того, впродовж двох минулих десятиліть сформувалася мережа недержавних аналітичних та консультативних центрів, своєрідних «інтелектуальних фабрик», які й виробляють нові змісти звичних формул культурно-політичної практики. Серед таких можна назвати: Інститут культурної політики, Школу культурної політики, Російський фонд фундаментальних досліджень, Центр синергійної антропології та ін. До того ж, в останні двадцять років у Росії виникли регіональні наукові центри, консультативні ради й інші осередки формування культурної політики на місцях.

Новий зміст поняття «культурна політика» був заявлений в «Основах Законодавства Російської Федерації про культуру» (жовтень 1992 р.) Зокрема, у третій статті закону вказується: «Державна культурна політика — це політика держави в галузі культурного розвитку — сукупність принципів і норм, якими керується держава у своїй діяльності щодо збереження, розвитку та поширення культури, а також сама діяльність держави в галузі культури» [15]. Це визначення є майже калькою міжнародних документів ЮНЕСКО, але цілком відповідає традиції «одержавлення» культури в Росії. Загалом, термінологія міжнародних документів щодо культурної політики впродовж 90-х рр. XX ст. витіснила радянські ідеологічні архаїзми в російському публічному дискурсі. Однак сприйняття досвіду інших країн у розробці й упровадженні культурної політики виявило строкату панораму позицій, зумовлених багатьма чинниками: ступенем причетності авторів до адміністрування або реального політичного процесу, ідеологічними переконаннями, належністю до певної наукової школи, сферою дослідницьких інтересів тощо. На регіональному рівні й у сфері практичної культурної діяльності здебільшого здійснювалися спроби пристосування до російських реалій уже існуючих формул та концепцій.

На рівні академічної спільноти та експертного співтовариства, зокрема в провідних наукових центрах країни, відбувалася складніша

рефлексія сучасних ідей щодо культурної політики, яка стала приводом для визначення перспектив розвитку власних теоретичних традицій. Зважаючи на проблематику досліджень культурної політики в Росії можна умовно виділити декілька методологічних напрямів: по-перше, пошук шляхів вирішення широкого спектра сучасних культурних проблем російського суспільства (зокрема, з наголосом на етнонаціональні та регіональні їх аспекти, а також питання модернізації управління та функціонування сфери культури, її окремих складових); по-друге, оновлення самої методології теоретичного моделювання культурної політики (з наголосом на культурній самобутності, політичній особливості та ментальній специфіці російського суспільства).

Серед численних варіантів формулювання культурної політики експертами та науковцями Росії можна виділити декілька концептуальних підходів, які претендують на переосмислення її змісту відповідно до тих змін, що відбуваються на рівні теорії культури та у сфері практичної діяльності. Основною парадигмою пошуку визначення змісту культурної політики є теоретична проєкція змісту політичної діяльності на соціальну організацію, яку запропонував свого часу М. Вебер. Ідеться про ідею підтримки суспільного «порядку» через формування системи домінування та залежності в суспільстві. Як вважає О. Астаф'єва, на початку нового століття «норми порядку» і «норми хаосу» в суспільстві сягнули своєї критичної позначки, а динаміка та якість соціального й культурного відтворення не гарантували національної безпеки Росії [1]. Оперуючи поняттям культурна «система», дослідниця актуалізує ситуацію «перехідності» культури, у зв'язку з якою постає проблема співвідношення культурних систем: тієї, що є наявною, і тієї, яка формується. «Проблеми культурної політики — це проблеми державного та суспільного статусу культури», — вважає дослідниця [2]. Астаф'єва відзначає, що оцінка культурної політики формується водночас у декількох змістових спектрах: уявленнях про самоцінність культури, значення культури в становленні людини, роль та функцію культури в суспільстві, можливості культури, як чинника соціальних перетворень. Сама дослідниця схиляється до максимального широкого тлумачення культури як способу існування та форми людського буття, тобто як макросистеми, різні аспекти якої визначаються поняттями «образ життя», «світогляд», «ціннісна система», «картина світу», «традиція». У цьому разі культурна політика може бути розтлумачена як управлінська діяльність, що спрямована на вирішення проблеми соціальних та культурних трансформацій. Центральною проблемою культурної політики дослідниця вважає поєднання процесів саморозвитку антропосоціокультурної системи в умовах соціальної нестабільності й оновленням управлінської парадигми. Намагаючись подолати обмеження існуючих методологічних підходів до визначення сутності впливу

держави на культурні процеси, представлені зокрема так званим «відомчим» або «галузевим підходом», вона пропонує вважати основним критерієм ефективності культурної політики досягнення ефекту синергійності. Метою культурної політики, згідно з цим підходом, є підтримка цілісності соціокультурного простору через узгодження ціннісно-сміслових цілей та конкретних практичних завдань. Моделювання нового виміру культурної політики передбачає узгодження можливостей її суб'єктів, серед яких найвпливовішим є держава.

На думку Л. Вострякова, державна політика має розглядатися «... як політичний процес управлінського впливу держави на основні сфери суспільства, безпосередньо пов'язаний зі здійсненням публічної влади (як у рамках розробки стратегії і тактики управлінського впливу на різні сфери та компоненти суспільства, так і практичного регулюючого впливу на них різноманітних інститутів та органів держави)» [4, с. 18]. Дослідник ґрунтується на тому, що система державного управління є цілісною сукупністю субстанціональних, інституціональних та суб'єктних компонентів державної політики (влада, інститути, суб'єкти). З методологічної точки зору, пропонується розрізнити три рівні державної культурної політики: ідеолого-концептуальний (основні положення, що розкривають цінності й ідеали суспільства і держави), політичний (конкретні настанови і вимоги політичної еліти) і реалізаційний (ступінь освоєння і втілення цілей та принципів певної ідеології) [4, с. 19].

З точки зору В. Жидкова та К. Соколова, культурна політика є специфічним видом діяльності з регулювання культурного життя, що зводиться до впливу на особистість з метою формування її «картини світу» [9]. Науковці пропонують розглядати культурне життя суспільства як «боротьбу інтересів» різних суб'єктів, серед яких виділяються різні групи населення (носії різних субкультур), творці культурних цінностей, громадські інститути, що опікуються їхнім збереженням і розповсюдженням, а також держави. Найістотнішу роль у цьому відіграє розподіл різних ресурсів — фінансових, матеріальних, кадрових та інформаційних. Відповідно до такого визначення культурної політики, найвпливовішим її суб'єктом виявляється держава, яка має найбільші ресурси та можливості впливу на культурне життя завдяки виробленню й трансляванню державної ідеології за допомогою науки, освіти, мистецтва, релігії, засобів масової інформації тощо. Загалом такий підхід є співвідносним з неомарксистськими концепціями політичної боротьби в сучасному суспільстві і претендує на методологічне оновлення пострадянської соціогуманітарної методології.

Принципово погоджуючись з такою позицією та акцентуючи увагу на концепції політичного управління в культурній сфері, інший російський дослідник А. Балакшин вважає, що культурна політика — це основана на суспільній злагоді система уявлень про належний стан

культурного життя, створення можливостей для реалізації власних законів культурного розвитку відповідно до певних критеріїв ресурсних можливостей суспільства на кожному його історичному етапі [3, с. 375]. Отже, дослідник розглядає її як спосіб реалізації ідей, які б відповідали прийнятним у суспільстві уявленням про культурний порядок. Проте він вважає можливим усвідомлення культурної політики і в широкому контексті глобальних процесів, і у вузькому — на індивідуальному рівні. Місце та способи реалізації культурної політики визначаються дослідником у залежності від змісту культури. Якщо культура на мегарівні є універсальним явищем, яке є зіставним з природою, то й культурна політика реалізується в глобалізаційних процесах. На макрорівні, де культура представлена в етнічних формах, культурна політика функціонально пов'язана з економічною та політичною сферами і спрямована на врегулювання соціокультурних процесів. На індивідуальному рівні культурна політика має забезпечити самореалізацію людини в певних соціальних умовах.

Прихильниками широкого підходу до культурної політики але з інших теоретичних позицій, є представники методологічного напрямку російської філософії. Зокрема О. Генісаретський, говорячи про культурну політику не стільки як про реальну, скільки як про можливу діяльність, вважає, що «...значущим внеском культурної політики в поточний культурний процес стала нова його проблематизація, тобто ті проектні сенсо- та цілепокладання, ті концептуальні інновації, які суттєво розширили бачення культурного простору, як поля, відкритого для ціннісно-усвідомленої, інтелектуально артикульованої та культурно-екологічно адекватної дії [5]. Інший представник цієї ж теоретичної школи С. Зуєв вважає необхідним розрізняти сутність культурної політики та її інструментальну реалізацію («культуровикористання»). На його думку, культурна політика — «...це введення іншої логіки, своєрідного коефіцієнту, здатного коригувати економіко-політичну тактику. Культурна політика — це певний фокус погляду, який має впливати на існуючі економічні та політичні практики» [11, с. 9]. Тобто однією з найважливіших функцій культурної політики є конвертація економічного зростання в якість життя, забезпечення конкурентних переваг певних територій через зміни способу життя їх населення, стимулювання зростання та підвищення якості культурного капіталу. За кінцевою метою культурна політика має сприяти встановленню та підтримці певних ідентичностей. Отже, це своєрідний вимір будь-яких соціальних процесів, який дозволяє ввести їх у певний ціннісний формат. Як вважає С. Градіовський, «Культурна політика жодним чином не стосується бюджетного рядка, що формується за залишковим принципом, або питання про обсяги державної підтримки діячів та об'єктів культури. Вона є радше здатністю породжувати трансцендентні смисли, позанациональні цінності й універсальні мегапроекти» [6].

Найпошлідовніше теоретичні підвалини цього підходу сформулював засновник «Школи культурної політики» П. Щедровицький, котрий запропонував розглядати культуру як метасистему, в якій конститууються соціальні відносини та виникають різні форми організації діяльності. Тобто культура як сутність людини реалізується в соціальних відносинах, а відтак політичні й економічні процеси можна вважати похідними від культурних настанов та принципів існування. Виробництво в будь-яких його формах визначається форматом культурних норм та ступенем їх усвідомлення. Нерівність людей між собою за типами раціональності та культурними орієнтаціями є значно різноманітнішою та глибшою ніж класові, економічні чи політичні нерівності. Отже, культурна політика має розглядатися як специфічна сфера «мислєдїяльності». «Будучи особливою культурною універсалією, «політика» як тип мислення та діяльності виникає в усіх тих ситуаціях, де ми маємо справу з декількома агентами дії, які рівною мірою претендують на досягнення власних цілей і реалізацію власних програм, що зачіпають інтереси, цілі й програми інших агентів» [18, с. 32].

Цілоком правомірним за таких обставин є запропоноване російським культурологом О. Флієром розрізнення власне культурної політики і управління сферою культури. Очевидно, що цими поняттями позначаються хоча і близькі, але несхожі сенси та сфери діяльності. У першому разі ідеться про «...сукупність науково обґрунтованих поглядів та заходів зі всебічної соціокультурної модернізації суспільства та структурних реформ по всій системі культуровиробничих інститутів, як систему нових принципів пропорціювання державної та суспільної складових у соціальному та культурному житті... як свідоме корегування загального змісту вітчизняної культури» [17, с. 14]. Управління ж сферою культури є комплексом оперативних дій з вирішення поточних проблем інститутів, які забезпечують виробництво актуальних культурних форм.

Таким чином, у сучасному російському науковому середовищі концепт «культурна політика» набув системної та фундаментальної реінтерпретації відповідно до культурних та політичних реалій кінця ХХ — початку ХХІ ст. Загалом напрями пошуку нових змістів були задані визнанням безумовної значимості культури в легітимації держави в Росії, а також пошуком сучасного контексту ідеї особливості російського цивілізаційного розвитку. В змістовному аспекті йдеться про моделювання парадигми внутрішньо неконфліктного і водночас відповідного викликам сучасності культурного простору країни. В концептуальному сенсі актуалізується проблема визначення культури як складової суспільної практики та способів впливу на неї. Так, предметом уваги стали культурологічні аспекти теорії управління та економічної діяльності, ролі держави в регулюванні культурного життя та культурної самоорганізації.

У теоретичному контексті цікавою є конкуренція декількох ідей, які реалізують різні наукові школи та відображають спектр можливих тлумачень культурної політики в межах тих методологічних підходів до культури, що сформувалися та набули поширення в пізно-радянській теорії культури. Домінуючими можна вважати діяльнішу й аксіологічну парадигми, які відображають провідну традицію філософського осмислення культури в Росії. Водночас, помітним є рух до міждисциплінарності та залучення інструментарію сучасної зарубіжної антропології, соціології, політології. Провідну роль у формуванні сучасної теорії культури в Росії відіграє культурологічна парадигма, яка потребує не лише переосмислення самої структури та принципів формування знань про культуру, а й адекватної оцінки їх соціальної значимості та органічних способів реалізації.

Загалом спектр позицій щодо культурної політики в Росії мотивований пошуком компромісних формул, які б дозволили подолати суперечливість двох підходів: інституціонального, або так званого «відомчого», в якому культура представлена як система спеціалізованих видів діяльності, результативність яких можна оцінити в категоріях прагматики; а також «антропологічного», згідно з яким культура є основою способу життя та нормоутворюючим елементом. Якщо на рівні безпосереднього управління галузку культури найзатребуванішими виявилися ідеї економізації суспільної культурної практики, то на теоретичному рівні найбільше обговорюються проблеми «культурологізації» політики.

Отже, дещо спрощуючи позиції обох підходів, можна розрізнити, по-перше, дискурси культурної політики як практики культурного планування та програмування (звичних для державного управління з радянських часів). По-друге, як пошук «...політичних передумов інституціоналізації культурно-політичної активності» [5]. Вочевидь, що основна дилема культурної політики в Росії полягає у виборі між культурною прагматикою (з наголосом на технології) та культурним конструюванням (з наголосом на ціннісно-сміслових основах політики). Увага до управлінських (економічних, організаційних) проблем культури в поточній політичній практиці опосередковано свідчить про ігнорування культурного чинника в концептуалізації проблеми суспільної модернізації, що створює передумови для продовження пошуку шляхів усвідомлення культурної політики з наголосом саме на культурній її складовій.

Список літератури

1. Астафьева О. Концептуальные основания культурной политики: от теории к практике / О. Астафьева. — [Электрон. ресурс]. — Режим доступа: <http://spkurdyumov.narod.ru/Astaphyeva2.htm> — Заглавие с экрана.
2. Астафьева О. Культурная политика: теоретическое понятие и управленческая деятельность (Лекции 1-3) / О. Астафьева // Культурологический жур-нал. — 2010. — № 2. — [Электрон. ресурс]. — Режим доступа: <http://www.cr-journal.ru/rus/>. — Заглавие с экрана.

3. Балакшин А. С. Сущность и содержание понятия «культурная политика»/ А. С. Балакшин // Вестник Нижегородского государственного университета им. Лобачевского. — 2004. — №1(3). — С. 374–379.
4. Востряков Л. Е. Государственная культурная политика современной России: региональное измерение: Автореф. дис... д-ра полит. наук. / Л. Е. Востряков; МГУ им. М. В. Ломоносова. — М., 2007. — 47 с.
5. Генисаретский О. И. Культурная политика: не сегодня, скорее, завтра / О. И. Генисаретский // Российское экспертное обозрение. — 2007. — № 6 (23). — С. 42–44.
6. Градиовский С. О культурной политике / С. Градиовский. — [Электр. ресурс]. — Режим доступа: http://www.archipelag.ru/geoculture/cultural_policy/cultural_policy/misfortune/ — Заглавие с экрана.
7. Гриценко О. А. Культурна політика: концепції й досвід : навч. посібник / О. А. Гриценко. — К. : ІДУС, 1994. — 60 с.
8. Дрожжина С. В. Культурна політика сучасної полікультурної України: соціально-філософський та правовий аспекти : монографія / С. В. Дрожжина. — Донецьк : ДонДУЕТ, 2005. — 196 с.
9. Жидков В. С. Культурная политика России: теория и история: учебное пособие для вузов / В. С. Жидков, К. Б. Соколов. — М., 2001. — 592 с.
10. Задохайло О. А. Організація управління культурою в Україні (адміністративно-правовий аспект) : автореф. дис. ... канд. юрид. наук : 12.00.07 / О. А. Задохайло ; Нац. юрид. акад. України ім. Ярослава Мудрого. — Х., 2006. — 19 с.
11. Зуев С. Отечественная культурная политика в поисках идентичности / Сергей Зуев // Российское экспертное обозрение. — 2007.— № 6. — 2007. — С. 9–11.
12. Карлова В. В. Державна політика в сфері культури: сутність та особливості реалізації в сучасних умовах : автореф. дис. ... канд. наук з держ. упр. : 25.00.01 / В. В. Карлова. — К., 2003. — 16 с.
13. Карпова Г. Г. Государственное управление и общественные приоритеты в сфере культурной политики России / Г. Г. Карпова // Журнал исследований социальной политики. — 2009. — Т. 7. — № 1. — С. 7–20.
14. Кравченко О. В. Культурологічна експлікація культурної політики / О. В. Кравченко // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури : зб. наук. праць. — К. : Міленіум, 2011. — Вип. XXVI. — С. 160–169.
15. Основы законодательства Российской Федерации о культуре [Электронный ресурс] : закон Российской Федерации от 9 окт. 1992 г. № 3612-1 — [Электрон. ресурс]. — Режим доступа: <http://ru.wikisource.org/wik> — Заглавие с экрана.
16. Фесенко Н. С. Державне регулювання розвитку культури на регіональному рівні : автореф. дис. ... канд. наук з держ. упр. : 25.00.02 / Н. С. Фесенко ; Харк. регіон. ін-т. держ. упр. Нац. акад. держ. управл. при Президентові України, 2006. — 19 с.
17. Флиер А. О новой культурной политике России / А. О. Флиер // Обществ. науки и современность. — № 5. — 1994. — С. 14–25.
18. Щедровицкий П. Культурная политика: предпосылки перемен / Петр Щедровицкий // Российск. эксп. обзор. 2006. № 3. — С. 31–33.

Надійшла до редколегії 09.09.2013 р.

ЕТИКА ПІДПРИЄМНИЦТВА В УКРАЇНІ: СОЦІОКУЛЬТУРНІ ВИМІРИ

Розглянуто етичні аспекти підприємництва в контексті глобалізаційних процесів і культурних традицій в Україні.

Ключові слова: культура, економіка, підприємництво, підприємницький етос, мораль, етика, релігія, господарство, бізнес.

Рассмотрены этические аспекты предпринимательства в контексте глобализационных процессов и культурных традиций в Украине.

Ключевые слова: культура, экономика, предпринимательство, предпринимательский этос, мораль, этика, религия, хозяйство, бизнес.

Examines the ethical aspects of business processes in the context of globalization and cultural traditions in Ukraine.

Key words: culture, economics, entrepreneurship, entrepreneurial ethos, morality, ethics, religion, economy, business.

Сьогодні, коли надзвичайно швидко зростають масштаби господарської діяльності людини, стають дедалі виразнішими позитивні та негативні наслідки цієї діяльності, актуалізуються питання аналізу співвідношення економіки й етики, підприємництва і моральної поведінки господарюючих суб'єктів. Господарчі акти і технології в умовах глобалізації неминуче набувають аксіологічного характеру, примушуючи ставитися до них з позиції загальнолюдських цінностей, стають предметом моральної рефлексії. Господарчий етос є необхідною складовою соціокультурного процесу. Без оптимального вирішення етичних проблем господарювання як у регіонах, так і в планетарному масштабах неможливо визначити стратегією людської діяльності. Проблеми господарства — це не тільки економічні, технічні й технологічні, а й філософсько-моральні, культурологічні, що фокусуються в людині, її свідомості, від духовного, морального потенціалу якої залежить подальше існування соціуму.

Мета статті — розглянути етичні аспекти підприємництва в контексті глобалізаційних процесів та національно-культурного ґрунту в сучасній Україні.

Феномен підприємництва дедалі активніше набуває соціокультурного значення. Якщо раніше він був предметом аналізу лише в теорії та історії економічної думки, то нині його досліджують філософи [8], соціологи [6], соціальні технологи [10]. Підприємницький етос став важливою складовою глобалізаційних процесів, його не можна ігнорувати під час розгляду політичних й економічних аспектів глобалізації, зокрема питань «глобальної влади», «глобального управління» («global governmence») [10, с. 74]. Підлягають осмисленню моральні зміни, що відбуваються в країнах «золотого мільярду». Вони,

на думку окремих фахівців, зумовлені побудовою в цих країнах у другій половині ХХ ст. кейнсіанської економіки, що дозволило перебороти одвічне протистояння між працею і капіталом. На важливому значенні підприємницького етосу для проведення ринкових реформ, модернізації економіки сучасної України наголошують автори, котрі досліджують європейські вектори економічної інтеграції України [5], ліберально-демократичні засади в процесі модернізації України [4], цивілізаційні аспекти і національний колорит ринкової економіки [9], корупцію та її негативний вплив на сучасну українську економіку [7].

Підприємництво як важлива складова соціокультурної діяльності ґрунтується на певній системі цінностей, зокрема, на моральних заасадах, етичних нормах. Відомо, що сутність підприємництва, його соціально-економічна роль глибоко досліджені в працях економістів Й. Шумпетера, Ф. Хайека. В узагальненому вигляді в їх роботах підприємництво постає як «організаційно-господарське новаторство, що спрямовано на утворення нових комбінацій факторів виробництва, на реалізацію інновацій в економіці; як пошукова діяльність, унаслідок якої людина має змогу поєднати свої особливі знання з ринковою ситуацією і завдяки цьому перемогти в конкурентній боротьбі» [8, с. 4].

Іноді в розумінні ринкової діяльності підприємництво ототожнюється з бізнесом. Але поняття «бізнес» і «підприємництва» дещо різняться. Підприємництво — ініціативна, самостійна діяльність громадян, їх об'єднань, що здійснюється на свій ризик, під свою майнову відповідальність, спрямована на інновації і отримання прибутку. Бізнес — будь-який вид діяльності, оснований на ризику та спрямований на отримання прибутку [3, с. 54]. Різниця між цими поняттями - в інноваційній складовій. Підприємець — революціонер ринку, для якого новаторська діяльність — це той життєвий стрижень, який виправдовує його існування в цьому світі.

О. Б. Дворцова в підприємстві вбачає активну, творчу поведінку, що реалізується в інноваційній діяльності в умовах економічної свободи, невизначеності та ризику, із прийняттям на себе соціальної, моральної й фінансової відповідальності з метою досягнення комерційного успіху та особистого задоволення. Необхідними ознаками підприємницької діяльності, на думку цього автора, є організаційно-господарське новаторство, економічна свобода; ризик та відповідальність за рішення і дії, що прийняті, орієнтація на досягнення комерційного успіху [6, с. 9-10].

Окремі автори пропонують визначення підприємницької діяльності як організаційно-господарське новаторство, творчість у сфері бізнесу, економіки. Таке трактування підприємництва дозволяє уникнути спрощеного розуміння цієї діяльності як руйнівної для суспільства, прагнення до збагачення будь-якими засобами.

У культурологічному вимірі підприємництво можна характеризувати як достатньо складну форму людської діяльності — певний

комплекс елементів: морально-регламентовану діяльність, ігрову діяльність та творчу діяльність як спосіб самореалізації особистості [8, с. 11-12].

Соціокультурні, зокрема етичні, аспекти підприємницької діяльності осмислювали М. Вебер, Р. К. Мертон, Й. Хейзінг, Ф. Бродель, Й. Бентам, С. М. Булгаков та інші історики культури, соціологи, філософи, економісти. Нагадаємо, що поняття етики (система норм моральної поведінки людей, їх обов'язків у ставленні один до одного та до суспільства в цілому), моралі (система норм, що відображені в спеціальній формі суспільної свідомості і виконують функції регулювання поведінки окремої особистості або певних соціальних груп) почали застосовуватися людьми ще на початку становлення суспільства. Поняття «підприємницький етос» було виникненням такого феномену, як підприємництво і набуло поширення в гуманітарному знанні з другої половини XIX ст. Сучасні дослідники поняття етосу використовують для визначення колективних, визнаних ціннісних уявлень щодо належних характеристик підприємницької діяльності та особистих якостей підприємців [6, с.10]. Саме ж поняття «етос», як відомо, має давньогрецьке походження і означає: «звичай», «спосіб мислення», «поведінку», «характер».

Спеціалісти з менеджменту і маркетингу акцентують увагу на певних суб'єктивних якостях особистості, які необхідні для здійснення підприємницької діяльності. Ось, наприклад, деякі з них:

- чітке розуміння підприємництва, відокремлення фактів від міфів;
- вміння надавати виважені оцінки;
- вміння знаходити нестандартні рішення;
- вміння поводити себе і приймати рішення в умовах невизначеності;
- вміння розробляти нові комерційні ідеї;
- вміння оцінювати перспективність нових ідей;
- знання, необхідні для створення нової справи;
- вміння оцінювати зовнішню ситуацію;
- вміння оцінювати дії з точки зору етики і моралі;
- вміння укладати угоди, налагоджувати контакти, вести переговори;
- вміння отримати належне. [10, с. 168]

Отже, це певний комплекс особистісних якостей, серед яких є природжені, а також і ті, які набуває людина в соціальному середовищі. До останніх, зокрема, належать етичні, моральні орієнтири особистості підприємця.

Але одних тільки суб'єктивних якостей для успішної діяльності підприємця недостатньо. Необхідною передумовою для цього є об'єктивні фактори, соціальне середовище, в якому він здійснює свою діяльність. Одним із таких об'єктивних факторів є існуюча

національна культура. Захід і Схід — це різні соціокультурні світи, зі своєю специфічною ментальністю населення. Характеризуючи соціальні і культурні, технологічні особливості підприємницького середовища в Західній культурі фахівці з теорії і практики підприємництва зазначають, що існують країни, де до людини, що створила власну справу, дивляться схвально... В США до людини, котра сама собі хазяїн, має власну справу, досягла успіху і заробляє гроші, завжди ставилися з великою повагою. Недивно, що в цій країні нові компанії виникають як гриби після дощу. Однак і в цій країні є регіони, в яких для підприємництва існує особливо сприятлива атмосфера. Це дорога номер 128 під Бостоном, Силіконова долина в Каліфорнії, Північно-Каролінський трикутник. Традиції цих центрів сприяють створенню нових підприємств, перетворюючи місцевості в найбільші фінансові і промислові вузли [10, с. 168].

У чому ж секрет почесності підприємства в Америці? Він полягає в тому, що американці не відділяють підприємницьку культуру від традиційної, національної. Як перша, так і друга культури ґрунтуються на загальнонаціональних цінностях — таких як успіх, свобода, ефективність та ін. Підприємство — це почесна справа, вона корисна не тільки для бізнесмена, а й для усього суспільства. У США бізнесмен — національний герой і приклад для наслідування. Змалечку «талановитих» дітей орієнтують на цей вид суспільної діяльності (виробляють спеціальні дитячі іграшки, практикують бізнес-ігри, розробляють спеціальні освітні бізнес-програми та ін.). Особливе місце в облагороджуванні підприємництва належить засобам масової інформації [10, с. 169].

З огляду на історію становлення господарства, підприємницької діяльності на Заході класичними стали дослідження М.Вебера. Маючи широку наукову ерудицію (економіст, правник, соціолог, історик, філософ), він у численних працях зарекомендував себе як історик, теоретик господарства. В центрі його уваги — специфіка капіталізму як історичного типу господарювання. Осмислюючи місце і роль господарської діяльності в житті людини, М.Вебер розглядає господарство як необхідну сферу культури. «Раціональне господарство» не одразу утвердилося в західноєвропейській культурі, воно зароджувалося в ірраціональних відносинах, поступово долаючи їх. В докапіталістичному суспільстві на Заході, в період первісного накопичення капіталу, суб'єктам підприємництва було притаманне прагнення будь-якою ціною отримати прибуток, хитрацькими, розбійницькими методами, брутально і силоміць заволодіти засобами виробництва, накопичити фінансові ресурси, змусити працівника неекономічним шляхом створювати прибутковий продукт. Таким чином на певному історичному етапі утвердився господарський раціоналізований у всіх своїх вимірах суспільний устрій.

М. Вебер наголошує, що становлення «раціонального господарства», підприємницької діяльності утверджувалося в західноєвропейській культурі на таких об'єктивно існуючих передумовах:

1) привласнення приватними підприємцями засобів виробництва (земля, прилади, машини, знаряддя тощо);

2) вільний ринок, тобто свобода ринку від нераціональних обмежень обміну, наприклад, від станових обмежень;

3) раціональна, тобто точна і тому механізована техніка як виробництва, так і обміну;

4) раціональне, тобто чітко визначене право. Щоб капіталістичний устрій міг функціонувати раціонально, господарство повинне ґрунтуватися на чітких правових формах суду і управління;

5) вільна праця, тобто наявність таких людей, котрі не тільки мають право вільно продавати на ринку свою робочу силу, але й економічно вимушені це робити;

6) комерційна організація виробництва, що припускає широке застосування цінних паперів для встановлення прав участі в управлінні підприємств і прав на їх майно [1, с. 255-256].

Але західноєвропейський раціоналістичний стиль життя і господарювання утвердився значною мірою також завдяки потужному впливові ще одного дуже важливого суб'єктивного фактора. Ключовою, з точки зору веберівської методології дослідження цієї проблематики, є праця «Протестантська етика і дух капіталізму». Саме в ній він довів, що не тільки економічні відносини можуть бути базисними в загальній структурі соціальних відносин, але рівною мірою будь-які інші «фактори», зокрема тип релігії і відповідний їй спосіб духовно-практичного ставлення людини до дійсності, а також господарський етос. Господарська етика є реальним утіленням духовно-практичної орієнтації людини у світі. М.Вебер, по суті, вперше досконало розглядає це питання в порівняльному аналізі господарських етик буддизму, конфуціанства, іудаїзму, християнства в його різних конфесіях, перш за все в контексті протестантського віросповідання. Господарська етика як специфічна форма духовно-практичної діяльності виникає на стику релігійних вірувань і світської, зокрема трудової, діяльності.

Поступово формується західноєвропейський духовний феномен — новий господарський етос, з притаманним йому духом раціональності. М.Вебер визначає, що певний тип віросповідання впливає на соціальне розшарування: конфесійна статистика, наприклад, свідчить, що протестанти чисельно переважають серед власників капіталу, керівників виробництва і кваліфікованих працівників. Так званий «буржуазний» середній клас виявився найактивнішим переважно у сфері виробництва завдяки своєму трудовому «героїзму і подвижництву», — як зазначає англійський релігійний публіцист Карлейль. Католики ж, зауважує М.Вебер, були більше схильними до гуманітарної, ніж до торгово-промислової діяльності. Багато з них намагалися посісти

місце в правлячій еліті. Протестанти із середніх і нижніх верств суспільства соціально самоутверджувалися в галузі переважно господарської, підприємницької діяльності, виявляли схильність до економічного раціоналізму. Підприємництво вони розглядають як богоугодну справу [2, с. 330].

Зовсім в інших умовах формувалось підприємництво в країнах східного регіону, особливо в тих, які впродовж тривалого часу перебували в складі супердержави — СРСР. Остання утворилася на основі Російської імперії, що мала свою економічну, політичну і культурну специфіку — дуже відмінну від тієї, що притаманна країнам Заходу.

Ідеологія і практика підприємництва в Росії формувалися на ґрунті православно-язичницької ментальності населення. Протягом багатьох віків сповідувалися принципи слов'янської общини: традиціоналізм, релігійність, патріотизм, ворожість до іноземних ідей і культур, залежність від ритмів природи, зв'язок із селянським способом життя, благодійництво, взаємодопомога. У середовищі підприємців (купців, буржуазії) існував певний кодекс поведінки, зумовлений православними настановами «допомоги ближньому», етичними принципами честі, що не дозволяли надмірно збагачуватися, отримувати прибуток нечесним способом. Вважалося блюзнірством називати право власності «священним». Зі сторони селянства і робітничого класу, що орієнтувалися на общинні, зрівняльні цінності, виникали почуття заздрості, а іноді навіть ненависті до підприємців. Унаслідок реформ наприкінці XIX ст. в Росії основним суб'єктом, що володіє приватною власністю, став підприємець (буржуазна еліта). Отже, він став прекрасним об'єктом для звинувачень у незадовільному житті народу [10, с. 156]. Таким чином, СРСР успадкував від попереднього господарювання низький рівень ринкової економічної культури і її складової — підприємництва. Після жовтневого перевороту почалося штучне створення нової економічної культури, що базувалося на утопічних ідеях К.Маркса: безкласове суспільство, в якому не існує поділу на «багатих» і «бідних», скасування приватної власності на засоби виробництва і землю, ігнорування ринкових відносин у класичному їх розумінні, ліквідація буржуазії (а отже і підприємців) «як класу» та ін. Намагання В. І. Леніна частково повернути країну до ринкової економіки (НЕП), поєднати її з комуністичною ідеологією не було реалізовано через об'єктивних і суб'єктивних причин. Як зазначають окремі автори, новий господарчий порядок, оснований на скасуванні приватної власності, призводив до того, що люди, котрі обіймали високі посади і мали усталені моральні якості вдавалися до хабарництва і «безвідповідальної розпорядності» щодо довіреної їм власності, знаючи, що це будуть суворо покарані. В основній масі населення країни сформувалося незацікавлене ставлення до володіння власністю. «Проста» радянська людина ніколи не виявляла симпатій до володарів власності і е була зацікавлена в її збереженні

[10, с. 102]. Підприємництво в радянські часи виявилось неprestижною формою діяльності, сприймалося як експлуатація народу, підприємці підлягали репресивним діям зі сторони тоталітарної влади. «Хрущовська відлига» певним чином сприяла деякому відродженню ідей і практики підприємництва (робота в комсомолі, структурних органах КППС, номенклатурі). Іншою сферою, де з початку 60-х рр. змогли виявити себе люди з підприємницькими задатками, стала «тіньова економіка». Саме з цих соціальних структур, починаючи з 1990-х рр., коли підприємництво стає офіційно дозволеною діяльністю. Початкові капітали «тіньовиків» стали основою для створення акціонерних товариств, банків, бірж та ін.

Сучасний підприємець в Україні залишається представником бізнесу, котрий характеризується невисоким рівнем довіри серед населення. У свідомості «простих» українців, особливо представників старших поколінь, він асоціюється з людиною, що має невисокі моральні якості, схильна до обману і кримінальної поведінки. Серед так званих «нових українців», котрі репрезентують себе які «нові» підприємці багато шахраїв, які злочинним шляхом накопичують капітали, маючи підтримку окремих державних чиновників, народних депутатів, використовуючи капітал переважно не для подальшого розвитку суспільства, а для забезпечення розкішного життя.

Нині Україна належить до країн з надзвичайно високим рівнем корупції. Про це свідчать результати дослідження міжнародної антикорупційної організації «Transparency International», проведеного у 2011 р., де за рівнем поширення корупції у світі Україна посідає 152 місце (для порівняння: у 2007 р. — 118, у 2010 р. — 134) в загальному рейтингу, що складається для 178 країн [7, с. 17]. Це явище притаманне суспільному сектору загалом, а у деяких випадках — і установам приватного сектора економіки та релігійних організацій. Найвищою мірою корумповані судова система, МВС, парламент, меншою — державні установи, політичні партії, система освіти, меншою мірою СМІ і неурядові організації. Найнижчий рівень корупції притаманний релігійним організаціям. Бізнес (приватний сектор) за рівнем корумпованості перебуває на одному щаблі з державними службовцями, політичними партіями та системою освіти [7, с. 14]. У підприємстві, як і в інших сферах суспільства, практикуються майже всі типи корупційної поведінки: хабарництво, відкат, підкуп, здирництво, фаворитизм. Корупція негативно впливає на всі сфери суспільного життя. Так, в економічній сфері її наслідки призводять до підриву економічної системи держави, розвитку нечесної конкуренції, монополізації економіки, перешкоджають розвиткові ринкових відносин, криміналізації та тінізації економіки.

Не менш загрозливими є і морально-психологічні наслідки: корупція є потужним фактором деморалізації суспільства і девальвації моральних цінностей, знищує духовні та моральні устої, в психології

громадян відчуття безсилля, беззахисності перед державою, її окремими інститутами та посадовими особами [7, с. 18-19].

Отже, підсумовуючи розгляд питання про місце і роль підприємництва в житті соціуму, функціонування його в сучасній Україні, визначимо два аспекти: по-перше, нагальної необхідності потребує вирішення питань налагодження партнерських відносин між державними установами і підприємницькими інституціями та суб'єктами. Держава має створити всі необхідні умови для розвитку ринкової економіки, а отже, і оптимізації всієї підприємницької діяльності в країні. По-друге, формувати підприємницьку культуру, яка опосередковано репрезентує українську національну культуру з її системою цінностей, ідей і символів, традиційним кодексом моральної поведінки особистостей. Для цього необхідно: розробити концепцію підприємницької діяльності з урахуванням існуючого світового і національного досвіду, визначити її структуру і компоненти діяльності в контексті сучасного українського законодавства стосовно підприємництва; створити програму відбору талановитих людей (переважно молоді), орієнтованих на цей вид діяльності, забезпечити їх системне навчання, практичну участь у реальній бізнесовій діяльності; сприяти діяльності мас-медіа, засобів масової інформації щодо формування в масовій свідомості, суспільній думці українського суспільства позитивного іміджу підприємництва та його суб'єктів — підприємців.

Список літератури

1. Вебер М. История хозяйства. Город / М. Вебер. — М.: Кучково поле, 2001. — 576 с.
2. Вебер М. Протестантська етика і дух капіталізму / М.Вебер. — К.: Основа, 1994. — 261 с.
3. Воробйов Є. М. Економічна теорія в питаннях та відповідях / Є. М. Воробйов. — Харків: ТОВ «Р.И.Ф.», 2002. — 640 с.
4. Гець В. Ліберально-демократичні засади: курс на модернізацію України // Економіка України, 2010, - № 3 (580). — С. 4-20.
5. Гріценко А. Методологічні основи модернізації України // Економіка України, 2011, № 2 (591), С. 4-12.
6. Дворова О. Б. Підприємницький етос в Україні: традиції та сучасність (соціокультурний аспект). Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня канд. соціол. наук. — Х.: 1997. — 22 с.
7. Длугопольський О. В., Іващук Ю. П. Сучасні погляди на корупцію та мінімізація її негативного впливу на економіку України // Економіка України, 2012, № 9 (610). — С. 13-23.
8. Журженко Т.Ю. Становлення підприємницького етосу: соціально-філософський аспект проблеми. Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня канд. філос. наук. — Х., 1993. — 17 с.
9. Тарасович В. Ідеологічні доктрини: цивілізаційні аспекти і національний колорит // Економіка України, 2011, № 2 (591). — С. 12-27.
10. Экономическая психология / Под ред. И.В. Андреевой. — СПб, 2000. — 512 с.

Надійшла до редколегії 12.09.2013 р.

ВСТУП ДО СОЦІОЛОГІЇ КУЛЬТУРИ (ЗА ТЕОРІЄЮ РЕЙМОНДА ВІЛЬЯМСА)

Розглянуто теоретичний доробок Реймонда Вільямса, зокрема пошук і теоретичне обґрунтування найповнішого визначення поняття «культура» і методологічних засад соціології культури як молодій самостійній дисципліни.

Ключові слова: культура, спосіб життя, символічна система, пізнання, творчість, мистецтво, соціологія культури.

Рассмотрено теоретическое наследие Реймонда Вильямса, в частности поиск и теоретическое обоснование наиболее полного определения понятия «культуры» и методологического аппарата социологии культуры как молодой самостоятельной дисциплины.

Ключевые слова: культура, образ жизни, символ, познание, творчество, искусство, социология культуры.

This article engages the theoretical heritage of Raymond Williams especially his almost lifelong search for the most unified explanation for the term of culture and methodology of cultural research, which brings to independence the new field in sociology — sociology of culture.

Key words: culture, way of life, symbolic system, learning, creativity, art, sociology of culture.

Соціологія культури є доволі молодим напрямом наукових досліджень. Розрив між «двома культурами» — методологічними засадами науки і гуманітарним напрямом перешкоджає повноцінному її розвитку. Два дослідницькі напрями, що призводять до дихотомії, — інституціоналізація та інтерпретація, — інколи мають точки перетину. Ця суперечність між неможливістю узагальнити інтерпретації феноменів культури та спрощенням культурних феноменів до безмовних індикаторів соціальних інституцій і створила соціальну науку про культуру, яка або схильна нехтувати засадами науковості, або втрачає чутливість до культури. Тому поняття «соціологія культури», що вже емпірично осмислене, все ще має ознаки оксюморона [4, с. 2].

Соціологія культури найчастіше пов'язується з такими філософами, як М. Вебер, К. Маркс, Е. Дюркгайм, Г. Шіммель, представники франкфуртської школи філософії — Т. Адорно, М. Горкгаймер, Г. Маркузе, В. Бенжамін, Е. Фромм, К. Леві-Строс, новатори Р. Хогарт, Е. Томпсоном та ін.

Серед відомих теоретиків культури — і Реймонд Вільямс (Raymond Williams), відомий вельський теоретик культури та літературний критик, науковий доробок якого досі є предметом дискусій. В українській науковій думці і понині не поділяють поглядів Вільямса, імовірно, через «відверто радикальне» ідеологічно-політичне спрямування, хоча його теоретичне дослідження із соціології культури було визначальним для становлення цього напрямку, зокрема зумовило розвиток сучасної західної науки про культуру.

Навмисно оминаючи в статті аналіз політичних поглядів Р. Вільямса, які, вочевидь, не поділяються і перешкоджають об'єктивному ставленню до концепції (Р. Вільямс мав «ліворадикальні» політичні погляди, з особливим прагненням до демократії, освіти й «тривалої революції» як еволюційної хресної ходи робітничого класу крізь інституалізовану структуру існуючого суспільства до демократизації політичного і культурного життя), зосереджуючись лише на теоретичному доробку, який присвячений культурі, в цій статті наведено еволюцію розуміння культури, кристалізацію й обґрунтування соціології культури в порівнянні з іншими соціологічними напрямками, що, зрештою, значно вплинуло на методологічний апарат культурології. Цим і зумовлюється актуальність обраної теми.

Мета — окреслити основні тези концепції культури за Реймондом Вільямсом.

Розвивати власну концепцію культури Р. Вільямс почав у часи тотального панування естетично-елітистської концепції культури М. Арнольда, яка тривалий час уважалася взірцевою концепцією й відіграла значну роль у розвитку ідей інших Ф. Р. і Кв. Д. Лівісів: культура — це найвищий щабель розвитку цивілізації, й проблеми розвитку культури є прерогативою високоосвіченої меншості. Прибічники ідей Лівісів проголошували, що головними завданнями тих, хто опікується розвитком культури (ймовірно, меншості), має бути визначення і захист кращих взірців культури, виконаних за високими стандартами й перевіреними часом канонами, та нищівна критика найгіршого з «масової» культури (реклама, кінематограф, популярна література). Саме в результаті боротьби із цією концепцією почали активно висуватися гіпотези про культуру, що згодом оформилися в напрям «культуралізм», появі якого сучасна культурологія завдячує своєю самостійністю [2, с. 41].

Приводом для несприйняття Вільямсом концепції М. Арнольда було й запропоноване в праці «Культура й анархія» визначення культури та ствердження про «незацікавленість соціального агента культурної реконструкції» («<...> культура має інший механізм. Вона не прагне навчити нижні класи, вона не має наміру отримати їх у прибічники жодної зі своїх течій з готовими судженнями і світосприйняттям. Культура прагне забути про класи і зробити найкраще з відомого чи створеного у світі, <...> культура прагне допомогти людям жити в атмосфері, <...> де вони могли б використовувати ідеї, як використовує культура — вільно, плачучи, а не обмежуючи їх. У цьому полягає соціальна ідея, і людина культури — ось справжній апостол рівності. Великими в культурі були ті, хто мав жагу до розчинення, до охоплення, до пронесення знання крізь усі верстви суспільства знання найкращого, найкращих ідей свого часу...»). Вільямс, критикуючи Арнольда, стверджував: «Культура <...> на той час вже була процесом, проте він [Арнольд] не зміг знайти матерію цього процесу

ані, ймовірно, в суспільстві свого часу, ані, вже напевно, в розпізнанні устрою [всього] людського суспільства» [5, с. 28].

Згідно з Арнольдом, культура — це людська “цивілізація”, що має протиставлятися анархії неосвіченої та “некультивованої” маси [7, с. 40]. Незважаючи на те, що Арнольд не визначав об’єктом своїх досліджень популярну культуру і культуру мас, ідеї його були відправною точкою протягом майже 80-ти років (від 1860-х до 1950-х рр.) Слід зазначити, що елітистський підхід, оснований на ідеях М. Арнольда, був своєрідною реакцією на події класового протистояння в 1867 р., і поза всяким сумнівом, класові розбіжності стали підґрунтям під час відтворення концепції культури: «Щоразу, коли ми відчуваємо обурення від невігластва чи пристрасті, щоразу, коли ми омріяємо можливість розчавити супротивника у виключно насильницький спосіб, щоразу, коли ми заздriamo або виявляємо жорстокість чи насолоджуємося владою або успіхом, щоразу, коли ми необачно приєднуємо свій голос до галасливого натовпу в протистоянні непоширеного погляду або зголошуємося люто топтати того, хто впав, ми відчуваємо у собі цвітіння вічного духу населення¹ » [7, с. 19]. Арнольд особливо завзято критикував літературу масового споживання, яка прагне забезпечити «маси інтелектуальною поживою», прилаштованою до рівня їх розвитку. Подібну «обробку розуму» він уважав несумісною зі справжньою культурою, яка впливає на читача за допомогою зовсім інших механізмів. На думку Арнольда, альтернативи протистоянню езотеричного художнього виробництва і сурогатів, що очікують лише популярності на ринках збуту, не існує. З огляду на це, Арнольд і його послідовники пропонували концепцію, згідно з якою мистецтво, що більше не втілює винятково інтелектуальний задум, а стає лише пристосуванцем до людини середніх розумових здібностей, не повинно залишати життєвого простору жодному з можливих продуктів популярної культури [1, с. 23].

На противагу елітизму М. Арнольда Р. Вільямс висловив припущення, що культура, завдяки її буденному характеру, є також і загальним способом життя — цього висновку Вільямс дійшов, ретельно вивчаючи побут і культуру робітничого класу — зокрема й активне повсякденне конструювання культури.

Таке розширене розуміння поняття «культура» є, здавалося б, найвідомішими «досягненням» Р. Вільямса. Погляди Вільямса можуть здатися доволі прямолінійними: від естетичного обмеження до розширеного антропологічного підходу «культура як загальний спосіб життя». Одним із найвідоміших акцентів у його дослідженні культури є теза про те, що культура є простою (звичною) — узагальнений титул філософського есе 1958 р. [5, с. 1].

¹ Згідно з М. Арнольдом, суспільство має поділ на барбаріанців (аристократія), білістни (середній клас, буржуазія), населення (робочий клас) [7, с. 19].

Хибне трактування цієї тези полягає у відриві її від контексту, що призводить до урівнювання понять: «культура є простою» та «просте є культурою». З першої спроби визначення культури Р. Вільямс чи не навмисно створює ефект парадоксальності. Як зазначив у дослідженні Френсіс Мульгерн, легше досягнути гіпотезу Вільямса і з нею погодитись, якщо розуміти цю тезу як «творення є простим» [5, с. 1].

Отже, розпочинаючи обґрунтування власної концепції, Вільямс дотримував ідеї використання слова «культура» у двох основних значеннях: для означення способу життя (загальне визначення) та для означення мистецтва і пізнання — специфічних процесів дослідницьких і творчих зусиль. «Деякі дослідники схиляються до використання одного зі значень, уникаючи іншого, я ж наголошую на обох, а також на важливості їх поєднання» [5, с. 1]. Немає спеціального курсу або групи людей, що були б залучені до створення значення та цінностей як у широкому розумінні, так і конкретно в мистецтві. Створення цінностей не може бути прерогативою меншості, навіть надзвичайно талановитої, і ніколи, судячи з практики, не було.

Припущення, що мистецтво і культура є простими, викликало обурення і заперечення, а через підкреслення беззаперечно екстраординарного характеру мистецтва і культури, ворожість до поглядів Вільямса тільки посилювалася. У статті «Тривала революція» Вільямс вдається до спроби захистити своє припущення: «Єдина мета дискусії — не принижувати значення мистецтва, не прирівнювати до інших видів соціальної активності, як це зазвичай розуміють. Важливо усвідомлювати, що насправді немає «простих» видів діяльності, якщо під «простою» розуміти відсутність творчої інтерпретації та зусиль». Через необачно спрощений підхід до обґрунтування власних визначень, тогочасна (і навіть сучасна) критика категорично не сприймає цю тезу, разом із використанням понять «практика», «пізнання» та «зусилля» щодо мистецтва і культури, повністю відкидає саму можливість «визначення рівня якості» в культурній творчості. Насправді Вільямс упродовж дискусії обстоює думку, що «мистецтво як навички (вміння) індивіда, сформовані пізнавальним досвідом, мають бути опановані та відпрацьовані (на практиці) публічно, до того як могутня сила вираження досвіду буде використана і розвинута остаточно» [5, с. 2].

Зрозуміло, що Вільямс не відкидає якісних характеристик, не заперечує ані бідності поширеної популярної культури, ні виникнення багатьох видів «рутинного» мистецтва й «рутинного» мислення, проте відмовляючись поступатися концепції розмежування культури на культуру «меншості» та «мас», «високу» та «низьку» через неадекватність реакції на проблему якості, що існує [5, с. 2]. Зауважимо, що ця «неадекватність реакції», можливо, і спричинила те, що, на думку Г. Штайнерта, від 1960-х рр. «освічений клас» (до того часу головний носій «знання про високу культуру») звичайно розширився,

але відтепер не асоціює себе з високою культурою або авангардом, за винятком невеликої групи представників культурного авангарду, які самі визначають себе як панк-, рейв-, техноавангард, схарактеризувати який можна тільки означенням «дикість», а також «самовиснаженням до стану асоціації себе зі сміттям», за власним бажанням пов'язує себе із культурною індустрією (головним супротивником високої культури, згідно з Т. Адорно), цинічно женеться за визнанням та змогою отримання легкого прибутку [6, с. 158].

Помилкове трактування його слів спонукало Вільямса до уточнення концепції культури як способу життя, яку було доопрацьовано, точніше ретельно обґрунтовано. Проблема полягала ще й у тому, що теорія мала спільні ознаки з концепцією відомого соціолога культури і літератури Р. Хоггарта, завдяки чому, зокрема, Вільямса долучають учасників протистояння двох теорій — культуралізму і структуралізму, а також інколи вважають «батьком-засновником» культуралізму (зрештою, саме це, на додачу до політичних преференцій Р. Вільямса, призвело до часткової втрати інтересу до концепції Вільямса) [5, с. 13]. Р. Хоггарт, Е. Томпсон і Р. Вільямс упровадили антропологічне й історичне розуміння культури. Це нововведення згодом С. Голл охрестив «культуралізмом». Спільні ознаки в концепціях Хоггарта, Томпсона і Вільямса в акцентах на «простоті» культури як дієвості, творчості пересічних представників людства та їх спроможності до створення спільних значущих практик, і в прояві неабиякого наукового інтересу до питань класу, демократії та соціалізму. Томпсон і Вільямс, зокрема, апелювали до ідей марксизму, а саме до твердження, що участь людини у творенні історії не є свідомим прагненням і не обумовлена самостійно обраними обставинами, а керована обставинами, продиктованими минулим [2, с. 43, с. 45].

Деякі дослідники вбачають пряму залежність концепції Вільямса від марксизму в самому прагненні зрозуміти взаємозв'язок між суспільством і культурою. В есе «Культура є простою» Вільямс цитує принцип Маркса: «Культура зрештою має розумітися з огляду на систему виробництва», — і доповнює: «Культура — це спосіб життя, а мистецтво є частиною соціальної організації, на яку безпосередньо впливають економічні зміни. Парадоксально, але саме цим твердженням Вільямс демонструє протилежний марксизму погляд на культуру і, визначаючи загалом культуру як спосіб життя, протиставляє «високу культуру» як «екстраординарне рішення називати певні речі культурою і згодом відділяти їх наче стіною в парку від пересічних людей і пересічної роботи» [3, с. 1]. Актуальність спадщини Вільямса доведена часом.

Через сприйняття громадськістю ідей Вільямса і Хоггарта як подібних Вільямс вдається до скрупульозного аналізу культури, що стало першим кроком до окреслення методологічних засад аналізу культури в праці «Соціологія культури».

У «Тривалій революції» Р. Вільямс запропонував типологізацію «аналізу культури». Аналіз культури, на його думку, ґрунтується на трьох методах: ідеальному, документальному і соціальному. Ідеальний метод базується на розумінні культури як стану або процесу людського вдосконалення. Аналіз культури в цьому контексті полягає у виокремленні та дослідженні цінностей, що з плином часу не втрачають свого значення, і характеризується тим, що цей аспект культури неможливо дослідити за певною методологією [5, с. 17].

За допомогою документального методу культуру визначається як предмет інтелектуальної праці й такої, що створює образи, в яких отримують докладне відображення погляди та досвід людини. Аналіз культури зводиться до пошуків критичного осмислення, завдяки якому природа думок і досвіду з огляду на мовну форму й умови локації, описуються та отримують відповідну цінність. Методологічний апарат дослідження охоплює спектр від ідеального критицизму, увага якого зосереджується на конкретній праці (творі), роз'яснення й оцінення якого є принципово важливим результатом дослідження, до історичного критицизму, що прагне проаналізовані праці (твори) пов'язати з певними традиціями, суспільствами виникнення. Соціальний метод розуміє під культурою опис певного способу життя, що виражає певні значення й цінності не тільки в мистецтві та процесі пізнання, а й у звичній поведінці й інших проявах суспільного життя. Аналіз культури в цьому разі наголошує на роз'ясненні значень і цінностей — прихованих та явних — у певному способі життя, в певній культурі, а методологія дослідження використовує інструментарій історичного критицизму і соціологічного аналізу екстракультурних елементів: організації виробництва, структури родини, системи інституцій, характеристики форми комунікації [5, с. 17].

Тези цієї типологізації підтверджують, що Р. Вільямс не встановлює «меж» у концепції «культури» і в жодному разі не спрощує природи культури лише до способу життя, а прагне виокремити інші практики, особливо політичні й економічні [5, с. 17–18].

Згодом, у 1993 р. Стюарт Голл нібито узагальнить концепцію Вільямса: «У процесі дискусії про культуру, у відомому розділі про аналіз культури <...> Вільямс здійснив спробу відійти від літературно-морального дискурсу, закладеного в праці «Культура і суспільство» до більш зрілої спроби загальнотеоретичного дослідження, головним принциповим зсувом якого можна вважати зміну «абстрактного» визначення культури як процесу людського вдосконалення до ширшого — культура як спосіб життя. Культура, наполягав Вільямс, із характерним акцентом на «звичайному житті», є простою. «Характерним є не тільки рух від абстрактного ідеального до конкретного, від тексту до контексту інституційного життя і звичної поведінки, але й на зламі штучних відмінностей між мистецтвом і літературою — визначників культури» [5, с. 14].

Здається, що представляючи типологію аналізу культури, автор концепції наголошував на тому, що ці три аспекти визначення культури існують водночас і в жодному разі не є ні «еволюцією», ні «заміщенням» від першого до останнього. Про це свідчить і той факт, що С. Голл, стверджуючи, що Вільямс відкидає ідеальне визначення культури і обирає визначення культури соціальне, не ознайомлюється з культурною документальною, а це є ще одним хибним тлумаченням концепції Вільямса [5, с. 16].

Обґрунтуванням концепції культури Р. Вільямса може бути його ж ідея про рівні культури: «Ми маємо розрізняти три рівні культури, навіть у найзагальніших визначеннях. По-перше, це «жива культура» — культура конкретного часу і місця, повністю доступна тій групі людей, хто живе в той час у тому місці. По-друге, культура періоду — задокументовані твори мистецтва й інші факти повсякденного життя. По-третє, культура вибіркової традиції як чинник поєднання живої культури і культури періоду. Теоретично період задокументовано, практично — ця документація зводиться до селективної традиції, і водночас і документація, і традиція суттєво відрізняються від тієї культури життя»¹ [5, с. 21]. Вочевидь, ця теза має слугувати ключовим аргументом у дослідженні культури не тільки як сукупності ідеальних символів і ціннісних взірців, але в жодному разі не повинна тлумачитися як сублімація ідеального соціальним.

Радше задокументована культура, з якої і походить традиція, вочевидь є подібною до документальної культури. У цьому й полягає демократизація концепції Вільямса — не відмовляючись від визначень «високої» та «низької» культури, або ж антропологічної концепції «культури як способу життя», проте визнавати всю предметну культуру документальною і віддавати їй перевагу під час реконструкції структури почуттів².

¹ На прикладі романістики XIX ст. Вільямс припускає: що, оскільки нині вже неможливо ознайомитись з усією художньою літературою XIX ст: від відомих і до нашого часу шедеврів до дешевих романів, водночас, цього, напевно, не могла зробити й жодна людина того часу, проте він мав більше інформації про культуру періоду, ніж будь-хто з найзавзятіших дослідників: відчуття життя, в якому було написано ці романи, і до яких ми маємо доступ через вибіркву традицію.

² «Реконструкція почуттів» 1840-х рр. — це експериментальний дослід Р. Вільямса, проведений з метою демонстрації історичного критичного методу, який має чотири основні етапи: (1) ретроспектива літературної вибіркової традиції з метою створити ширший пласт документальної культури; (2) визначення місця документальної культури в економічних і технічних змінах культурних інституцій; (3) визначення місця інституцій у «загальній соціальній і політичній історії періоду»; і (4) встановлення зв'язків між попередніми етапами за допомогою концептів «соціального характеру» і «структури почуттів».

Для Р. Вільямса головна мета культурного аналізу — вивчення задокументованих артефактів культури певного періоду, що є реконструкцією спільних цінностей і поглядів, але водночас він наполягає на тому, що культуру слід розуміти як прояви і практику повсякденного життя в контексті матеріальних умов їх створення. Останнє отримало назву культурного матеріалізму й передбачає аналіз усіх наявних форм створення символів з огляду на контекст і умови їх творення.

У підготовці праці «Соціологія культури», Р. Вільямс знову повертається до визначення культури: «Найуживанішим вважається визначення культури як виховання розуму». Можна вільно виокремити з цього загального уявлення три значення: стан виховання розуму (рівень культури людини), процеси виховання (культурні інтереси, культурницька діяльність) і засоби (або інструменти) процесу виховання (мистецтво, гуманістичні результати інтелектуальної діяльності). Останнє значення в наш час є загальнішим, проте всі значення існують і співіснують, щоправда, не без перешкод, з антропологічним і соціологічним визначенням культури як «способу життя» для ідентифікації людей чи соціальних груп [8, с. 11].

Вочевидь, складність визначення культури полягає в постійному наголошенні на «інформативному дусі» способу життя, який є головним атрибутом усіх видів соціальної діяльності людства, і, звичайно, наочніших специфічно «культурних» видах діяльності — мові, мистецтві, інтелектуальній творчості та на загальному соціальному устрої, в межах чого специфічно культурні види мистецтва й інші види інтелектуальної діяльності вважаються прямими чи опосередкованими продуктами устрою, первинно сформованими під впливом інших соціальних видів діяльності. Ці позиції часто розуміють як ідеалізм і матеріалізм. Потрібно уточнити, що останній зосереджується на інших — первинних — видах діяльності, розуміючи культуру тільки як інформативний дух або другорядний об'єкт. Це змушує поглибити аналіз зв'язків між культурними видами діяльності й іншими формами соціального життя, відкриваючи перспективи використання двох головних методів: (1) роз'яснення інформативного духу як історії мистецьких стилів та інших інтелектуальних видів діяльності певного народу в контексті інших видів діяльності й умов для визначення ключових цінностей і поглядів «народу» та (2) вивчення впливу відомих характеристик загального соціального укладу певного періоду на культурні прояви.

Станом на 1950-і рр. накопичився безперечно значний масив інформації, отриманої за допомогою цих двох методів — інформації, що має безперечно велике локальне значення, проте кожен з методів мав обмеження в розумінні культури і зосереджувався на взаємовідносинах. Тому на сучасному етапі, незважаючи на подальшу практику використання традиційних уже методів, необхідно ширше

впровадження нової методологічної основи, що, звичайно, успадкувала від другого методу особливу увагу до загального соціального устрою життя, проте відзначається саме тим, що культурна практика і культурне виробництво вважаються головними елементами формування соціального устрою й надалі вже не сприймаються як такі, що отримують свої ознаки в спадок від попередньо сформованого соціального устрою. Завдяки цьому новий метод стає подібним до першого, віддаючи перевагу культурним практикам як головним рушійним силам соціальних перетворень, а відмінність полягає в частковій відмові від постулату про культуру як про інформативний дух і розумінні культури як системи символів, через яку соціальні перетворення обов'язково обговорюються, відтворюються, переживаються і досліджуються.

Звичайно, застерігає Р. Вільямс, при цьому виникають нові протиріччя між антропологічним і соціологічним розумінням культури (загальний спосіб життя) й вулчим розумінням культури як мистецьких та інтелектуальних видів діяльності, проте це вможливило долучення до загальної системи символів усіх символічних практик, — від літератури, мистецтва, філософії до журналістики, моди і реклами, що в сучасному світі вимушено розширили систему символів через очевидний вплив на суспільство.

І в середині ХХ ст., і на початку ХХІ ст. таке визначення культури емоційно сприймається як спроба прирівняти традиційні мистецькі форми до реклами і телебачення, філософію — до мас-медіа, проте Р. Вільямсу, вочевидь, приписується те, чого він не прагнув зробити. Безперечно, всі види мистецтва й усі культурні практики залишаються самостійними за значенням елементами символічної системи, а від вилучення, наприклад, масової музичної культури з переліку «культурних» видів діяльності вплив її на соціальний устрій сучасного суспільства не зменшиться.

Визначення поняття культури, згідно з Р. Вільямсом, є надзвичайно важливим для аналізу (співставлення, вивчення, оцінки, виявлення) процесів соціально-культурних перетворень, а також взаємовпливів між різними видами культурної діяльності, зокрема сучасного протистояння традиційних видів мистецтва і культурних індустрій, психологічних аспектів сприйняття митцями технологічно «нового» у царині культури [8, с. 12–13].

Слід звернути увагу на те, що Вільямс не прагнув «винайти власний, унікальний і неповторий» методологічний апарат із дослідження культури. Безперечно, велике значення й увагу він приділяв напрацюванням колег, визнаючи першим кроком до становлення соціології культури як повноцінної дисципліни необхідність максимально систематизувати концепції, теорії, гіпотези, методології, школи й загалом знання про культуру. Доробок Вільямса не містить відірваних від реальності припущень, він побудований на скрупульозному

аналізі філософських і теоретичних течій, порівнянні фактів та проведеної власних еспериментів. Цілком логічно, Вільямс обґрунтовує, що культурні явища необхідно розуміти через приклади і практики повсякденного життя в контексті матеріальних умов їх створення. Це Вільямс запропонував називати матеріальним культуралізмом, що охоплює аналіз усіх форм символізації (створення або модифікації символічної системи) в межах наявних засобів і умов їх продукування [2, с. 43].

«Культурний матеріалізм — це прихований в історичному матеріалізмі спосіб розуміння відмінності соціального і матеріального виробництва. <...> Культурне виробництво, зрештою, є матеріальним, так само як і всі інші форми людської діяльності, а культура повинна розумітися і як самостійне поняття, й водночас як елемент суспільства» [3, с. 1].

Отже, соціологія культури охоплює аналіз усіх соціальних процесів культурного виробництва, зокрема й ті, котрі можна розуміти як ідеологічні. Вільямс доходить висновку, що завдяки всім існуючим течіям визначення предмета дослідження соціології культури має численні відправні точки — від ідеології й інтуїтивного сприйняття до структуралізації символічної системи за соціальним характером, що ускладнює вибір методів і порівняння отриманих даних. Соціологія культури має опікуватися, передусім, інституційним і формаційним характером культурного виробництва, а соціологія культури — привертати пильну увагу до соціального впливу специфічних засобів виробництва та соціального розуміння культурного виробництва, культури в межах певного соціального життя [8, с. 30–31]. Загалом, соціологія культури, згідно з концепцією Вільямса, має вивчати й конкретні мистецькі форми, процеси культурного відтворення (репродукування). Межі дослідження соціології культури вочевидь перетинаються із предметним полем досліджень інших напрямів (історії, політології, естетики), проте головною відмінністю соціології культури має бути вибір методів дослідження, зважаючи на соціальну природу культурних явищ, специфічні організаційні проблеми символічної системи. Соціологія культури як незалежна дисципліна є інструментом доповнення вже сформованих напрямів (політичної економії культури, історії мистецтва і культури, соціології тощо) [8, с. 30–31].

Список літератури

1. Кукаркин А. Буржуазная массовая культура. Теории, идеи, разновидности, образцы, техника, бизнес. 2-е издание // А. В. Кукаркин. — М.: Изд-во полит. ли-ры, — 1985. — 430 с.
2. Barker J. Cultural Studies. 3rd edition / Chris Barker. — Sage Publications, 2008. — 525 p.
3. Edwards Ph. Culture is ordinary: Raymond Williams and Cultural Materialism / Phil Edwards // [Електронний ресурс]. 1999. — 4 p. Режим доступу: <http://www.users.zetnet.co.uk/amroth/scritti/williams>.

- htmhttp://www.users.zetnet.co.uk/amroth/scritti/williams.htm. — Назва з екрана.
4. Griswold W. A Methodological Framework for the Sociology of Culture / Wendy Griswold // [Електронний ресурс]. — 1987. — 28 р. Режим доступу: <http://www.sociology.uwaterloo.ca/courses/soc712/griswold.pdf>. — Назва з екрана.
 5. Jones P. Raymond Williams's Sociology of Culture. A critical Reconstruction / Paul Jones. — GB: Palgrave Macmillan, 2006. — 247 p.
 6. Steinert H. Culture Industry / Heinz Steinert. — Polity Press, 2003. — 209 p.
 7. Storey J. Cultural Theory and Popular Culture. An Introduction. Fifth edition / John Storey. — University of Sunderland. — 282 p.
 8. Williams R. The Sociology of Culture. / Raymond Williams. — Chicago: The University of Chicago Press, 1995. — 247 p.

Надійшла до редколегії 22.08.2013 р.

УДК [391"383":305](477)

А. КІКОТЬ

КОНСТРУЮВАННЯ ІДЕНТИЧНОСТІ В КОСТЮМНИХ СЦЕНАРІЯХ

Розглядаються різні види ідентичностей: індивідуальна, гендерна та національна і роль костюма в їх створенні.

Ключові слова: ідентичність, гендер, нація, костюм, конструкт.

Рассматриваются различные виды идентичностей: индивидуальная, гендерная и национальная и роль костюма в их создании.

Ключевые слова: идентичность, гендер, нация, костюм, конструкт.

Consider different aspects of identities: individual, gender and national and role of costume in creature of this identities.

Key words: identity, gender, nation, costume, construct.

Останнім часом в Україні набуває актуальності питання щодо розвитку особистості, особливо в контексті національного відродження. Особистість формується і розвивається в певному соціокультурному просторі й ідентифікує себе з оточенням. Тож важливою проблемою для особистості є прийняття себе, розвиток своєї індивідуальності, адекватне ставлення до «інших», тобто проблема ідентичності. Костюм може бути одним із засобів утілення різних видів ідентичностей.

Мета статті — дослідження різних видів ідентичностей та їх виявлення в національному українському костюмі.

Дослідження костюма відбувається в різних аспектах, наприклад, О. Л. Шевнюк акцентує на культурологічному підході [13], К. С. Шароєв визначає семіотичний аспект [12], а Т. Ніколаєва, К. Стамеров, Л. Стефанишин, Г. Філановський та О. Супрун досліджують національний костюм в Україні [7, 9, 10, 11]. Тісно пов'язаний з людиною,

костюм бере участь у формуванні образу «Я», тобто індивідуальної ідентичності, про яку пише Т. Гаврилів, визначаючи саме поняття та її функції [5].

Дослідження національної ідентичності ґрунтувалося на працях теоретиків парадигми соціального конструктивізму (Б. Андерсен, Е. Геллнер, Е. Хобсбаум), а гендерна ідентичність — на книгах Сimoni де Бовуар, Гейл Рубін, Джоан Скотт і Андреа Дворкін [1, 14, 15, 3, 4, 2, 8, 6].

Одним з головних понять цього дослідження є костюм, який, на думку О. Л. Шевнюк, «маркірує знаково-символічну природу плаття, виявляє його образні аспекти, належить простору культурних смислів і значень. Костюм як образно-художня система одягу пов'язаний із історичними подіями, етнічними звичаями, національними традиціями, соціальними статусами, естетичними смаками, статевими ролями, взагалі глибинними пластами культури. Костюмові властива ритуальність: він фіксує певні соціокультурні стандарти, демонстрація яких забезпечує акт упізнання їх носіїв. <...> костюм також підкреслює зв'язок одягу з певним образом людини, її пластикою, жестами, подіями її життя. Він створює певний проект людини як за сіб її самопрезентації» [13, с. 14].

Отже, костюм — це соціокультурне явище, крізь призму якого відбиваються матеріальні, духовні та художні цінності людства. У ньому спостерігається культурна стереоскопічність, а також динаміка антропологічних проектів моди, які дозволяють візуалізувати основи власного буття людини.

На створенні образу власного «Я» базується індивідуальна ідентичність. Звернемося до праці Т. Гавриліва, котрий досліджує особливості конструювання індивідуальної ідентичності в художній діяльності. Він виокремлює такі функції ідентичності:

- самоінтерпретація «Я» через історію свого становлення;
- актуалізація себе і своєї творчості;
- інтерпретація власної творчості;
- самоінтерпретація «Я» в простір культури [5, с. 436].

Важливим, на думку автора, є те, що, на відміну від інших видів ідентичностей, ідентичність «Я» потребує неповторності й оригінальності, тобто тих характеристик, які притаманні творчості. Він зазначає: «Говорячи про ідентичність, ми автоматично мислимо ідентичність «Я». Якщо маємо на увазі іншу ідентичність, мусимо завжди уточнювати, яку саме. Мовлячи про ідентичність понять чи термінів, маємо на увазі їхню однакову місткість. Говорячи про ідентичність «Я», мислимо його неповторність, відмінність, у той час як ідентичність уже per se воліє подібності. У полі напруження між подібністю й відмінністю з'являється «Я», ідентичність якого означає тотожність із собою, автентичність щодо себе й адекватність щодо «Іншого» [5,

с. 15]. Отже, основа ідентичності спільнот (культурної, національної, релігійної, гендерної тощо) — ідентичність «Я».

Слід підкреслити, що тіло людини не є нейтральним об'єктом впливу культурних технологій, а завжди сприймається як чоловіче або жіноче. Залежно від маскулінності або фемінності суб'єкта актуалізуються різні механізми ідентифікації в контексті національної спільноти. Цей тезис передбачає новий простір у дослідженні національної ідентичності. Симона де Бовуар, Гейл Рубін, Джоан Скотт і Андреа Дворкін визначають гендер як соціокультурну статтю і механізм конструювання жіночого й чоловічого. У працях цих авторів проблематизується розуміння жіночого як Іншого, яке вимушене підкорятися в системі монолітного чоловічого володарювання [3, 4, 2, 8, 6].

Майже всі дослідники наполягають на трьох основних моментах у визначенні гендерної ідентичності: 1) вона є базовою для формування всіх видів соціальної ідентичності; 2) ґрунтується на поняттях фемінності й маскулінності, які визначаються моделями поведінки й рисами характеру; 3) змістовно пов'язана з гендерними ролями. Слід додати, що гендерна ідентичність містить не тільки рольовий аспект, а й образ власного «Я» людини (від світогляду до зачіски та взуття). Таким чином, гендерна ідентичність є продуктом і водночас результатом конструювання суб'єктом самого себе та соціальної реальності за допомогою конструктів маскулінності й фемінності.

Структура гендерної ідентичності містить різноманітні компоненти, але найчастіше використовуються два: біологічна стаття (чоловік/жінка) і маскулінність/фемінність як культурні конструкти й інтеріоризовані психологічні риси. Концепція конструкта, у свою чергу, потребує уточнення. Це особливий суб'єктивний засіб, який конструюється самою людиною і валідизується нею через власний досвід. За допомогою конструкта людина виокремлює, оцінює та прогнозує події, організує свою поведінку, «розуміє» інших людей, реконструює систему взаємовідносин та будує образ власного «Я».

Численні конструкти в різних людей є подібними через узагальненість і соціальність досвіду людини. Але існують унікальні конструкти, притаманні лише одній конкретній людині, оскільки конструкт не існує зовні, він визначається індивідуально. Отже, конструкт — це водночас спосіб поведінки й параметр відносин та оцінок.

У кожній культурі існують свої засоби репрезентації гендера, які визначають специфічний набір гендерних ролей і можливих гендерних сценаріїв, при цьому гендерна метафора відіграє роль культурно-формуючого фактора. Опозиція «чоловіче-жіноче» стає своєрідною культурною матрицею встановлення ієрархій і оцінок. Джоан Скотт визначає гендер як повсякденний світ взаємодії чоловічого та жіночого, втілений у практиках і уявленнях; як системну характеристику

соціального устрою, від якої неможливо відмовитися, оскільки вона постійно відтворюється в структурах свідомості та дії [8].

У костюмі фемінність формується за допомогою речей, які не мають утилітарної функції. На думку К. С. Шароева, «саме в цілковитій відсутності призначення і полягає привабливість цього знаку жіночої моди, який зводить структуру образу жінки на семантичний рівень повідомлення. Це повідомлення персонам, які її оточують, про її виняткове місце у сфері прекрасного» [12, с. 58].

В українському національному костюмі спостерігається гендерний зсув у напрямі фемінності. Крім того, можна припустити, що українським жінкам згідно з їх характером імпував чоловічий одяг. Таким чином, гендерна ідентичність українців базується не на взаемовиключенні, а на взаємоподібності та взаємодоповненості. І це позитивний момент у побудові суспільства в цілому. Адже основана на взаемовиключенні гендерна ідентичність, на думку Гейл Рубін, «не тільки не відображає природної різниці, але й пригнічує будь-яку природну подібність статі. Вона потребує стриманості в чоловіка будь-якого локального виявлення «фемінних» рис, а в жінки — «маскулінних». Розділення статі призводить до пригнічення особистісних рис кожної людини: як чоловіка, так і жінки» [2, с. 109].

Можна припустити, що подібність чоловічого та жіночого національних костюмів в Україні сприяла або відображала більш рівноважний статус українки в суспільстві. Унаслідок цього викристалізувалася сакральна жіноча особистість — Берегиня.

Нині багато говорять про кризу ідентичності. При тому, що гендерна ідентичність традиційно розглядається як найстабільніша, кризові явища торкнулися її також, особливо у зв'язку з проблемою маскулінності. Упродовж тривалого часу гендер ототожнювався з так званим жіночим питанням, що звужувало гендерну проблематику, адже гендер так само охоплює чоловічу складову суспільства і культури, як і жіночий аспект. Відмінністю сучасних гендерних досліджень є те, що їх об'єктом дедалі частіше стає саме чоловік.

Слід зауважити, що гендерні механізми актуалізують практики долучення індивіда до тієї чи іншої системи соціальної організації. Система маскулінності та фемінності є системою мікропрактик конструювання суб'єкта і відношень домінування та субординації між суб'єктами в контексті національного способу організації суспільства.

Структура національної ідентичності визначається такими підсистемами, як картина просторово-часового континууму, образ «Ми», уявлення про зіставлення з «Іншими». Вона подібна до структури індивідуальної ідентичності, завдяки якій досягається цілісність власного «Я» і яка визначається відповідями на такі запитання: «де Я?» (локалізація в часі та просторі), «який Я?» (сума фізичних, психічних

і моральних якостей), «і з ким Я?» (ідентифікація себе з певною групою і, водночас, підкреслення власної індивідуальності). У зв'язку із цим особливого значення набуває той факт, що члени національного співтовариства репрезентуються не тільки як земляки, але як родичі, які мають спільних предків і захищають одну Неньку-Вітчизну.

Теоретики парадигми соціального конструктивізму (Б. Андерсен, Е. Геллнер, Е. Хобсбаум) стверджують, що усвідомлення індивідом своєї національної належності — наслідок процесу модернізації, тобто розвитку сучасних засобів комунікації, масового ринку, урбанізації тощо [1, 14, 15]. Бенедикт Андерсен у своїй книзі «Уявні спільноти» звертає увагу на те, що національна спільнота як новий тип соціальної організації передусім є уявною спільнотою. «Вона уявна, оскільки члени навіть найменшої нації ніколи не будуть знати більшості своїх товаришів по нації, зустрічатися з ними або навіть чути про них, у той час як у розумі кожного з них живе образ їхньої спільноти» [1, с. 22]. Далі автор наголошує, що це «уявне співтовариство» слід розуміти як систему культурних репрезентацій та практик, які виробляють і відтворюють значення нації [там само, с. 43].

Нація конструюється за допомогою мовних і візуальних репрезентацій, вербальних та невербальних практик і ритуалів, що поєднують сприйняття, емоції та пам'ять індивідів у колективні, формуючи таким чином національну ідентичність. Конструювання національної ідентичності за допомогою костюма відбувається через візуальні репрезентації.

У процесі конструювання нової національної історії першим кроком є пошук цілком конкретних національних традицій. Для досягнення цієї мети інтелектуали насамперед звертаються до побуту селян-хліборобів, тому що, як відомо, хліб — усьому голова. І, зазвичай, носіями споконвічних традицій виявляються літні жінки. Жінки довше залишаються в національних костюмах, у той час як чоловіки значно більше спрямовані до образу міського інтелектуала, і якщо на початку національного відродження національні костюми носять і чоловіки, і жінки, то потім це роблять винятково жінки.

Національний костюм порівняно з костюмом панівної верхівки має са-мобутній характер. Від глибокої давнини і протягом усього існування він відпо-відає не тільки матеріальним, але й духовним потребам людини, виконуючи необхідні побутові, соціальні, обрядові функції. Високий художній рівень саме українського національного костюма, його емоційна наповненість яскраво ві-дображають світо-сприйняття, естетику та психологію українського народу. Це са-мобутнє явище посідає значне місце не тільки в національній, але й у євро-пейській і, взагалі, світовій культурі.

У контексті вищесказаного особливий інтерес становить саме процес ви-готовлення українського національного костюма майже

винятково жінками. Збираючись разом, довгими зимовими вечорами жінки прями, шили одяг і собі, і дітям, і своїм чоловікам, вишивали складні орнаментальні візерунки, які мали символічне значення. Техніка вишивання була різною: вишивка мережкою («вирізування» з наскрізним візерунком), гладь (настилування) і, починаючи з XVII ст., вишивання хрестиком. «Узори вишивок XV-XVII ст. були майже винятково гео-метричними (ромби, квадрати, трикутники, зірки, розетки). Лише із XVII ст., з поширенням вишивок хрестиком, виникли геометризovanі рослинні мотиви: хміль, сосонка, вербові листочки, мальви, гвоздика тощо. Оздоблювали одяг тасьмою або кантом, а також аплікаціями з кольорової шкіри, дуже характерними, насамперед, для західних земель» [9, с. 160].

Ці дії супроводжувалися особливим ритуалом: українськими народними піснями, переказами, легендами, прислів'ями, загадками, небилицями, замовляннями на любов та тривале подружнє життя. Провідною темою під час прядіння, шиття й вишивання була родина. Таким чином, жінки не тільки зберігали традиції свого народу, але й створювали їх.

Костюм — це своєрідна візитка регіону походження людини. Наприклад, характерними особливостями слобожанського костюма є мережана, а не вишита пелена спідниці, сорочка малороска з високим стоячим вишитим коміром на кокетці. Оздоблення в центрі композиції врівноважує й поєднує різні компоненти ансамблю.

У чоловічому одязі простежуються східні мотиви. Чоловіки носили жупан — убрання, подібне до татарського. У негоду одягали кобеняк — свиту з капюшоном із нефарбованого сірого сукна. На Харківщині високо цінувалися богодухівські кожухи. Особлива техніка дозволяла робити їх майже білими з ніжними кремевими відтінками. Надзвичайної вишуканості кожухам надавала вишивка стеклярусом. Вишивали пишні букети з півоній, троянд, мальв на рукавах, спині та пелені. Східного впливу зазнали й чоловічі зачіски. Як татари або турки, чоловіки Слобожанщини мали довгі вуса, а підборіддя голили.

Т. Ніколаєва зазначає, що жінки носили спідниці саяни на шлейках із синьої китайки й «спідниці з фабричних кубових тканин — шарафани, поділ яких звичайно обшивався в декілька рядів позументом. Підперезували шарафан широким червоним поясом» [7, с. 126]. Невипадково українська назва «шарафан» співзвучна російському «сарафан». Ці два одяги дуже подібні за формою та місцем розміщення оздоблення, хоча й належать до різних традиційних культур.

Слід додати, що в структурі української національної ідентичності важливе місце посідає слобожанське козацтво, яке вільно почувалося на території колишнього дикого поля. Цікавим є узагальнений портрет козачих жінок, який зображують Г. Філановський та О. Супрун,

цитуючи знавця історії України, професора Київського університету Володимира Боніфатійовича Антоновича: «Жінки здебільшого можуть вважатися красунями, але не зманіжені і мають мало не чоловічі якості щодо мужності і твердості, бо багато які з них під час останніх воєн, особливо за свою свободу, разом із чоловіками і братами воювали хоробро проти недругів, не тільки переодягнуті в чоловіче вбрання, але й у власному своєму, особливо під час захисту міст і фортець; при цьому вдачу мають веселу, відверту, вільну, працювати більше, ніж чоловіки, але не в послугуванні в чоловіків, а як подруги і помічниці їхні...» [11, с. 107].

Лідія Стефанишин у дослідженні проблеми взаємопроникнення народних традицій та міської культури у формуванні художніх особливостей міського одягу зазначає, що українське моделювання, яке зародилося у 20-30 рр. ХХ ст., ґрунтувалося не тільки на європейській моді, але й на українському народному одязі. Цікаво, що краєцтво на той час було поширеним саме серед жіноцтва. Автор пише: «Міський костюм, на відміну від сільського, що виявився стійкішим щодо збереження традиційних форм, найбільше піддавався короткотерміновим змінам моди. Тому питання українізації міського костюма, питання української моди було актуальним на той час і залишається актуальним і сьогодні, у період глобалізації світової культури» [10, с. 9].

Нині розширилися географічні межі побутування українських традиційних доповнень до одягу: візерунчаті рукавиці, плетені сумки, прикраси з дерева, намисто, браслети, брошки, ґудзики, пояси, виготовлені українськими майстрами чи зроблені за їхніми зразками, які зберігаються в музеях не лише України, а й багатьох інших країн. Орнамент, колористика, вишивка, мереживо, конструктивні форми традиційного одягу відображаються в сучасному дизайні костюма. Таким чином, звернення до джерел народної творчості стало важливим фактором в оновленні естетики сучасного костюма через інтерпретацію орнаментальних мотивів, конструктивних форм та стилістики традиційного одягу.

Отже, традиційний костюм є візуальним знаком народної культури в кожному великому і малому її виявленні. По костюму людина завжди визначить своїх серед чужих. У порівнянні з іншими видами мистецтв (архітектурою, живописом, літературою тощо) костюм безпосередньо пов'язаний з людиною і тому значно швидше реагує на соціальні події, зовнішні впливи, позитивні зміни та кризові явища. Він утілює народний досвід, а відтак має велике значення для розуміння подальших шляхів розвитку української культури, її ролі та місця в загальноєвропейському і світовому культурному просторі. Можна підсумувати, що костюм відіграє важливу роль у процесі конструювання національної ідентичності, яка тісно пов'язана

з образом власного «Я» та соціально структурованою статтю, тобто гендером.

Подальші дослідження можуть бути спрямовані на визначення символічної природи традиційного українського одягу. Це пов'язано із сакральними жіночими образами українського Відродження, наприклад, образом Берегині.

Список літератури

1. Андерсен Б. Уявні спільноти. Міркування щодо походження й поширення націоналізму / Бенедикт Андерсен; пер. з англ. В. Морозова. — 2-ге, перероб. вид. — К. : Критика, 2001. — 271 с.
2. Антология гендерных исследований: Сб. пер. / Сост. и комментарии Е. И. Гаповой и А. Р. Усмановой. — М. : Прополис, 2000. — 384 с.
3. Бовуар С. Друга стать. У 2-х т. Т. 1. / Сімона де Бовуар. — К. : Критика, 1994. — 390 с.
4. Бовуар С. Друга стать. У 2-х т. Т. 2. / Сімона де Бовуар. — К. : Критика, 1994. — 392 с.
5. Гаврилів Т. Форма і фігура. Ідентичність у художньому просторі. Монографія / Тимофій Гаврилів. — Львів: ВНТЛ-Класика, 2009. — 480 с.
6. Дворкин А. Порнография: мужчины обладают женщинами / А. Дворкин // Гендерные исследования. — №4 (1/2000); ХЦГИ. — М., 2000. — С. 6–17.
7. Ніколаєва Т. Історія українського костюма / Т. Ніколаєва. — К. : Либідь, 1996. — 176 с.
8. Скотт Д. Гендер: полезная категория исторического анализа / Джоан Скотт // Гендерные исследования. — Х. : ХЦГИ, 2000. — № 5. — С. 142–72.
9. Стамеров К. К. Нариси з історії костюмів. У 2-х ч. Ч. 1. / К. К. Стамеров. — К. : Мистецтво. — С. 159–180.
10. Стефанишин Л. Взаємодія професійної освіти і народного мистецтва в практиці моделювання одягу та ручних робіт українців Східної Галичини першої третини ХХ ст. / Лідія Стефанишин // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. — 2008. — Вип. XIV. — С. 6–11.
11. Філановський Г. Ю. Костюм. ХХ століття: Наук.-худож. кн.: Для серед. і ст. шк. віку / Григорій Філановський, Олександр Супрун / Худож. І. О. Ком'яхова. — К. : Веселка, 1990. — 127 с.
12. Шароев К. С. Гендерные аспекты семиотики моды // К. С. Шароев // Вопросы философии. — 2007. — № 12. — С. 50–59.
13. Шевнюк О. Л. Історія костюма: навч. посіб. / О. Л. Шевнюк. — К. : Знання, 2008. — 375 с.
14. Gellner E. Nationalism and Modernization. // Nationalism, ed. by John Hutchinson and Anthony Smith. Oxford: Oxford University Press, 1995. — P. 55–63.
15. Hobsbawm, Eric. The Nation as Invented Tradition. In Nationalism, ed. by John Hutchinson and Anthony D. Smith. Oxford: Oxford University Press, 1995. — P. 76–83.

Надійшла до редколегії 02.04.2013 р.

**ФІЛОСОФСЬКО-ПОЕТИЧНА КАРТИНА СВІТУ
ОМАРА ХАЙЯМА (стаття друга)**

Розглядається філософська проблематика в поетичній творчості Омара Хайяма, акцентується увага на таких питаннях, як людина і її доля, Бог і людина, плинність буття, смисл життя, життя і смерть, мудрість і світ.

Ключові слова: Бог, людина, доля, життя, смерть, смисл життя, розум, душа, вино, мудрість, мудрець.

Рассматривается философская проблематика в поэтическом творчестве Омара Хайяма, акцентуруется внимание на таких вопросах, как человек и его судьба, Бог и человек, текучесть бытия, смысл жизни, жизнь и смерть, мудрец и мир.

Ключевые слова: Бог, человек, судьба, жизнь, смерть, смысл жизни, разум, душа, вино, мудрость, мудрец.

The article deals with the philosophical subject matter in Omar Khayyám's poetic creative work, it is specified such issues as a human being and his fate, God and a human being, instability of objective reality, the meaning of life, life and death, a man of wisdom and the world.

Key Words: God, human being, fate, life, death, meaning of life, mind, soul, wine, wisdom, man of wisdom.

Откуда мы пришли? Куда свой путь вершим?
В чем нашей жизни смысл? Он нам непостижим.
Как много чистых душ под колесом лазурным
Сгорает в пепел, в прах, а где, скажите, дым?

Омар Хайям

У чому полягає смисл нашого життя? — це питання постійно непокоїло Омара Хайяма і багатьох інших учителів людства. Осмислення (знаходження смисла) життя людини можливе, якщо розглядати його в контексті ідеї розвитку. Три часові стани формують структуру вічності: минуле, теперішнє і майбутнє. Згідно з Г. Гегелем, самосвідомість — це результат «зняття» «Я» і «не-Я», синтез суб'єктивної і об'єктивної реальностей. Самосвідомість, таким чином, виявляє себе у світі й одночасно відображає цей світ. Рефлексія — атрибут, невід'ємна суттєва властивість самосвідомості. Вчений, філософ, поет — усі вони — рефлексуючі суб'єкти. Найважливішим моментом філософської і, значною мірою, поетичної рефлексії є виявлення смислу всього існуючого. Звертаючись до ідей І. Фіхте, зазначимо, що для філософа і поета важливими є три аспекти знаходження смислу: смисл існування «Я», смисл існування «не-Я» і смисл існування «абсолютного Я». Отже, питання полягає в знаходженні смислів існування людини, світу і людської діяльності в її теоретичній і практичній формах, тобто смислу культури.

Усі означені вище аспекти осмислення буття були предметом уваги Хайяма. Причиною замішання розуму, душевного неспокою для нього є запитання: «Хто ми?» «Звідки ми прийшли?» «Куди ми йдемо?» Всі три запитання — загадки для людини. Саме вони непокоють поета:

Приход наш и уход загадочны, — их цели
Все мудрецы земли осмыслить не сумели.
Где круга этого начало, где конец.
Откуда мы пришли, куда уйдем отселе?

[1, с. 21]

Дійсно, прожила людина відведене їй невідомо ким і невідомо для чого життя, передала естафету життя наступному поколінню, останні, в свою чергу, продовжують її, але навіщо, для чого вся ця складна біосоціальна діяльність? Невизначеність перспектив і мети життєвого «марафону» — ось що гнітить свідомість Хайяма:

Пускай ты прожил жизнь без тяжких мук, — что дальше?
Пускай твой жизненный замкнулся круг, — что дальше?
Пускай, блаженствуя, ты проживешь сто лет
И сотню лет еще, — скажи, мой друг, что дальше?

[1, с. 21]

Багато запитань самому собі й усім нам ставить поет. Що змінює (або не змінює) наше перебування в цьому світі? Людина — це випадковість у трансформаціях космічної речовини чи цілеспрямовано створений «проект»? Світ зі мною чи світ без мене — є в цьому якась різниця?

Я в этот мир пришел, — богаче стал ли он?
Уйду — великий ли потерпит он урон?
О, если б кто-нибудь мне объяснил, зачем я,
Из праха вызванный, вновь стать им обречен?

[1, с. 57]

Думки поета такі: світ без мене залишиться такою ж загадкою для нових поколінь, люди так само шукатимуть смисл свого життя в цьому світі: вони будуть мучитися і страждати, плакати і сміятися, назавжди покидати його, так і не зрозумівши, для чого він існує і для чого існує в ньому людина.

Когда я молод был, все тайны бытия,
Казалось я раскрыл. Ах, ошибался я!
Мне разум говорит: «Ты ничего не понял.
Бесплодной и пустой прошла вся жизнь твоя».

[1, с. 85]

Людина приходять із небуття і повертається в нього, її буття — лише коротка мить між двома безоднями вічності.

Что миру до тебя? Ты перед ним ничто:
Существование твое лишь дым, ничто.
Две бездны с двух сторон небытием зияют,
И между ними ты, подобно им, — ничто.

[1, с. 58]

Єдине, що не викликає сумнівів і підтверджується всім досвідом людини, — це тимчасовість її перебування у світі.

Хоть сотню проживи, хоть десять сотен лет,
Придется все-таки покинуть этот свет.
Будь падишахом ты иль нищим на базаре, —
Цена тебе одна: для смерти санов нет.

[1, с. 21]

І цю перспективу особистого життя, як і життя всіх людей, слід мужньо сприймати розумом, емоції тут не допоможуть. І що таке смерть у порівнянні з життям? Поет звертає увагу на змістовність життя людини, наповнення «справами» і подіями — переважно стражданнями і бідами, клопотами і суетою. «Не смерть страшна. Страшне буває життя...», — зауважує Хайям. Ось один із багатьох віршів, в якому з позиції «холодного» розуму закарбовано його розмисли на цю тему:

Разумно ль смерти мне страшиться? Только раз
Я ей взгляну в лицо, когда придет мой час.
И стоит ли жалеть, что я — кровавой слизи,
Костей и жил мешок — исчезну вдруг из глаз?

[1, с. 15]

У зв'язку з фактом смерті людини виникають запитання: чи вічне людське життя, чи покидає вона цей світ назавжди, а може все-таки існує в тій або іншій формі його відродження? Відповідь поета є такою: ніхто ще не повернувся з «того» світу, щоби розповісти про життя після смерті. Відтак, «звідти» немає повернення і реальною перспективою є відхід у небуття назавжди.

Наполнить камешками океан
Хотят святоши. Безнадежный план!
Пугают адом, соблазняют раем...
А где гонцы из этих дальних стран?
Не правда ль, странно? — сколько до сих пор
Ушло людей в неведомый простор.
И ни один оттуда не вернулся.
Все б рассказал — и кончен был бы спор!

[3, с. 59]

Єдине, що не викликає сумнівів з огляду на перспективи людського життя — це перехід у світ Пітьми. В деяких священних книгах уточнюється структура цього світу — роздвоєння його на ад і рай. Одних людей священники лякають адом, іншим провіщають рай. Але які існують докази існування цих двох потойбічних світів? Ось точка зору Хайяма стосовно цього питання:

Никто не лицезрел ни рая, ни гиенны;
Вернулся ль кто-нибудь оттуда в мир наш тленный?
Но эти призраки бесплотные — для нас
И страхов и надежд источник неизменный.

[1, с. 61]

Бесплотні примари — ось що таке ад і рай. Вони — земні конструкти суспільної свідомості — створені людською уявою для морального контролю за поведінкою особистості. Не в потойбічному житті, а в людській душі знаходяться ад і рай — такий висновок поета:

Я душу посылал в незримый Край:
 «Лети, душа, и что нас ждет, узнай!»
 И мне она, вернувшись, принесла
 Такой ответ: «Во мне и ад, и рай»
 Рай — воплощенных грез виденье, ад —
 Тень от души, расплавленный стократ;
 И эта тень — на Тьме, откуда мы
 Вчера пришли, куда идем назад.

[2, с. 304]

Досвід минулих поколінь і власний досвід поета свідчать, що смислу людського життя не варто шукати тому, що його вочевидь не існує, а якщо він, можливо, і є, простому смертному його не осягнути. Як же жити людині в ситуації незнаходження смислу життя, які орієнтири вибирати? Відповіді на ці запитання містяться в багатьох рубаї Хайяма, їх основний зміст можна узагальнити в певних життєвих настановах. Минулий і майбутній часи — не наш, вважає він, єдине, що нам належить — це теперішнє. Тому слід жити у відведеному тобі Богом і долею часі — у теперішньому. Жити, не покладаючись на минуле, і не створювати ілюзій стосовно майбутнього. «День завтрашний — увы! — сокрыт от наших глаз! Спеши использовать летящий в бездну час», — пише поет [1, с. 13]. І це — стратегічне життєве кредо Хайяма:

Мы больше в этот мир не попадем.
 Вовек не встретимся с друзьями за столом.
 Лови же каждое летящее мгновенье, —
 Его не подстеречь уж никогда потом.

[1, с. 15]

Поет закликає насолоджуватися життям, але «спектр» рекомендованих ним «насолод» вельми обмежений і значною мірою подібний до принципу розумного аскетизму.

О, если б каждый день иметь краюху хлеба,
 Над головою кров и скромный угол, где бы
 Ничьим владыкой, ничьим рабом не быть!
 Тогда благословлять за счастье можно б небо.

[1, с. 50]

Для поета, котрий пріоритетними вважає духовні цінності, не так уже і багато потрібно для життя: вірші, кусок хліба, жбан вина і кохання жінки:

О, если б, захватив с собой стихов диван
 Да в кувшине вина и сунув хлеб в карман,

Мне провести с тобой денек среди развалин, —
Мне позавидовать бы мог любой султан.

[1, с. 10]

«Живи радісно!» — закликає поет.

Мне свят веселый смех иль пьяная истома,
Другая вера мне иль ересь незнакома.
Я спрашивал судьбу: «Кого же любишь ты?»
Она в ответ: «Сердца, где радость вечно дома».

[1, с. 53]

А ось ще одна думка Хайяма, висловлена в душі вчення Епікура:

Растить в душе побег уныния — преступленье,
Пока не прочтена вся книга наслажденья.
Лови же радости и жадно пей вино:
Жизнь коротка, увь! Летят ее мгновенья.

[1, с. 12]

Але поет не забуває постійно нагадувати про трагізм життя: ми прийшли у цей світ з радістю і надією, а залишаємо його в сльозах і розчарованими.

Мы чистыми пришли, — с клеймом на лбах уходим,
Мы с миром на душе пришли, — в слезах уходим.
Омытую водой очей и кровью жизнь
Пускаем на ветер и снова в прах уходим.

[1, с. 58]

Хайям звертається до життя з проханням пом'якшити свої удари, яких воно вероломно завдає людині:

Будь милосердна, жизнь, мой виночерпий злой!
Мне лжи, бездушия и подлости отстой
Довольно подливать! Поистине, из кубка
Готов я выплеснуть напиток горький твой.

[1, с. 59]

Але життя, згідно зі священними книгами і багато в чому згідно з науковими припущеннями, зобов'язане своїм існуванням Творцеві. Здавалося б, ця обставина повинна сприяти проясненню мети і смислу творіння. І якщо людина створена за образом і подобою Бога, вона має знати про це. Але Творець мовчить, тримає людину в невіданні, таким чином завдаючи їй душевних мук і викликаючи гіркі роздуми.

Нам жизнь навязана; ее водоворот
Ошеломляет нас, но миг один — и вот
Уже пора уйти, не зная цели жизни,
Приход бессмысленный, бессмысленный уход!

[1, с. 72]

Джерело душевного спокою

То вино, что по сути способно принять
Разных видимых форм очертания,

Что способно животным, растением стать,
 Изменять даже форм очертания, —
 Не исчезнет и будет все то же вино.
 Так как вечную сущность имеет оно.

Омар Хайям

Читач, котрий уперше знайомиться з поезією Омара Хайяма, буде здивований і, можливо, навіть шокований численністю тих рубаї, в яких віддається хвала вину, а також деяким аксесуарам вживання цього слабохмільного напою — кубку, чаші, глечики та ін. Доволі часто у віршах поета трапляється і назва приміщення, в якому збираються любителі вина — шинок, а виночерпія (сакі) він репрезентує як свого товариша і приятеля. Якщо дозволено виміряти поезію математикою, як алгеброю гармонію, і звернутися до статистичних даних, можна констатувати, «винний» тематиці в поезії Хайяма відведено приблизно третя всіх його рубаї. Так, у літературних перекладах О. Румера з 252 рубаї темі вина присвячено 90, а в перекладах І. Тхоржевського з 104 рубаї — відповідно близько півсотні. У першого європейського перекладача — Едуарда Фітцджеральда — серед 101 вірша налічуємо 36 рубаї «винної» тематики.

Пуританськи налаштований читач міг би обуритися, взнавши про таку «статистику». Однак любителі істинної поезії, ознайомившись з творчістю Хайяма, навряд чи солідаризуються з цією позицією. Вино, як феномен людської культури, шанується в усі часи багатьма народами — це, звичайно, відомо всім. Питання полягає в тому, якого значення надає йому художник слова і який смисл укладається ним в понятті цього легендарного у віках напою. Епіграфом до цього фрагмента обрано вірш Хайяма в перекладі Т. Лебединського (початок ХХ ст.), в якому перекладач доносить до читача філософський смисл поняття вина, тобто до розуміння його не як примітивно сприйнятого хмільного зілля, а як певної життєвої субстанції, що наділена властивостями мінливості і духовної наповненості.

Біографічні дані про Хайяма занадто мізерні і немає достовірних відомостей про те, чи дійсно він був постійним відвідувачем шинку. Найімовірніше, «винна» тема — данина поетичній традиції, що притаманна всій східній середньовічній поезії: вино, кохана, рум'яні вуста, сяяння очей, любов, сльози, свіча, місяць, соловей, троянда та ін. — цей поетичний ряд символів знаходимо і в поезії Абу-Сеїда, Сааді, Румі, Хафіза.

Існування вина, зауважує Хайям, не суперечить Божому замислу:

Ведь если хмель — питомец божьих рос,
 Мы поносим не смеем пьяных лоз.
 То дар благой... Так примем же его!
 А если злой, то кто его поднес?

[2, с. 302]

Пить Аллах не велит не умеющим пить,
С кем попало, без памяти смеющим пить.
Но не мудрым мужам, соблюдающим меру,
Безусловное право имеющим пить.

[2, с. 117]

Бог у вирішенні цього питання покладається на людину, на її розсудливість у ставленні до хмільного напою:

Запрет вина — закон, считающийся с тем,
Кем пьется, и когда, и много ли, и с кем.
Когда соблюдены все эти оговорки,
Пить — признак мудрости, а не порок совсем.

[1, с. 18]

Відомо, що в культурах Сходу виноградна лоза поетизується, наділяється надприродними властивостями. Вона — символ живучості, стійкості в протистоянні з природними стихіями. Її плоди, сік з них — символ самого життя.

Вино, как солнца яркая стрела:
Пронзенная зашевелится мгла,
Обрушен горя снег заледенелый!
И даль в обвалах огненно-светла!

[3, с. 69]

Трапляється у Хайяма й інше розуміння місця і ролі вина в людському житті. Вино — це «рятівне коло» для людини, що перебуває у водоверті життя. Воно — ліки, бальзам, своєрідний духовний анальгетик, що пом'якшує страждання душі й тіла. «Життя втопити у вині» — стратегія існування індивіда аж ніяк не безпричинна. Адже існує безліч факторів — духовних (раціональних й ірраціональних), матеріальних (фізіологічних і суто біологічних), соціальних (сімейно-побутових, суспільно значимих), які «шттовхають» людину до вживання цього слабкого наркотичного напою. Безвихідь у вирішенні тих чи інших проблем як у сфері повсякденності, так і за її межами змушує людину вдаватися до «винної терапії». Про це багаторазово і в різних варіантах оповідає поет у своїх рубаї, довершених як за формою викладу думок, так і за змістом. Ось лише деякі з них:

Вопросов полон мир, — кто даст на них ответ?
Брось ими мучиться, пока ты в цвете лет.
Тут, на земле, вином создай эдем, — в небесный
Не то ты попадешь, не то, мой милый, нет.

[1, с. 10]

Вино — це стимул до життя — тяжкої і небезпечної гри, в якій людина як гравець урешті-решт залишається в програвші.

Пей! Будет много мук, пока твой век не прожит.
Стечение планет не раз людей встревожит:

Когда умрем, наш прах пойдет на кирпичи,
И кто-нибудь себе из них хоромы сложит.

[1, с. 9]

Біль душі, сердечні муки, сум, смуток, невідворотність смерті — усе це бентежить людину, яка прагне розради. Якщо вона не вірує в існування вищої інстанції, наприклад, Бога, втрачає і саму себе як суспільна істота. Зняти хоча б тимчасово душевне напруження допомагає вино.

Ты сердце бедное мое, Господь, помилуй,
И грудь, которую томит огонь постылый,
И ноги, что всегда несут меня в кабак,
И руку, что сжимать так любит кубок милый.

[1, с. 12]

Звісно, поет розуміє: трагізм життя за допомогою вина не перебороти, що результатом його вживання є лише коротке в часі затьмарення розуму, на мить змінена свідомість.

Скорей вина сюда! Теперь не время сну,
Я славить розами ланит хочу весну.
Но прежде Разуму, докучливому старцу,
Чтоб усыпить его, в лицо вином плесну.
Друзья, бокал — рудник текучего рубина,
А хмель — духовная бокала сердцевина
Вино, что в хрустале горит, — покровом слез
Едва прикрытая кровавая пучина.

[1, с. 13–14]

Інкони життя в поета асоціюється зі «світовою тюрмою», а люди — з її в'язнями. Вино хоча б на деякий час створює ілюзію забуття цієї ситуації.

Как долго пленными нам быть в тюрьме мирской?
Кто сотню лет иль день велит нам жить с тоской?
Так лей вино в бокал, покуда сам не стал ты
Посудой глиняной в гончарной мастерской.

[1, с. 19]

Та вживання вина як засобу відмежування від суворих реалій життя — лише тимчасові ліки, вони не врятовують людину від душевної кризи. І всі ті, хто протягом життя використовував їх, відійшли у вічність, так і не вирішивши всіх своїх проблем.

Все те, кто некогда, шутя, сюда пришли
И обезумели от радостей земли, —
Пригубили вина, потом умолкли сразу
И в лоно вечного забвения легли.

[1, с. 20]

Екзистенційні проблеми буття людині було важко вирішувати в усі часи. Тому її «втеча від самої себе», від питань, на які, по суті,

немає відповідей, змушує її удаватися до змінення своєї свідомості. Ось як про це говорить поет:

Мы пьем не потому, что тянемся к веселью,
И не разнужданность себе мы ставили целью.
Мы от самих себя хотим на миг уйти
И только потому к хмельному склонны зелью.

[1, с. 41]

Вино — не тільки засіб «душевної терапії», воно допомагає людині перебороти відчай від свого безсилля у вирішенні завдань пізнання світу. Прихована причина гносеологічного значення наявна в поетичних виявленнях поета щодо уславлення цього напою. Можливо, на його думку, за допомогою вина можна вийти з філософсько-гносеологічних глухих кутів. Гносеологічний скепсис іноді набуває певної цинічності.

Твои дары, о жизнь, — уныние и туга:
Хмельная чаша лишь одна нам дорога.
Вино ведь — мира кровь, а мир наш — кровопийца,
Так как же нам не пить кровь кровного врага?

[1, с. 31]

Ні пізнання природи, ні пізнання душі людини — цих двох великих світів — не задовольняють Хайяма. Життя швидко закінчується, «вічні» питання буття не вирішені, наукові істини не досягнуті. Мимоволі виникає думка: а чи не мають рацію ті, хто проголошують начебто тривіальну тезу: «Вся істина — у вині»?

Поток вина — родник душевного покоя,
Врачает сердце он усталое, больное.
Потоп отчаяния тебе грозит? Ищи
Спасение в вине: мы с ним в ковчеге Ноя.

[1, с. 31]

Одже, вино для Хайяма — більше ніж вино: воно — духовний елексір, що додає енергії до життя, пом'якшує удари долі.

Сей жизни караван не мешкает в пути:
Повеселившись чуть, мы прочь должны уйти.
О том, что завтра ждет товарищей, не думай,
Неси вина сюда, — уж рассвело почти.

[1, с. 36]

Даже самые светлые в мире умы
Не смогли разогнать окружающей тьмы.
Рассказали нам несколько сказочек на ночь —
И отправились, мудрые, спать, как и мы.

Омар Хайям

Темі мудрості і мудреця відведене не останнє місце в поетичній палітрі Хайяма. І це не дивно. Адже за родом діяльності він — учений і поет з великим життєвим досвідом — належить до плеяди видатних

мислителів Сходу, котрого вже за життя вважали мудрецем. Сам же Хайям усіяко відхрещувався від цього статусу, про що свідчать окремі його рубаї. Ось, наприклад, один із таких віршів:

Дураки мудрецом называють меня,
Видит Бог: я не тот, кем считают меня.
О себе и о мире я знаю не больше
Тех глупцов, что усердно читают меня.

[2, с. 161]

Але занадто критична і явно занижена самооцінка місця і ролі в духовній культурі східного середньовіччя не може принизити в очах сучасників і наступних поколінь значення його творчості для збагачення світової поетичної наукової і філософської спадщини.

Хайям визначає вельми суворі критерії щодо якостей мудреця. Останній повинен мислити виважено, не вдаватися до крайностей, занадто не перейматися успіхами і перемогами, не впадати у відчай, не засмучуватися з-за бід і поразок.

Каждый молится Богу на собственный лад.
Всем нам хочется в рай и не хочется в ад.
Лишь мудрец, постигающий замысел Божий,
Адских мук не страшится и раю не рад.

[2, с. 138]

На думку поета, ні вчений, ні філософ не повинні зваблюватися своєю вченістю стосовно пізнання світу, який для всіх поколінь залишається і, очевидно, залишатиметься загадкою.

Меня философом враги мои зовут,
Однако, видит Бог, — ошибочен их суд.
Ничтожней много я: ведь мне ничто не ясно,
Не ясно даже то, зачем и кто я тут.

[1, с. 47]

Філософія, мудрість в усі віки мали невисоку ціну, тому, зауважує поет, слід бути готовим до того, що влада і недолугі люди з підозрою і зневагою ставитимуться до людей освічених, мудрих.

С той горсточкой невежд, что нашим миром правят
И выше всех людей себя по званью ставят,
Не ссорься. Ведь того, кто не осел, тотчас
Они крамольником, еретиком ославят.

[1, с. 38]

«На жаль, від мудрості немає в нашому житті користі», — з жалем констатує поет. Люди розумні, зазвичай, бідні, їх знання, досвід і праця мало чого варті. «На чьем столе вино и сладости, и плов? Сырого неуча. Да, рок, — увы — таков!» — зазначає він [1, с. 50].

Те, у кого лежит к познанию душа,
Доят быков. Ах, жизнь для тех лишь хороша,
Кто в платье скудости духовной щеголяет, —
За мудрость не дают в дни наши ни гроша.

[1, с. 38]

Зазвичай, мудрець живе скромно, він не користолобець, до такого способу життя закликає й інших. Але, на жаль, у багатьох ці життєві принципи викликають лише ненависть і злість.

У занимающих посты больших господ
Нет в жизни радостей от множества забот.
А вот подите же: они полны презренья
Ко всем, чьи души червь стяжанья не грызет.

[1, с. 38]

Недоброчинці ставляться презирливо до мудрого, але як тільки останній стає відомою, знаменитою людиною, змінюють своє ставлення на рабське плазування.

Я знаю этот вид напыщенных ослов:
Пусты, как барабан, а сколько громких слов!
Они — рабы имен. Составь себе лишь имя,
И ползать пред тобой любой из них готов.

[1, с. 50]

Поет рекомендує мудрому утримуватися від спілкування з дурнями, задрісниками, невігласами.

Чтоб мудро жизнь прожить, знать надобно немало,
Два важных правила запомни для начала:
Ты лучше голодай, чем что попало есть
И лучше будь один, чем вместе с кем попало.

[1, с. 161]

Цілком природно, що для поета доцільніше спілкуватися з мудрою людиною, ніж з дурнем: адже критика від мудреця сприяє пересмисленню усталених ідей, життєвих настанов, вирішенню проблемних питань, стимулюванню креативного мислення.

Общаясь с дураком, не оберешься срама.
Поэтому совет ты послушай Хайяма:
Яд мудрецом тебе предложенный прими,
Из рук же дурака не принимай бальзама.

[1, с. 37]

Яка ж квінтесенція наукових пошуків і житейських настанов мудреця Хайяма? В цілому її можна охарактеризувати як філософський скептицизм. Він — учений — уособлював наймудрішу людину свого часу, не вдовольнявся здобутими знаннями. Занадто багато питань стосовно природи, суспільного життя, існування людини в світі залишаються невирішеними і наукою, і філософією. Саме ця обставина зумовлювала скептичний гносеологізм Хайяма.

Много лет размышлял я над жизнью земной.
Непонятного нет для меня под луной.
Мне известно, что мне ничего не известно, —
Вот последняя правда, открытая мной.

[2, с. 137]

Для поета цілком очевидним є висновок: чим більше людина пізнає світ, тим ширшим стає коло непізнаного. Він солідаризується зі здоровим скепсисом античних філософів: «Я знаю, що я нічого не знаю», — говорив Сократ і додавав: «А інші й цього не знають». Поет, з одного боку, нарікає на неподатливість світу з точки зору його пізнання людським розумом, а з іншого, — шкодує з приводу обмежених пізнавальних можливостей розуму.

У мира я в плену, — я это вижу ясно:
Своею тягочусь природой всечасно.
Ни тот, ни этот мир постичь я не сумел, —
Пытливый разум свой я напрягал напрасно.
[1, с. 83]

Світ був, є і завжди буде вічною таємницею для мудреців усіх часів — ця думка Хайяма є провідною в його поезії.

Был ли в самом начале у мира исток?
Вот загадка, которую задал нам Бог.
Мудрецы толковали о ней, как хотели, —
Ни один разгадать ее толком не смог.
[2, с. 96]

Усі спроби людського розуму пізнати цей світ упираються в стіну непізнаного, що зведена Творцем. Поет пише:

Ты все пытаешься проникнуть в тайны света,
В загадку бытия... К чему, мой друг, все это?
Ночей и дней часы беспечно проводя,
Ведь все устроено без твоего совета.
[1, с. 43]

Хайям визнає слабкість людського розуму щодо можливості пізнання задумів Бога:

Трудно замыслы Божьи постичь, старина.
Нет у этого неба ни верха, ни дна.
Сядь в укромном углу и довольствуйся малым:
Лишь бы сцена была хоть немного видна!
[2, с. 107]

Філософія вчить, що світ цей влаштовано недосконало для людського розуму істотою, сутність якої для нас є абсолютно незбагненою. Поет підсумовує: ми знаємо стільки, скільки завгодно Творцеві — не більше, але і не менше. Щоб пізнати світ, створений Богом, і пізнати його самого, треба бути Богом.

Разум мой не силен и не слишком глубок,
Чтобы замыслов Божьих распутать клубок.
Я молюсь и Аллаха понять не пытаюсь —
Сущность Бога способен постичь только Бог.
[2, с. 107]

Чи зможуть релігія і її інститут — церква — подолати гносеологічний скепсис, знайти вихід з гносеологічного лабіринту? Хайям

вельми скептично оцінює можливості релігії і церкви щодо знаходження переконливих відповідей на «вічні» питання буття.

Бушуют в келиях, мечетях и церквах,
Надежда в рай войти и перед адом страх.
Лишь у того в душе, кто понял тайну мира,
Сок этих сорных трав весь высох и зачах.

[1, с. 77]

Серед «вічних» питань є одне, що особливо непокоїть Хайяма — питання життя і смерті.

Я познание сделал своим ремеслом,
Я знаком с высшей правдой и низменным злом.
Все тугие узлы я распутал на свете,
Кроме смерти, завязанной мертвым узлом.

[2, с. 151]

Поет щоразу узагальнює результати пізнавальної діяльності — і своєї, і багатьох інших мислителів, та в його думках відчутні нотки скепсису:

Завел я грядку мудрости в саду.
Ее лелеял, поливал — и жду...
Подходит жатва, а из грядки голос:
«Дождем пришла и ветерком уйду».

[3, с. 37]

Або ще така думка поета, висловлена в контексті скептичної гносеології:

Ученью не один мы посвятили год,
Потом других учить пришел и нам черед.
Какие ж выводы из этой всей науки?
Из праха мы пришли, нас ветер унесет.

[1, с. 86]

І собі особисто, і всім іншим, зокрема тим мудрецам, що відійшли у вічність, поет провіщає таке ж забуття.

Палаток мудрости нашивший без числа.
В горнило мук упав, сгорел Хайям дотла.
Пресекалась жизни нить и пепел за бесценок
Надежда, старая торговка, продала.

[1, с. 88]

Однак сучасний читач і шанувальник творчості Хайяма навряд чи погодиться зі скептичною самооцінкою своєї поетичної, наукової і філософської спадщини. Час, як відомо, усе й усіх розставляє на свої місця. В одному з віршів поет писав:

Я спрашиваю: «Чем я обладал?
Что впереди?..» Метался, бушевал...
А станешь прахом и промолвят люди:
«Пожар короткий где-то отпылал».

[3, с. 37]

Світло поезії і мудрості, як відблиск цієї пожежі, не згасає у віках, воно є дороговказом для істинних шанувальників творчості Омара Хайяма.

Список літератури

1. Омар Хайям. Рубаи. Перевод с таджикского (фарси) / Хайям Омар. — М. : ГИХЛ, 1961. — 99 с.
2. Омар Хайям. Рубаи / Хайям Омар. — М. : Изд-во ЭКСМО, 2004. — 352 с.
3. Омар Хайям и персидские поэты X–XVI веков. В переводах И. И. Тхоржевского, академика Ф. Е. Корша и других русских переводчиков XIX — начала XX века / Хайям Омар. — М. : РОССА, 2009. — 415 с.

Надійшла до редколегії 09.08.21013 р.

УДК 793.2

Н. О. ДОВГОПОЛ

УРОЧИСТІ ПРОЦЕСІЇ В ЖИТТІ СХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОГО МІСТА XVI–XVII СТСТ.

Визначаються особливості проведення урочистих процесій у містах Східної Європи та їхнє місце в житті міського населення XVI–XVII ст., зокрема на території сучасної України.

Ключові слова: процесія, триумф, урочиста хода, інтермедія, міські свята, урочистості, коронації.

Определяются особенности проведения торжественных процессий в городах Восточной Европы и их место в жизни городского населения XVI–XVII в., в частности на территории современной Украины.

Ключевые слова: процессия, триумф, торжественное шествие, интермедия, городские праздники, торжества, коронации.

The main characteristics of triumphant processions and their place in lives of Eastern Europe town's people in XVI–XVII cen., including the modern Ukraine territory.

Key words: procession, triumph, interlude, city celebration, feasts, coronations.

Урбанізаційні процеси, що значно поживались у Східній Європі XVI ст., сприяли розвитку міст як економічних, так і культурних центрів. Основуючись на традиційній культурі, місто підлаштовувало її до нових потреб і способу життя. Ці загальноєвропейські тенденції позначилися й у житті міст у межах сучасних кордонів української держави.

Значення сільського господарства й тваринництва поступово втрачалось, більшість міщан займалася ремісництвом і торгівлею, а основною цінністю була вже не земля, а місце виробництва й знаряддя праці [1, с. 10–11]. Таким чином, спосіб життя городян XVI–XVII ст. принципово відрізнявся від життя сільського населення, прив'язаного до хліборобського й скотарського циклу [1, с. 9].

У цей час місто поставало як «відкрита система», набуваючи можливості вміщати й синтезувати елементи різних культур, традицій та інновацій, а також реагувати на найзначніші події в житті не лише міської спільноти, але й регіону та країни [9, с. 99]. Окрім того, в XVII ст. відбувалися процеси «одержавлення святкового життя» [2, с. 15], в яких активну участь брало основне міське населення — аристократія та бюргерство, тобто заможне міщанство (ремісники, майстри, середні й дрібні торговці). Крім них, міське населення — це позацехова біднота, військові, вище духовенство й шляхта [1, с. 11]. Строкатим був й етнічний склад міст. Окрім корінних мешканців, його урізноманітнювали поляки, німці, вірмени, євреї, росіяни, білоруси, італійці, молдавани, татари, турки, серби, греки, болгары та ін.

У цій новій строкатій спільноті відбувалися заходи, які об'єднували всіх її членів — урочисті процесії на честь церковних, загальноміських і загальнодержавних свят.

Мета статті — визначення особливостей проведення врочистих процесій та їхнього місця в житті східноєвропейського міста XVI–XVII ст., зокрема міського населення, на території сучасної України.

До питання врочистих процесій в означеному ареалі зверталися В. Балушок [1], А. Котлярчук [8], Я. Кусь [12], Г. Осецька-Самсонович [10], Я. Пшибишевська-Ярмінська [13] та ін. автори, проте загальна картина цього аспекту життя східноєвропейських, зокрема українських, міст ще не висвітлена.

Процесії (тріумфи) як складова містерій на честь богів успадковані європейцями від стародавніх греків. Вони супроводжувалися музикою, співом і танцями, театралізованими постановками в храмах, яскравими костюмами та символічними атрибутами. Так, під час Дафнефорій — процесій до храму Аполлона — представники різних корпорацій у розкішному вбранні, з вінками в руках і під звуки музичних інструментів супроводжували завітчані колісничі. Прибувши до храму, вони танцювали навколо вівтаря, прикрашаючи статую бога краси квітами [11, с. 153–154]. Релігійна спрямованість процесій поступово втрачала, тож уже за часів Перікла вони почали набувати економічного та політичного забарвлення. Важливим елементом процесії під час Великих Діонісій була державна скарбниця, яку провозили між учасниками дійства, а громадяни, котрі брали участь у святі, стягували плату. У процесіях мали брати участь представники різних професій, об'єднаних у корпорації [7, с. 10].

Таким чином зі сфери сакрального процесії переносилися у сферу профанного. За часів Середньовіччя християнська церква — як східного, так і західного обряду — знову звернулася до процесій.

Найшанованішими католицькими святами, з нагоди яких влаштовувалися процесії, були Свято Тіла Христового (Corpus Christi), Різдво та Великдень. Відбувалися паради також під час світських

святкових заходів, офіційно присвячених релігійним подіям (карнавалів на Масляну, Свята Дурнів тощо). Як і в часи Античності, процесії дедалі більше набували політичного забарвлення. Їх дедалі частіше влаштовували монархи та вельможі для власного возвеличення або прославляння своїх патронів, приводами слугували військові перемоги, в'їзд до міста, коронації тощо.

Так, наприкінці XV ст. починається розквіт тріумфів, костюмованих процесій і театральних інтермедій під час цих процесій, що стало одним з найяскравіших проявів ренесансної культури. У таких заходах брало участь усе місто, починаючи від офіційних осіб і духовенства й закінчуючи міськими жебраками.

Колісниці або човни, дивовижні костюми, хвалебні оди, музичний супровід, турніри та вистави були невід'ємними атрибутами європейських процесій. Ці модні тенденції на початку XVI–XVII ст. виникли й на території Речі Посполитої, причому польські монархи та їхні придворні ні в чому не хотіли поступатися. У римських записках залишилися згадки про пишний в'їзд польського посольства на чолі з Єжи Оссолінським 1633 р. до міста. Італійські автори запису звертають увагу на надзвичайну розкіш, оригінальність, елегантність і багатство коштовного вбрання членів почту та дорогу зброю на конях і верблюдах [10].

Свідчення сучасників про святкування на території Речі Посполитої лише підтверджують цю тезу. Зокрема, автор надрукованої 1578 р. «Хроніки європейської Сарматії» О. Гваньїні описує врочистості й паради на честь весілля коронного гетьмана Яна Замойського з племінницею короля Стефана Баторія, яке сам король й організував. Весілля тривало кілька днів, щодня відбувалися різні розваги. Перший день був відведений для врочистої зустрічі нареченої та гостей, бенкету й танців. Другого дня вулицями Кракова пройшли дві піші роти, одягнені по-старосвітськи. Між ними були влаштовані поединки на списах та іншій зброї, за якими гості довго «щасливо дивились» [4, с. 247]. На третій день на ринку біля костюлу відбувалися «різні ігрища й змагання» за участю шляхтичів, шляхтянок і навіть самого нареченого-гетьмана. Спершу відбувся поєдинок між сімома парами вершників — шляхтичів зі списками й щитами. Вочевидь, поєдинок був справжнім, не постановочним, оскільки деякі бійці були поранені, а одного коня вбили.

Одразу після того на плац виїхала блискуча процесія, на опис якої автор виділив декілька сторінок. Під звуки сурм ходу відкривав убраний по-негритянськи коронний мечник, котрий їхав у позолоченій кареті з «негритянським» почтом, слоном, на спині якого стояла башта, що пускала феєрверки, й трьома осідланими маврами верблюдами, на яких везли золоте руно. Виїздили придворні в образах античних богів, серед яких були Сатурн і Темпус, Юпітер і Мінерва, Діана (яку грав Станіслав Жолкевський, воеводич белзький), Венера, котра

тримала зв'язаного ланцюгами Париса, та Купідон. Усі карети були багато оздоблені, доповнені різною символікою, з них постійно пускали феєрверки. Венера ж виїхала на двох китах, у яких з очей та ротів бризкала ароматна вода. Ескорт кожній групі богів, яких «виводили» шляхтичі (імовірно, кожна сім'я сама готувала свою карету, продумувала костюми, реквізит), складали міфічні створіння в розкішних костюмах: Сатурна супроводжували діти з годинниками на головах, Діану — німфи з хортами, гончими й двома оленями; Юпітера — сагири тощо [4, с. 249–251].

Складовою весільної ходи був «Московський тріумф», який вітав Річ Посполиту з перемогою над московитами. Попереду везли браму від Вайсової кам'яниці як тріумфальну арку, на якій було написано латиною: «Стефан, король польський, великий князь литовський, переможець московитів, тріумфатор, той, що повернув Полоцьк, Лівонію та Литву». Далі йшла вбрана по-старосвітськи піхота, везли дівчат — алегорій здобутих земель, вози з московською зброєю, трофеї й навіть вели в'язнів, убраних по-московськи (як воевод, так і простих людей), над якими сміявся, йдучи поруч, блазень [4, с. 250]. Учасниками цього дійства були й українські шляхтичі. Це засвідчує, що на українських землях також знали про тріумфи й процесії за європейським зразком.

Наведене вище святкування — це не єдиний приклад королівської процесії на європейський лад у Речі Посполитій. Часто такі заходи містили інтермедії — короткі вистави, якими розважали публіку. Наприклад, у Вільно 1607 р. на коронацію Казимира, призначеного патроном міста, був зведений бутафорський замок, який згорав на очах у глядачів. Величезний птах маскував міські ворота, перед якими розігрувалася святкова інтермедія за участю одягнених у дорогі спеціально для цього пошиті костюми янголів, Слави, Єзуїтської Академії та інших дійових осіб [3, с. 33].

Придворні зразки повторювали шляхта й представники козацької старшини, щоправда, скромніше, наскільки їм дозволяли фінанси. У хроніках описаний в'їзд Яна «Собіпана» Замойського 1646 р. у м. Замостя, що неподалік кордону сучасної України. Назустріч панові вийшло все місто на чолі з бурмістром, війтом, тобто відповідальними за процесію офіційними представниками міста. За дві милі до Замостя пана зустрічав гарнізон зі ста вершників разом з «купцями, шотландцями, німцями, ремісниками». Потім виїхали вірмени на гарно прикрашених турецьких конях. Далі йшли сім корогов, шість цехів, гарно вбраних, кожен з барабанами, рушницями, мечами. Пан подавав усім руку з карети. Біля дверей замку вітали ксьондзи, академіки й студенти з панегіриками [12, с. 10–14].

На території центральної України вочисті процесії, як і хресну ходу за візантійським звичаєм, обов'язково супроводжували представники духовенства, які несли із собою предмети культури: ікони, свічки, книги. Відчувався вплив Московської держави, святкова культура

якої тривалий час була обмежена церковними догматами. Так, заборонялося виконання панегіриків — хвалебних віршів, оскільки православна церква не заохочувала вихваляння. Читання панегіриків, як і музичний супровід процесій (інструментальна музика — атрибут диявола), виникли лише з другої половини XVII ст., після реформи патріарха Никона. Винятком становили супровід хору й виконання духовних творів під час ходи.

Прикладом російської врочистої процесії після реформи може слугувати хода на честь перемоги царя Олексія Михайловича над литвинами 1655 р. Попереду на двох високих палицях несли позолочений ліхтар, прикрашений зірками, та великий хрест, а також прикріплені до довгих жердин предмети православного культу. За державним прапором рухалися цар і бояри, оточені сімома ротами прекрасно вдягнутих драгунів на конях. Колону супроводжували співці в білому одязі та військові музиканти. Сам патріарх Никон після прибуття на місце врочистостей прочитав царю панегірик. Згідно із місцевим звичаєм, дорогу перед царем мили й чистили люди [8, с. 126]. Ще одним характерним для східних слов'ян, зокрема Росії, звичаєм було розстилання стрільцями полотна із червоного сукна перед шановними гостями, а також традиція приносити винуватцям свята під час ходи хліб і сіль [8, с. 142].

Особливо яскраві процесії були в прикордонних та демократичніших містах Росії — Новгороді, Пскові, Смоленську й Архангельську. Деякі міста слугували «містком», по якому передавалися традиції Росії, Білорусі й України.

Під впливом Росії та Польщі опинилася козацька старшина. Збереглися деякі свідчення, зокрема про врочистості часів Б. Хмельницького. Так, зустріч російського посольства в Переяславі (Переяславська рада 1654 р.) супроводжувалася процесією з козацької верхівки та шестиста козаків, котрі несли знамена, грали на трубах і литаврах. Процесія виїхала назустріч гостям з урочистою промовою. За сто сажнів на узбіччях стояли козаки і стріляли з рушниць на честь посольства, а за 50 сажнів — церковні діячі з хрестами, образами й хоругвами [5, с. 254–255].

Міські врочистості описує в щоденнику військовослужбовець Патрік Гордон: усі великі свята супроводжувалися гарматними чи мушкетними салютами. Наприклад, 6 січня, на свято Трьох Королів, солдати його кавалерії виступили в похід із шістнадцятьма гарматами, призначеними спеціально для таких салютів. Після богослужіння й освячення води пролунали три салюти: перший з важкої, а інші два — з малої зброї. Кожен залп складався з 21 пострілу з гармат фортеці, повернених до нижнього міста. У відповідь кожному салюту стріляли з легкої зброї шість полків, що марширували валами нижнього міста [6, с. 17]. Згадані також дещо скромніший салют на Великдень

та залпи з гармат на честь тезоіменитства (іменин члена царської родини) молодшого царя Петра [6, с. 39].

Важливу роль в урочистих процесіях міста відігравали цехи. Під час релігійних процесій до свят чи військових парадів, приурочених до військових оглядів або зустрічей важливих осіб, цехи організовано виступали зі своїм барабанщиком і під своїми хоругвами, вбрані в уніфікований для кожного цеху святковий одяг.

Для цехових братчиків відвідувати загальноміські свята було обов'язковим правилом, за порушення якого могли накладати штраф. До того ж цехи складали частину міського ополчення, тому повинні були виступати в процесії з належною їм зброєю. Порядок цехів і місце в загальній ході визначалися престижем професії та освяченим звичаєм. Порушення порядку могли оголосити «публічним безчестям» і призвести до судового процесу, ініційованого ображеним цехом.

Власну реконструкцію білоруського свята відзначення номінації, тобто коронації, короля Августа III у Вітебську наводить А. Котлярчук у книзі «Праздничная культура в городах России и Белоруссии в XVII веке».

Вранці по ратушному дзвону ремісники збиралися біля цехового дому, звідти йшли до арсеналу, а вже потім, у святковому одязі й озброєні, на ратушну площу. Процесію відкривали два цехмістри — «руської» та «римської» віри, за ними хорунжі з цеховими знаменами, асистенти з піками, прикрашеними цеховими гербовими знаками — «значками». Далі рухалися незмінний барабанщик, два ключники із цеховою скринькою, майстри, підмайстри й учні. Вишикувавшись біля ратуші, вони врочисто приймали міський прапор. Після промови воеводи лунав трикратний салют, після завершення якого процесія за участю воеводи, членів магістрату, духовенства й військового гарнізону йшла на богослужіння в уніатську церкву та костел. Часто, не будучи об'єднаними в цехи, скоморохи, портачі (позацехові ремісники) та жебраки брали участь у процесії під чужими прапорами. Жінки, діти та літні, а також іноземні гості й селяни з навколишніх сіл були лише глядачами процесії.

Після богослужіння відбулася вечеря в ратуші для знатних гостей, палили феєрверки — «плошки» — з різними фігурками й гербами. Гербами також були прикрашені всі ворота й спеціально встановлена для цієї події тріумфальна арка [8, с. 61–64].

Подібні процесії відбувалися й в українських містах. У Києві члени цехів становили міську піхоту, кожен з них під час військових парадів мав «при поясі шаблю, лядунку й рушницю», при цьому вони «парадирували, міняли фронт і стрій, проходили церемоніальним маршем, випалювали з гармат і рушниць, трубили в труби, били в литаври, грали на інструментах». Про це писала газета «Киевская

старина» за 1881 р. [1, с. 27]. При цьому учасники процесії могли нести в руках стрічки, свічки чи зелені гілки.

Отже, до кінця XVII ст. врочисті процесії в східноєвропейських містах набули європейського зразка, хоча частково залежали від православної традиції та мали свої локальні особливості. Міські врочисті процесії влаштовували як з нагоди релігійних свят, так і міських або державних — в'їздів важливих осіб, перемог, коронацій та тезоіменин тощо. У процесіях брало участь усе міське населення. Особливу роль відігравали міська адміністрація, духовенство, військові й цехові спільноти. Урочисті процесії супроводжувалися музикою, вітальними віршами, виставами-інтермедіями. Учасники процесії вбиралися у святковий одяг або спеціально розроблені для дійства костюми.

Урочисті процесії в Україні XVII ст. є малодослідженими, тож потребують детального розгляду. Особливу увагу слід звернути на поєднання в процесії різних видів мистецтв, що може надати основи для наочної реконструкції дійства.

Список літератури

1. Балущок В. Світ середньовіччя в обрядах українських цехових ремісників / В. Балущок. — К. : Наук. думка, 1993. — 119 с.
2. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / М. М. Бахтин. — М. : Художественная литература, 1990. — 543 с. (2 изд.)
3. Белецкий П. Украинская портретная живопись XVII–XVIII веков / П. Белецкий. — Ленинград : Искусство, 1981. — 250 с.
4. Гваньїні О. Хроніка європейської Сарматії / О. Гваньїні, пер. з італійської. — К. : Києво-Могилянська академія, 2007. — 1006 с.
5. Дядиченко В. А. Нариси суспільно-політичного устрою Лівобережної України кінця XVII — початку XVIII ст. — К. : Вид-во АН УРСР, 1959. — 532 с.
6. Киевъ въ 1684-85 годахъ по описанію служилого иноземца Патриція Гордона. Изъ дневника Гордоноваго извлечено и переведено приватъ-доцентомъ казанской духовной академіи, магистромъ С. А. Терновскимъ / С. А. Терновский — Киевъ : Тип. аренд. С. В. Кульженко, 1875. — 40 с.
7. Клековкін О. Ю. Сакральний театр в генезі театральних систем. Автореф. дис. д-ра мистецтвознав. : 17.00.01; 17.00.02 / О. Ю. Клековкін; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. — К., 2003. — 24 с.
8. Котлярчук А. С. Праздничная культура в городах России и Белоруссии XVII века: офиц. церемонии и крестьянская обрядность / А. С. Котлярчук. — СПб. : Петербургское Востоковедение, 2001. — 240 с.
9. Луніна А. Ярмарка в пространстве музыкальной культуры / А. Луніна. — Ужгород : Карпати, 2011. — 502 с., илл.
10. Осецька-Самсонович Г. Festafatta in Roma... Римські урочистості на честь польських вазів за панування Владислава IV / Г. Осецька-Самсонович // Студії мистецтвознавчі. Число 3 (23). Архітектура. Образотворче та декоративно-вжиткове мистецтво. Театр. Музика. Кіно. — 2008, с. 44. [Електронний ресурс] — Режим доступу: <http://elib.nplu.org/view.html?id=1325>. — Назва з екрана.

11. Худеков С. Н. Всеобщая история танца / С. Н. Худеков. — М. : ЭКСМО, 2009. — 607 с.
12. Kus J. Powitanie Jana Zamoyskiego «Sobiepana» w Zamościu popowrocie z peregrynacji zagranicznych w 1646 r. / J. Kus // Archiwariusz Zamojski. Zamość : Archiwum Państwowe w Zamościu, 2010. — С. 10–14.
13. Przybyszewska-Jarminska B. The History of Music in Poland. Vol. III: The Baroque. Part 1: 1595 — 1696 / transl. by J. Comber. — Warsaw : Sutmowski Edition, 2002. — 690 pp.

Надійшла до редколегії 14.08.21013 р.

УДК 130.2

Ю. А. БРАГІН

ПРЕДМЕТ ІСТОРІЇ КУЛЬТУРИ В СТУДІЯХ М. ФУКО

Аналізується метод формування предмета історії культури в студіях М. Фуко.

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

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

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

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

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

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

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

Мета статті — визначити методи формування предмета історії культури в студіях М. Фуко. Отже, об'єктом нашого розгляду є не сам зміст висновків автора, а ті засоби, які він використовує для їх винаходу.

Аналіз епістемі веде М. Фуко до висновку про ізоморфність практики економічного обміну продуктами праці в епоху Відродження

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

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

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

«подібностями», «метафорами», які відіграють роль «лінгвістичних мостів» над порожнечами, що утворилися на місці вилучених наукових матеріальностей. Результатом цього є софістичне уподібнення, по-перше, функції подання багатства і подання як когнітивної здатності індивіда, по-друге, аналізу як наукового методу й емпіричної подільності дорогоцінних металів.

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

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

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

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

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

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

Друга еквівокація, яку застосовує автор, полягає в ототожненні концептів «об'єкт» і «товар». Це дозволяє йому створити штучний спільний референт для лінгвістики й політекономії. Нібито економіка

має справу з «об'єктами», а не «товарами», і це може поєднати її з тим фактом, що слово позначає об'єкт. Будь-яка наука має справу з «об'єктом», але це саме її об'єкт. Автор же розчиняє специфічні наукові предметності в риторичній оболонці. Тому теорія грошової ціни того періоду, згідно з його версією, відповідає тому, «що виступає у формі тропів і зсувів сенсу» [4, с. 230].

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

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

Функції «внутрішніх» принципів і «зовнішніх» ознак визначаються їхньою логічною роллю в пояснювальній схемі, а не назвами. Використання поняття труда в політекономії і поняття «структури організму» в біології є новими засобами пояснення, експлікації фактів. Мати ж назву «прихованих причин», тобто «неподоланих розумінням» сутностей, вони можуть лише в сенсі метафізичної містифікації, який є опозитним очевидності наукового пояснення. Останнє виникло саме як метод усунення таких сутностей. Автор же використовує той факт, що наукові теорії завжди неповно відтворюють

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

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

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

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

дискурсія..., яка була б водночас і онтологією, і семантикою» [4, с. 235].

У ході аналізу послідовності епістем «предмет», як історичний спосіб даності матеріалу, замінюється історичними проявами вказаної ідеї, адже вона заперечує саму проблему даності матеріалу. Тому історія знання може бути побудована «в поняттях умов і вміщених у часі апріорі». У цьому сенсі «археологія може засвідчити існування загальної граматики, природної історії й аналізу багатства і розчистити... простір без розривів», у якому існуватиме історія наук. Основа мислення людей XVII — XVIII стст. полягає в тому, що спосіб буття наук для них — це «спосіб буття подання». Завдяки цьому історія наук убагащується «поверховим явищем» [4, с. 235].

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

вони «називають речі їх точними іменами, таким чином знищуючи весь простір риторики» [4, с. 239].

Отже, можна підсумувати.

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

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

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

Список літератури

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

Надійшла до редколегії 18.03.2013 р.

УДК 124.5:[27–877.2:159.946.3]СИРІН

Г. Д. ПАНКОВ

АКСІОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ ВЧЕННЯ ПРО БЕЗМОВНІСТЬ ІСААКА СИРІНА

Здійснено аксіологічний аналіз учення про безмовність у творчості Ісаака Сиріна. Безмовність розглядається як активна життєва позиція особистості на шляху духовного очищення і кардинальної духовної трансформації.

Ключові слова: безмовність, аксіологія, ісихазм, аскетика, світ, самота, богомислення, чистота розуму, «духовна брань».

Осуществлен аксиологический анализ учения о безмолвии в творчестве Исаака Сирина. Безмолвие рассматривается в качестве активной жизненной позиции личности, вставшей на путь духовного очищения и кардинальной духовной трансформации.

Ключевые слова: безмолвие, антропология, исихазм, аскетика, мир, уединение, богомыслие, чистота ума, «духовная брань».

This article provides an axiological analysis of the silence teaching in the works of Isaac the Syrian. The silence is seen as an active life position of the individual, which is on the path of spiritual purification and radical spiritual transformation.

Key words: silence, anthropology, Hesychasm, asceticism, world, solitude, contemplation of God, purity of mind, "spiritual warfare".

Актуальність теми зумовлена завданнями культурологічної науки щодо вивчення ціннісного змісту культури й окремих її галузей. Культурні цінності відображають свідомість людини, в якій поєднуються різноманітні позиції ціннісного ставлення до світу, Бога й самої себе. Ціннісний вибір передбачає в різних випадках згоду й протест, прийняття і відкидання, спрямованість і розрив. У зборі ціннісних орієнтирів виявляється самовизначення людини стосовно самосвідомості, усвідомлення світу та Бога. Означені інтенції набули висвітлення в релігійній думці. Особливо яскраво вони осмислюються й утілюються в ісихастській традиції, в якій істотно значення відводиться вченню і практиці безмовності.

Одним з її чільних представників був Ісаак Сирін, котрий жив у VIII ст. й тривалий час перебував у монастирському усамітненні. Він написав численні промови і бесіди з різних питань подвижництва, в яких аскеза безмовності посідає одне з ключових місць. Дослідження його вчення про безмовність є актуальним стосовно завдань осмислення історичного досвіду уявлення про цінності, що визначають позицію людини в її ставленні до зовнішнього середовища та самої себе, а також створюють певні культурні сценарії життєвої поведінки індивіда. Культурологічне значення вивчення цієї проблеми органічно поєднується з її філософсько-антропологічним осмисленням.

Окремі питання порушеної в статті проблеми висвітлювалися в працях Н. С. Жиртуєвої [2], С. М. Заріна [3], О. Климкова [4], П. Б. Сержантова [8], Г. В. Флоровського [10], С. С. Хоружого [11], а також у книзі «Вчення отців ісихастів Святої Афонської гори», написаній невідомим автором (або авторами) [9]. Однак творчість Ісаака Сиріна переважно розглядається не в дискурсі її філософсько-аксіологічного осмислення, але в богословському контексті. Крім того, праці, в яких вивчаються деякі аксіологічні аспекти безмовності, недостатньо висвітлюють творчість Ісаака Сиріна щодо цього питання.

Мета статті — дослідити вчення про безмовність Ісаака Сиріна в контексті аксіологічного підходу. Реалізація поставленої мети передбачає вирішення таких завдань: 1) реконструювати зміст означеного вчення, 2) здійснити його аксіологічну інтерпретацію.

Об'єктом запропонованого дослідження є творчість Ісаака Сиріна, предметом — відображення у творчості ісихастського мислителя проблеми безмовності. Зміст статті оснований на аксіологічному підході в поєднанні з філософсько-антропологічним та загальнонауковими методами дослідження.

Розуміння безмовності в ісихастській традиції не вичерпується лише мовчальництвом як формою аскетичної практики або як станом душі в процесі молитовного споглядання, коли, згідно зі словами Ісаака Сиріна, замовкають не тільки уста, але і розум, і думка, і серце [6, с. 116-117]. Крім цього, безмовність розглядається в ширшому ціннісному діапазоні та є специфічною смисло-життєвою інтенцією, на яку орієнтується ісихазм. Зіставляючи етимологію «мовчання» з «мовчанкою», відомий дослідник ісихазму С. С. Хоружий звертає увагу на їх відмінність за своїм значенням у російській та грецькій мовах. Згідно з грецьким еквівалентом, підкреслює вчений, слід уживати термін «ісихія» замість безмовності. В аскетичній літературі означений термін зазвичай і перекладають як безмовність [11, с. 91].

Безмовність можна визначити як позицію безумовних закритості світу та відкритості Богу. У такому сенсі усвідомлення світу тісно пов'язується з усвідомленням Бога, а загальним для них началом є імператив безумовності, що радикалізує ісихастську аскезу та надає їй значної гостроти і напруженості.

Сенс християнської аскетичної практики правомірно розглядати як глибоку стурбованість її послідовників стосовно стану людського буття і кінцевої долі кожної людини. Ця стурбованість чітко виражена в посланнях апостола Павла, де стверджується інтенція «жити по духу, але не по плоті» [1, Рим. 8:1]. Наведена позиція чітко розмежовує дві діаметрально протилежні смисложиттєві стратегії: першу, орієнтовану на цінності плоті, й другу — на духовні цінності в «житті в Христі». При цьому стверджується їхня радикальна несумісність і безкомпромісність: наслідування Христа вимагає зречення від «похотей плоті» не тільки в справах, але й у помислах. Стурбованість кінцевими долями людей виражено в опозиції між смертю і життям, які постають як дві протилежні священні санкції, що спонукають кожну людину здійснити свій життєвий вибір і усвідомити відповідальність за нього.

Аксіологічна позиція Павлових послань інтенсивно відтворювалася в подальшій християнській аскетичній думці, в традиції якої «аксіологія зречення від плоті» разом з «аксіологією служіння Христу» є ключовою смисложиттєвою константою. У розглянутому питанні аскетична думка християнства здійснила широку та глибоку

концептуалізацію позиції апостола Павла, спрямувала її в практичну площину аскези.

Необхідна вимога безмовності — безумовна закритість свідомості аскета стосовно світу, в той час як світ виражає йому повноту своєї відкритості. Світ для аскета — це збірне поняття, що означає пристрасті. «Згідно з умоглядним дослідженням, — писав Ісаак Сирін, — світом називається і склад збірного імені, що охоплює окремо взяті пристрасті. І коли в сукупності хочемо позначити пристрасті, називаємо їх світом; а коли хочемо розрізняти їх, (...) називаємо їх пристрастями» [6, с. 32]. Визначаються такі пристрасті: 1) прихильність до багатства, 2) сексуальна насолода, 3) честолюбство, 4) владолюбство, 5) славолюбство, 6) стурбованість зовнішнім виглядом і схильність до вбрань, 7) страх за тіло. Наслідуючи апостола Павла, подвижник безпосередньо співвідносив світ з «плотським життєм і мудруванням плоті» [6, с. 33]. На запитання, що таке світ, була відповідь, згідно з якою він оцінювався як блудниця, яка повертає до себе оточуючих своєю вражаючою красою [6, с. 159]. Таким чином, світ розглядається не в космологічному аспекті, але в аксіологічному сенсі. Співприсутність людини та світу означає регулярні «виклики» мирських пристрастей, звернених до людини, які спонукають її свідомість до здійснення вибору певної життєвої позиції — прийняття його цінностей або розриву з ними. Тому віддалення й усамітнення від світу, що схвалюється аскетикою, виглядає як віддалення й усамітнення від усіх пристрастей, звільнення особистості від залежності від них. У зв'язку із цим безмовність означає мовчання світу, в той час як світ звертається до свідомості людини й закликає інтегруватися в систему його пристрастей.

Згідно із зауваженням мислителя, пристрасті породжуються «буанням» розуму, що зумовлює як нагальне завдання умертвіння помислів як аскетичного способу відокремлення від пристрастей. Ісаак Сирін попереджав, що в разі тривалого перебування в безмовності пристрасті в змозі опановувати помисли аскета і постійно прив'язувати до себе розум. Тому розпочата аскетом праця щодо досягнення безмовності може виявитися марною. Зважаючи на цю обставину, підкреслюється завдання надзвичайної важливості не тільки тілесного усамітнення від світу, але й рішучого розриву з ним помислів. «Багато є таких, які двома або трьома членами відсторонений від світу і відмовилися від спілкування ними зі світом, подумали про себе, що стали вони чужими світові в житті своєму, тому що не зрозуміли і не вгледіли премудро, що двома тільки членами померли вони для світу, інші ж їхні члени в тілі живуть для світу» [6, с. 31-32]. У цьому висловлюванні міститься орієнтація на повноту аскетичного усамітнення від світу, що передбачає відсікання прихильності до мирських пристрастей зі сторони почуттів, думки і волі. Коли Ісаак Сирін сформулював закон безмовності — «замовкнути

для всього» [6, с. 114], під цією тезою малася на увазі вимога замовкнути для пристрастей.

Безмовність як життєва інтенція «змовкання для пристрастей» має метафору смерті. Подвижник наполегливо закликав «бути мертвим для співбесіди до віку цього» [6, с. 302], а також межею бажань поставити смерть [6, с. 303]. «Прихильність до безмовності є невинне очікування смерті. Хто без цієї думки вступить у безмовність, той не може витримати того, що всіма заходами повинні ми терпіти і зносити» [6, с. 323]. Оскільки ідеал безмовності охоплював не тільки вуста людини, але і її розум, у «Словах подвижницьких» Ісаака Сиріна підкреслюється думка, згідно з якою «умертвіння себе для світу полягає не тільки в усуненні від спілкування з тим, що у світі, але й у тому, щоб у бесіді розуму свого не бажати мирських благ» [6, с. 302]. Тому мислитель радив завжди пам'ятати про смерть, і поки світ не забутий, практикувати безмовність [7, с. 326].

Безмовність як радикальна закритість від натиску світу з його пристрастями є в аскетиці ісихазму не самоціллю, а необхідною умовою забезпечення радикальної відкритості Богу. Ісаак Сирін розглядав безмовність як простір, у якому мовчання для світу органічно поєднується зі співбесідою з Богом, а турботу про неї — як перебування в богомисленні, що спрямовує душу до Бога. Аксиологічна позиція відречення від світу тісно пов'язується з позицією прагнення до Бога і єднання з Ним.

Найважливішим фактором єднання людини з Богом християнська думка називає цінність жертвовної любові. Любов до Христа передбачає самопожертву зі сторони людини, добровільну відмову від свого емпіричного «я» і переорієнтацію із цінностей емпіричного буття на божественне начало. Ісаак Сирін розглядає любов як інструмент, який дозволяє відокремити особистість від світу і зненавидіти власне життя, повністю ввіривши його Христу. У зв'язку із цим життя в безмовності має означати для подвижника «зробитися мертвим стосовно будь-якої людини», направити до визначеної мети розум і старанно принести його в жертву Богові [6, с. 57]. Аскеза саморозп'яття повинна поєднуватися з аскезою «світорозп'яття» в ім'я Христа. «Така людина, — підкреслював Ісаак Сирін, — воістину розп'яла світ усередині себе і сама розп'ята для світу: вона прибила себе до хреста, залишивши все» [7, с. 234].

В ісихастській традиції безмовність є не станом пасивного неприйняття світу з його цінностями, а активною аскетичною практикою. Спрямованість безмовності на забезпечення почуттів, розуму і волі від натиску пристрастей потребує напруженої діяльності людської свідомості. Ісаак Сирін характеризував безмовність як збирання розуму і занурення його всередину себе «в незбагненному приголомшенні» [7, с. 109]. Практика безмовності потребує постійного контролю над станом свідомості, щоб помисли про пристрасті не

опанували душу аскета, оскільки в такому разі праця безмовника виявиться марною.

Активний аскетичний труд безмовника полягає в очищенні душі. На запитання, що таке чистота і де її межа, Ісаак Сирін відповів: «Чистота є забуттям протиприродних способів поведінки, винайдених еством у світі. А щоб позбутися і подолати їх, ось цьому межа: прийти людині в первісну простоту і первісну незлобність ества свого і зробитися наче немовлям, тільки без дитячих недоліків» [6, с. 184]. Початком очищення душі визначалася безмовність. У стані безмовності припиняється зовнішнє збурення пристрастей і розваги, що надає можливості розуму звернутися від його спрямованості в зовнішнє навколишнє середовище до себе самого і досягти спокою в собі. Це дозволяє душі розрізнати в собі самі пристрасті й усвідомлювати свою мудрість. «Тоді і внутрішній чоловік, — як зазначав Ісаак Сирін, — пробуджується на духовне діло й день-у-день більше відчуває приховану мудрість, що квітне в душі його» [6, с. 176]. Таким чином, безмовність розглядається як діяльний стимул до самопізнання й духовної праці особистості.

Перебування в стані безмовності Ісаак Сирін порівнював з перебуванням ченця в келії. Предметом турботи ченця в келії, повинно бути запитання: що необхідно робити, щоб розум не мав дозвілля для суєтих помислів? Означене запитання уподібнюється запитанню: як людині стати мертвим у своїй келії? На поставлені запитання була одна загальна для них відповідь, що сформульована як запитання: «Яке інше заняття в ченця в келії його, окрім плачу?» [6, с. 185]. Ісаак Сирін наполягав на регулярному плачі для того, щоб у ченця не залишалося часу звертатися до іншого помислу. У «Словах подвижницьких» плач проголошується основною діяльністю ченця в умовах самоти в келії. Самотність у келії уподібнюється до перебування в гробі, «далекому від радості людської», що вказує на плач як необхідну для такої ситуації діяльність. Об'єктом плачу є власна душа, що постає мертвою для гріхів і вимагає очищення від них. Сам плач — це благий дар, про який слід молитовно просити Бога, а перебування в плачі означає перебування в безмовності. Антропологія безмовності набуває вираження «антропології плачу», в якій плач постає як специфічна форма ставлення людини до себе і навколишнього світу, а також способом усамітненого життя аскета.

Усе вищевикладене дозволяє усвідомити безмовність як «позицію вмирання і поховання розуму». Її суттєве гасло сформулював Ісаак Сирін двома імперативами: «Будь мертвий у житті своєму, щоб жити по смерті. Віддай себе на те, щоб умирати в подвигах, а не жити в недбалстві» [6, с. 52]. Висловлення «вмирати в подвигах» свідчить про аскетичний характер метафори помирання не в пасивному ставленні до світу, а в активній життєвій позиції. Її константа полягає в регулярності «духовної боротьби», що спрямовує аскета до перемоги над

пристрастями. Ісаак Сирін закликав любити безмовність, доки світ не забутий у серцях людей, а також завжди пам'ятати про смерть. В імперативі «смертної пам'яті» виявляються два аспекти, що стосуються усвідомлення світу й усвідомлення Бога: у першому разі нехтують сутностями світу, в другому — цей помисел наближає душу до Бога.

Аксіологічна «позиція вмирання» тісно пов'язується з позицією воскресіння, що характерно для християнської думки. Зазначена позиція у творчості Ісаака Сиріна виражається загальнохристиянською ідеєю воскресіння душі як тої, що «вийшла з ветхості» в напрямку до «нової людини, в якій немає нічого від старої людини» [6, с. 179]. Ідеться про святість як християнський ідеал, досягнення якого є смислотвірною стратегією для кожної особистості.

Трактування Ісааком Сиріним безмовності не зводиться тільки до мовчання душі людини щодо світу. «Горизонтальний зріз» безмовності, що охоплює означену сферу, доповнюється «вертикальним зрізом», який підносить свідомість особистості ближче до Бога. Стосовно цього рівня, безмовність трактувалася як співбесіда з Богом, що співвідносилася з працею і служінням. Ісаак Сирін стверджував про численні способи співбесіди з Богом у безмовності. Один із них полягає в домінуванні молитви, інший — псалмоспіву, третій — колінопреклоніння перед Богом, четвертий — читання священного писання. Кожен з означених способів має основоюватися на забутті скороминущого світу, розп'ятті людиною себе для світу і розп'яття світу всередині себе.

Значну увагу Ісаак Сирін приділяв чистій молитві як одному з різновидів безмовності. Під чистою молитвою мислитель розумів молитву, позбавлену сторонніх думок. Досягнення молитовної чистоти потребує активної роботи розуму щодо відсікання навали мирських помислів. Борючись із ними, розум «збирає воедино всі свої рухи і помисли й поринає думкою в єдиного Бога» [6, с. 128]. У результаті досягається чистота розуму. Під впливом благодаті, що діє на розум і серце, в процесі молитви відбуваються різноманітні рухи душі. До них, наприклад, належать: сильний крик, який іде з глибини серця разом зі смиренням, полум'яний вогонь, що виникає в душі завдяки радості.

Стан чистої молитви розглядається як межа будь-якої молитви, за якою настає споглядання і пов'язаний з ним подив. У стані споглядання людський розум припиняє свою діяльність і разом із цим припиняється молитва. Свідомість людини вже поглинута не молитвою, але Духом, що означає перехід молитовного стану на вищий, духовний рівень.

На духовному рівні свідомість переживає блаженство, яке відчувають святі в Царстві Небесному. Подібно до них, розум подвижника перебуває в спогляданні, цілком поглинений Духом, унаслідок чого подвижник уже не молиться, але з подивом насолоджується

спогляданням слави, якої удостоюються святі. Розум замовкає в безмовному спогляданні святості. Як підкреслював Ісаак Сирін, у такій ситуації молитва частково зберігається, проте «розум виводиться від неї на небо, немов полонений» [7, с. 254]. Стан, пережитий подвижником від бачення Слави, порівнюється зі станом, «немов хтось вийшов з тіла і вже перебуває в тому світі праведних» [7, с. 257]. Подвиг оцінюється «стократно винагородою», яку Бог пообіцяв праведникам, «ключем від Царства небесного». Сльози, немов струмені води, ллються і зрошують усе обличчя, але при цьому сама людина спокійна, мовчазна й усередині наповнена здивованим баченням. Безмовність виражається споглядальним станом, що досягається чистотою розуму. Трансформацію розуму з молитовного стану до споглядання Слави Ісаак Сирін назвав духовним піднесенням, що перевищує за своїм ціннісним значенням внутрішні рухи і пориви душі.

Безмовність також тісно пов'язується із цінностями покаяння та смирення. На запитання, що таке покаяння, Ісаак Сирін відповідає: «залишення колишнього і печаль про нього», «серцем зламане й упокорене» [6, с. 378]. У свою чергу, смиренність визначається як «залишення всього видимого і невидимого» [6, с. 378]. Ця вимога доводить до такого ступеня радикалізації, що на запитання, що таке смиренність, звучить відповідь: «добровільне прийняте на себе омертвляння для всього» [6, с. 378]. Аскетичний імператив «померти для всього», що становить сферу повсякденності, пов'яже воедино безмовність, покаяння й смирення. Мислитель називає три фактори, від яких виникає смиренність і очищується від пороків серце — мандрівне життя, вбогість і перебування на самоті. На запитання, із чого дізнається людина, що досягла смиренності, надається відповідь: «із того, що знаходить для себе мерзеним догоджати миру своїм спілкуванням з ним або словом; та в очах його ненависна слава його» [6, с. 299]. Усе це передбачається безмовністю як культурною парадигмою аскетичного ставлення до світу. «Якщо любиш покаяння, полюби й безмовність. Бо поза безмовністю покаяння не досягає досконалості», — підкреслюється в 41 «подвижницькому слові» [6, с. 323]. З мовчанкою та покаянням органічно пов'язується і смиренність: «Якщо любиш безмовність — матір покаяння, то із задоволенням полюби й малу тілесну шкоду, й докору, й образи, які поллються на тебе за безмовність. Без цього неможливо жити в безмовності вільно і незворушно. Якщо не будеш нехтувати сказаним, то станеш причасником безмовності по волі Божій...» [6, с. 323].

Отже, у творчості Ісаака Сиріна безмовність є специфічною формою відповіді на запитання: що необхідно вживати аскету, коли світ постійно пропонує інтегруватися до властивій йому системи цінностей і водночас закликає долучити мирські цінності до простору внутрішнього світу особистості. Аксиологічна позиція безмовності в особі Ісаака Сиріна являє собою рішучий протест щодо усвідомлення людиною

вкоріненості свого буття у феноменальному й наполягає на кардинальному розриві з мирськими цінностями всіма силами душі — почуттям, розумом і волею. Розрив зі світом, віддалення й усамітнення від нього, мовчання нерідко передаються метафорами «померти для світу» й «умертвити світ у собі».

Відкидаючи позицію усвідомлення вкоріненості людини у світі, аксіологія безмовності водночас стверджує позицію вкоріненості особистості в Бозі. Радикальна закритість особистості для світу змінюється на безумовну її відкритість Богу. Утримування розуму від світу супроводжується інтенцією утримання розуму на Богові. «Аксіологія вмирання» тісно поєднується з «аксіологією відродження» або народження «нової людини» — святого. Аскетична настанова на безмовність — своєрідна життєва тактика в здійсненні теозису як центральної ланки смисложиттєвої стратегії християнства.

Усамітнення від світу, на чому особливо наполягає аскетичне уявлення про безмовність, не повинно розцінюватися як пасивна життєва позиція особистості. У вченні Ісаака Сиріна безмовність як тактика християнського подвижництва не мислиться поза «духовною боротьбою» з натиском світу і помислами про його спокуси. Як підкреслював відомий французький філософ-персоналіст Е. Мунье, особистість усвідомлює себе не в самозабутті, а в боротьбі сил. Сила — це один з головних атрибутів особистості. Причому йдеться не про грубу фізичну силу, а про силу внутрішню, духовну [5, с. 495-496]. Вимога радикального розриву зі світом передбачає активне протистояння душі його зовнішнім атакам та інтенсивну роботу всіх її сутнісних сил, максимальне напруження розуму і серця. Означена обставина надає основи розглядати безмовність якості активну життєву позицію особистості на шляху відповідної аскетичної практики.

Список літератури

1. Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета / Библия. — Б.и. Б.г.
2. Жиргуева Н. С. Ісіхазм в духовній культурі середньовічної України та Росії: автореф. дис. ... канд. філос. наук / Н. С. Жиргуева. — К., 2000. — 16 с.
3. Зарин С. М. Аскетизм по православно-христианскому учению. Этическое богословское исследование / С. М. Зарин. — М. : Православный паломник, 1996. — 693 с.
4. Климков О., свящ. Опыт безмолвия. Человек в мировосприятии византийских исихастов / О. Климков. — СПб. : Алетрея, 2001. — 285 с.
5. Мунье Э. Персонализм / Э. Мунье // Манифест персонализма / Э. Мунье. — М. : Республика. — 1999. — С. 459-538.
6. Преподобного отца нашего Исаака Сиріна слова о подвижничестве. — М. : Лепта Кеніга, 2010. — 800 с.
7. Преподобный Исаак Сирин. О божественных тайнах и о духовной жизни. Новооткрытые тексты. — СПб. : Изд. Олега Абышко, 2012. — 336 с.

8. Сержантов П. Исихастская антропология о временном вечном / П. Сержантов. — М. : Паломник, 2010. — 320 с.
9. Учение Отцов Исихастов Святой Афонской горы. О сущности умного делания. — М., 2002. — 144 с.
10. Флоровский Г. В. Восточные Отцы V-VIII вв. / Г. В. Флоровский. — М. : Б. и., 1992. — 260 с.
11. Хоружий С. С. Аналитический Словарь Исихастской Антропологии / С. С. Хоружий // Синергия: Проблемы аскетической мистики православия. — М., 1995. — С. 43–150.

Надійшла до редколегії 02.09.2013 р.

УДК 7.071.1:75.03(477)

Л. В. СМІРНА

ФІЛОСОФСЬКО-ЕСТЕТИЧНІ ПОГЛЯДИ УКРАЇНСЬКИХ ХУДОЖНИКІВ-ШІСТДЕСЯТНИКІВ.

Проаналізовано філософсько-естетичні погляди, ідеї та концепції В. Ламаха, Ф. Юр'єва, М. Стороженка, О. Дубовика в контексті драматичних подій історії українського мистецтва.

Ключові слова: *В. Ламах, схематична структуризація мистецтва, антономічна поетика, світлотеатр, «артформула», монументальне мистецтво, експеримент, «абстраговане бачення».*

Проаналізовані філософсько-естетичні погляди, ідеї та концепції В. Ламаха, Ф. Юр'єва, Н. Стороженко, А. Дубовика на фоні драматичних подій історії українського мистецтва.

Ключевые слова: *В. Ламах, схематическая структуризация искусства, антиномическая поэтика, светотеатр, «артформула», монументальное искусство, эксперимент, «абстрагированное видение».*

In suggested research an attempt of the philosophical and aesthetic thoughts, ideas and concepts of V. Lamakha, F. Yuriyev, M. Storozhenko, O. Dubovuk on the back of dramatic events in the history of Ukrainian Arts was accomplished.

Key words: *V. Lamakh, schematic structuring, antonymic poetics, photic theatre, “art formula”, the environmental art, experiment, “abstract seeing”.*

Предметом цього дослідження є світоглядні концепції та невідомі факти творчості художників-шістдесятників. Винятковий індивідуалізм, складна філософсько-естетична доктрина, покладена в підґрунтя творчості кожного митця, роблять, здається, неможливим зіставлення цих художників, так само, як і їхніх концепцій. Серед останніх слід назвати схематичну структуризацію мистецтва В. Ламаха, «кольоротвірні модули» Ф. Юр'єва, барокову матрицю мистецтва М. Стороженка, «палімпсести» О. Дубовика, біографічні «ремінісценції» Любомира Медвідя, «мистецтво як форму молитви» К. Звіринського, вплив мистецтва на кіно С. Параджанова. Творчість

кожного з них українська мистецтвознавча критика розглядала як самодостатній феномен, а українська наука поступово накопичує знання про їхню творчість у контексті історії українського мистецтва: І. Скляренко, В. Сидоренко, О. Зарецький, Л. Смирна, А. Макаров та ін.

Світоглядні концепції художників-шістдесятників мали свої специфічні дискурси. В. Ламах — одна з найяскравіших постатей художньо-інтелектуального життя Києва другої половини ХХ ст. — почав розробляти власні філософсько-естетичні теорії ще в часи Другої світової війни, які набули втілення в книзі схем 1960-70-х рр. (І книга схем — «Коло знаків»; II — «Коло життя»; III — «Коло відображень»; IV — «Схематичні таблиці»; V — «І. Ю. Репін»), коли на Заході почало формуватися передчуття постмодерністського за своєю природою феномену поетичного мислення або «поетичного мовлення» як ознаки «постмодерної чутливості». Філософські рефлексії Ламаха узгоджуються із цією тенденцією, хоча йдеться лише про певне емоційне передчуття художньої реальності майбутнього. І. Гльїн зазначає: «Мистецтво багатьох сучасних художників Заходу відзначається високим рівнем теоретичної рефлексії, що ж стосується художників постмодерної течії, то практично всі вони одночасно є і теоретиками власної творчості» [1]. У формуванні «поетичного мовлення» велику роль відіграли філософсько-естетичні уявлення східного походження, зокрема дзен-буддизму (чань) та даосизму. Невипадково європейська філософія дедалі частіше звертається до мудрості Сходу: згадаймо М. Гайдеггера, котрий пише про поетичне мислення Лаодзи, заклики до Сходу М. Фуко в його «Історії безумства класичної доби», до старозавітного Сходу апелює Ж. Дерріда у своєму «антиелінізмові», а Ю. Крістева звертається до китайської філософії у своїй критиці «логоцентричності індоєвропейського речення», в якій убаचाє надмірну раціональність.

В. Ламах звертається до східної і західної філософії, і тому формальні й просторові проблеми мистецтва досліджує через призму цих учень.

Донині неопубліковані і загадкові книги «схем» В. Ламаха його однодумці називали сучасним космологічним міфом про мистецтво, де втілися «первинний зв'язок людини і краси, про яку вона й не здогадується» [2]. Книги «схем» зосереджують приватні спостереження й емоційні рефлексії з їх переоцінками художніх реальностей минулого і теперішнього [3].

В. Ламах, чие становлення як митця збіглося з настанням уже відчутної кризи естетичних цінностей соцреалізму, належить до того покоління шістдесятників, котрих можна назвати митцями «кризового типу». У його творчості простежуються дві домінанти модерністської та постмодерністської свідомостей, які характеризують його художні та теоретичні рефлексії, хоча широкому загалу митець більше відомий

як автор політичних плакатів та монументальних мозаїк і розписів. Сам митець, згідно зі спогадами сучасників, з певною раціоналістичністю ставився до роботи в галузі політичного плаката і розглядав його як «просторову форму», в якій елементи «радянської влади» не домінують, а лише мають бути правильно «розташовані» в просторі аркуша. В. Ламах це описував так: «Мистецтво — це відмова від бажання, від прагнення, від боротьби, від необхідності, від несправедливості. Мистецтво — це вихід у вічне споглядання. Мистецтво — це відмова від життя, вихід у дух» [3].

Творчість шістдесятника Ф. Юр'єва є однією з найбільше соціально визнаних. Нині він почесний доктор Кембріджського університету, член трьох творчих спілок України та Росії (архітекторів, художників та музикантів), член Усесвітньої асоціації критиків, академік міжнародної академії «Modus Coloris», професор, педагог. У 2000 р. за досягнення в гуманітарній сфері Американський біографічний інститут нагородив Юр'єва почесним званням «Людина року» [4].

Ф. Юр'єва можна назвати, скориставшись дефініцією П. Філонова, художником-дослідником у мистецтві. На початку 1960-х рр. Юр'єв розвиває ідею поєднання музики і кольору, вивчає подібність їх естетичного впливу на людину. Його новаторські концепції ґрунтувалися на вже впроваджених у науку і практику світових технологіях: практичних експериментах кінокомпанії Уолта Діснея, яка використовувала пристрої, що поєднують музику і колір, наукових дослідженнях Віденського інституту психології, а також практичних розробках радянського інженера К. Леонт'єва. До цього долучене і глибоке вивчення давньогрецької філософії, праць відомого англійського вченого І. Ньютона та музичного доробку композитора М. Римського-Корсакова [5].

Цей погляд відбиває фактично виникнення й утвердження нового напрямку сучасного живопису, який сам його автор і засновник — Ф. Юр'єв — назвав «кольоротворні модули», наголошуючи на «інструментальній» функції досягнення твору як способу, що поєднує візуальні, символічні, комунікативні, емоційно-виразні складові [5]. У картинах цього періоду зміщуються акценти на можливість внутрішньої інтроекції в художній творчості, вони втілюють складний універсальний досвід митця. Тут Юр'єв постає і як художник, і як учений-кольорознавець, і як музикант.

У 1962 р. Ф. Юр'єв наважився виставити свій абстрактний кольоромузичний живопис на розсуд глядача. «Ці факти були розцінені як відвертий бунт проти політики КПРС у сфері мистецтва. Редактора за публікацію статті «Музика кольору» усунули з посади, а виставку кольоромузичних картин Ф. Юр'єва, що привернула особливу увагу, за особистим наказом Першого секретаря КПУ М. В. Підгорного арештували і — спалили. У зв'язку із цим безпартійного Ф. Юр'єва викликали на «червоний килим» і суворо попередили: «Заїкнешся — знищимо

разом із сім'єю!» [7]. Та Ф. Юр'єв продовжував свою справу, написавши книгу «Музика світла», яка негайно була вилучена з обігу і вісім років перебувала під суворою партійною забороною.

Незважаючи на безапеляційний вирок влади, Ф. Юр'єв поглиблював попередні наукові експерименти і розпочинає розвивати інший науково-творчий напрям — музику світла, де музичний колір розвивається незалежно від музики звука як самостійний вид образотворчого мистецтва, та розробив проект світлотеатру на 600 глядачів. Конструкція подібного за задумом залу вже була розроблена інститутом Київпроект й митець запропонував лише виконати робочий проект технологічної частини. Відповідно до його задуму, театр мав містити «світлоорган», на якому солісти зможуть виконувати світломузичні твори, автомати відтворюватимуть світломузичні записи, фонове підсвічування всього залу, пов'язане із сольним і автоматичним пульсом, та світловий оркестр. Проект «зображувального театру» мав також передбачати перспективи розвитку нових видів мистецтва та їх можливого синтезу, а самі ідеї через десятиліття будуть утілені в монографії Ф. Юр'єва «Музика світла».

У 1973 р. митець уперше опублікував теорію формули «модус колорис», що відбиває принцип гармонійної єдності трьох функцій кольору: комунікативної, пізнавальної та виражальної. Ця теорія стає резонансною і обговорюється на конгресах у Москві (1973), Принстоні (1992) та Будапешті (1993), де відкриття Ф. Юр'єва визнані як визначні у сфері фундаментальної науки [6]. У 1973 р. Ф. Юр'єв закінчив наукову працю «Колір у мистецтві книги» та передав рукопис на рецензію академіку О. Сидорову, який визнав автора геніальним науковцем.

Незважаючи на те, що Ф. Юр'єв у 1970 р. став членом Спілки художників СРСР, до 1995 р. митець залишається художником *pop grata*. Його не допускають на виставки, а концерти музики кольору після бурхливого успіху в 1964, 1965 і 1972 рр. забороняли.

Одним з головних відкриттів Ф. Юр'єва став новий метод фонетизації письма, який дозволив зберегти звукову гармонію оригіналу в перекладі будь-якою мовою, що зближує літературний текст із нотним. Розвиваючи це нове спрямування, Юр'єв створює цілу галерею кольоромузичних образів і власну світлоколірну музичну систему, фундаментом якої є вчення про колірну тональність — колорит [7].

Теорії Ф. Юр'єва ґрунтовані на глибокому філософському фундаменті. У розділі книги «Артформула» митець дошукується колірної гармонії в авторській серії картин — колірних модусів, де сконцентрований з усією повнотою світогляд митця — від духовних пошуків та пошуків віри до актуальних екологічних проблем. Митець дійшов висновку: «На рівні розвинутих людських сутнісних сил мистецтво в цілому є гармонійною єдністю змісту і форми, в якому інформативні функції колірного позначення невід'ємні від естетичної функції

колірної гармонії, а сама колірна гармонія невід'ємна від національної культури й від образного змісту художнього твору» [7, с. 49].

Інтелектуалізм М. Стороженка та його мистецтва є знаковим для покоління шістдесятників і приваблює своїх adeptів філософською поетикою та міфологічним світосприйняттям, інспіруючи сакральну знаковість і протиставляючи комерційному прагматизму сучасного мистецтва пошук вищого трансцендентного націобуття. Прагнення Стороженка до осягнення нового характеризувалося тривалими пошуками в мистецтві. Він не прагнув до радикалізму, притаманного багатьом шістдесятникам, не епатував правдолюбством та акцентованим індивідуалізмом. Багатогранна й освічена особистість, філософ у мистецтві, рефлексивно визначений та водночас налаштований на новачі, М. Стороженко зберіг поставу художника-мислителя, художника-експериментатора в сучасній культурі.

Уже в Київському державному художньому інституті (1950-1956) викладачі пророкують юнакові велике майбутнє живописця-станковіста, а однокурсники й друзі з повагою називали «любомудром» [8]. Після студіювань основ академічної школи в Т. Яблонської він вимагав вільного ставлення до природи. Резонансну виставку на стінах, згідно з результатами подорожі в 1955-54 рр. до Алтаю і Казахстану, художники називали «попаданням в яблучко», а роботи передали до фонду Інституту [9].

Спраглисть Стороженка до безперервного пошуку й експерименту привела його в монументальне мистецтво. У складних умовах конфронтації тоталітарному режиму відбувалося дошукування глибин його національної сутності, поглиблювалися й ускладнювалися формотворчі завдання, формувалася громадянська позиція митця. У ці роки довготривалих гонінь і клеймування зазнала секція монументально-декоративного мистецтва при Спілці художників, яка вперше зібрала фотоматеріал про бойчукістів, відбувся вогненний вандалізм над ЦНБ, видубицьким книгосховищем, нищення монументальних творів А. Рибачук і В. Мельниченка. Перманентний дух нонконформізму або «українського синдрому відродження» (за М. Стороженком) з новою силою ввірвався в часи «відлиги», спровокований програмно-імперським наступом, який став ще агресивнішим і витонченішим у часи «застою» [12].

На сторінках його рукопису постали унікальні спогади очевидця: «Процес «виходу» монументального твору супроводжувався, зазвичай, «оберігачами», оком цензури. Цензура багатоліка, прихована і без маски, вона є і в громадських творчих організаціях. Ось схема цензури для монументалістів, яка існувала до 1991 р. 1. Замовник. 2. Цехова художня рада. 3. Партбюро спілки художників. 4. Експертні архітектурні ради. 5. Держбуд та відділ ідеології при ЦК. Часто ці структури взаємодіяли, утворюючи комбінацію, міф. Маніпулюючи, виконували поставлене завдання. Цікаво знати:

«Держбуд» — імперський подарунок тільки монументалістам України, це грізне цензорське гальмо. І диво! На протидію цьому демонізму творилися високохудожні твори!» [12].

Робота в царині монументального мистецтва надихнула М. Стороженка на написання роздумів «Про деякі особливості роботи над мозаїкою», де він аналізує не лише історичний контекст 1970-80-х рр., за яких відбувався активний розвиток монументального мистецтва, але й складні проблеми просторово-об'ємної організації, спрямовані на подолання усталених схем. Уже в той час Стороженка хвилювала актуальна нині проблема активної взаємодії глядача з твором мистецтва як посередника між сучасністю та культурою минулого. У композиційному рішенні він шукав закономірність у масштабних співвідношеннях форм — великих і малих — «людиноцентризм пластики в умовах невеликих відстаней»: «Великомасштабні форми руйнують форму, малі — зорво збільшують формат ... Масштаб усіх частин об'ємно-просторового рішення — це співмірність із людиною, розмір образотворчих елементів має бути близьким для сприйняття людини, а не лише для формату площини» [13]. Монументальна форма мала бути одухотворена «модулем людського виміру». Поштовхом до розуміння просторових завдань стають роздуми В. Фаворського, для якого синтез мистецтв полягав не у гармонії живопису й архітектури, а радше, в конфлікті між ними [13].

М. Стороженко згадує, що митці своєрідно використали «вибух» монументалізму, адже монументальне мистецтво передбачало у своїй реальності й метаморфозу, і метод «часового заміщення» щодо змісту: «Сучасність могла межувати пластично з міфом, символікою. Крім того, матеріал (смальта, вітраж) ніс у собі умовність, узагальнення, знак... Це був певний контраст, а то і художнє дисидентство до пануючого радянського «стилю» соцреалізм... Чулося наростання національної тематики, а почасти в багатьох республіках «патріотичні» ідеї «виходили» з-під контролю суворого режиму» [13].

У мозаїчному творі «Україна скіфська — Еллада степова» (1987-1991) (пансіонат «Гілея», Херсонська область), який створювався на зламі епох, саме через міф Стороженко відтворює те споконвічне напруження, в якому перебував український народ упродовж усієї історії. Гелла, золоторунний Овен, аргонавти — міф осучаснений у мозаїчному творі думкою про реальність: держава, що бажає своєму народу добра, мусить через своїх героїв здобути «Золоте руно», повернути як фетиш долю своєму народові [13].

У роздумах «Осяяні світлом: історія розпису купола Інституту фізики (гаряча енкаустика)» Стороженко розповідає про складний досвід у техніці гарячої енкаустики, експерименти над якою він здійснював ще в 1975-76 рр. (разом з В. Мельниковим). Митцеві хотілося глибше проникнути в дух цього мистецького виду, тому він подорожує в Керч, щоб побачити давню кам'яну плиту з енкаустичним

начерком, потім іде в Москву — вивчати фаюмський портрет, а також звертається до Федора Шмідта (німецького історика і знавця технології енкаустики) та художника Олександра Хвостенка-Хвостова.

Унікальними з точки зору філософії мистецтва є роздуми митця про багатовікову барокову матрицю українського мистецтва. Стороженко впевнений, що бароко існувало і в культурі Трипілля, романтизм бароко (Сковорода, Мазепа, Ведель, Пінзель) XVII-XVIII ст. був осучаснений у бароковій сакральності О. Архипенка, О. Богомазова, метафорах М. Приймаченко й О. Іваненко, бароковій абстракції М. та П. Малишків, С. Савченка, О. Солов'я, М. Хіміча, стрій барокової душі відчувається і в модерних технологіях (комп'ютерна графіка) [13].

Методом багаторічних експериментів Стороженко вніс немало креативних рішень, які вдосконалили технологію творчості. Це кесонно-обернений метод кладки мозаїки, машинка нового типу для сколки смальти вагою в 3-4 кг (разом з В. Мельниковим), “рурка” для подачі розчину, комунікаційна рама — кесон, “антимозаїка” — імітація живопису в смальті, створення ефекту пуантелістичного живопису, техніка гарячої енкаустики, обернена монотипія, виносний рельєф [8].

Заснувавши й очоливши Майстерню живопису та храмової культури (1994) НАОМА, митець створив новаторську самобутню школу з її унікальним ученням та філософією стильової культури. Концепцію Майстерні Стороженко вбачав в унікальному синтезі двох протилежних начал: академічно-наукового спрямування НАОМА, яка ввібрала майже столітній досвід видатних українських митців світового значення, та релігійно-підсвідомої еманациї на ґрунті стилю, образотворення й технології мистецтва Візантії та бароко.

Виразним у Стороженка є прагнення абсолютного синтезу або радше синкретичності мистецтва. Найперше і найскладніше завдання, яке ставить перед собою митець — через виховання культури почуттів виховати елітарність духовну [9].

Із часом навчальна методика Стороженка еволюціонує в цілу систему філософських ідей. Уже в перші роки викладання в інституті він намагається експериментувати з формою і простором, розфарбовуючи мольберти або фарбуючи підлогу в майстерні. Робив з паперу дво- або триметрові конструкції-інсталяції. Експериментальні завдання одразу помітило керівництво художнього інституту — Стороженка звинуватили в «бойчукізмі» та «вихвалюванні жахливого». «Обшир реалізму, якщо його гуманно розуміти, безмежний. А в художньому інституті тоді був застій. Застій на так званому нонконформістському началі: що відбувалося в політиці — віддзеркалювалося в мистецтві» [9].

Митець переконаний, що еволюція знань ізолювала людину від інволюційної космогонії як утілення духу в матерію. Відтак програма майстерні передбачає через долучення до сакрального мистецтва

Візантії й Бароко відродити передумову трансцендентності душі учня. Учень перебуває не лише в матеріалізованій сфері технологій — процесі навчання, його втаємничують в інволюційний поступ. Підґрунтям творення мають стати підсвідомість, інтелект, душа і дух, які закладені в основу школи Стороженка.

Думки митця про творення еліти через долучення до Школи зумовили вироблення цілком конкретизованої філософії — «Програми синтезу мистецької культури», що передбачає створення в науково-творчій структурі Національної академії мистецтв України Президентського культурно-мистецького центру. Головна ідея — відродити державне меценатство, долучити до цієї діяльності діячів держави і таким чином проводити цілісні культурно-творчі акції [17].

О. Дубовика — художника, монументаліста, теоретика мистецтва — дослідники називають речником «національного постмодернізму». Він народився 1931 р. в Києві в родині поета М. Дубовика, репресованого сталінським режимом. Закінчив Київський художній інститут, аспірантуру Академії мистецтв СРСР. Твори Дубовика зберігаються в музеях України, Росії, США, Франції, Німеччини, Ірану. Він — єдиний серед українських митців, чия творчість посіла гідне місце в масштабних проектах Державного російського музею в Санкт-Петербурзі — антології «Абстракція в Росії ХХ століття» та «Час змін. Мистецтво в Радянському Союзі 1960-1985» — та монографії доктора мистецтвознавства Н. Степанян «Мистецтво Росії ХХ століття» [20].

Осмилення філософії мистецтва Дубовика викликало сумнів щодо належності митця до постмодернізму, оскільки його творча діяльність зовсім не Гра, а повернення до деміургійності української культури. Деміургійний дискурс виникає на противагу постмодерному дискурсу наприкінці 1990-х і передбачає творення автором персонального світу, зумовленого його «внутрішньою енциклопедією». Деміургійна практика потребує від автора як зовнішньої (щодо наявного світу), так і внутрішньої ерудиції. Під внутрішньою ерудицією слід розуміти якомога повніше знання про створений автором персональний світ, тобто побудову в межах твору своєрідної енциклопедії персонального світу. На думку ідеологів цього дискурсу, першим передбачив повернення до деміургійних практик Ф. Ніцше, який поряд із занепадом, що притаманний модерній людині, помітив ознаки невідчутної ще сили та величі душі [24].

Кожен твір О. Дубовика — складна «внутрішня енциклопедія» з безліччю прихованих семантичних значень і зашифрованих символів. Багаторівневість його мистецтва дозволяє розглядати творчість О. Дубовика як різновид лабіринту або ландшафту, а закономірним результатом митця є складання лаконічних нотаток, які він почав робити в 1970-і рр., а згодом назвав «Палімпсести» [18].

Свої «Палімпсести» митець розпочав діалогом з Ніцше. Афористичне й стилістично плюралістичне письмо Ніцше захопило Дубовика у двадцятилітньому віці, а згодом він усвідомив вплив філософії Ніцше на все ХХ ст., насамперед культуру з її культом тотальної свободи й нігілізму [21]. Пізніше Дубовик писав: «Видатна людина — людина, яка змогла понівечити психіку кількох поколінь або багатьох, як Ніцше» [26]. У «Палімпсестах» Дубовик актуалізує ніцшеанський феномен деміургійної «одиночної» людини культури, але індивідуальність завжди заганялася в «прокрустове ложе» напрямів та стилів, і нехтувався сам митець в усіх його людських проявах [22]. Творчість Дубовика також відповідає ніцшеанському уявленню про кармічну циклічність історії, яка народжує нове зіткнення лінійного історичного та циклічного метаісторичного часів. Дубовик писав: «Пласт культури й історії — безмежна величина, в якій усе взаємопов'язане, навіть події, що відбуваються на великих відстанях одна від одної в цивілізаціях, що не контактували безпосередньо між собою. Нема сюжету, котрий не мав би традицій, і кожне слово ховає корені в темряві часу, будь-яке філософське твердження багаторазово переосмислювалось і заново формувалось» [22]. У 556-му фрагменті «Волі до влади» читаємо: «Справжній світ, у яких би формах він не поставав конструктивно, завжди був тим самим світом явищ, узятим ще раз». Згідно із Ніцше, важливо визначити лише міру часових взаємовпливів: «Певна міра могутності визначає, яка ж саме сутність іншої міри могутності, в якій формі, з якою силою, необхідністю ця інша міра могутності взаємодіє» (568-й фрагмент «Волі до Влади») [24].

Усе, що робить Дубовик — концептуально. Символи і речі, конкретні цитати на конкретне мистецтво, а не вкрадені й видані за власні. Цитату з Тиціана митець поєднує з незрозумілими знаками і речами, які руйнують концептуальне уявлення про цілісність «венера»: «Найцікавішим для мене, якщо брати ХХ століття, є концептуальне мистецтво. Чому? Саме поняття концептуальності виникло, як на мене, в глибокій давнині, в 787 році, на другому Нікейському соборі, спрямованому проти іконоборців. Головним постулатом Собору була теза, що зображення є ідентичним тексту, тобто те, що зображується — і є Біблією. Цей концепт пройшов потім через усі століття і прийшов у ХХ ст. Тобто «річ» і «поняття» у мистецтві взаємопов'язані. Усе, що народжувалося в мистецтві, народжувалося на основі «речі»: дерева Мондріана або абстракції Кандінського, якого надихнула великодня Москва. Сама по собі річ для мене нецікава — вона слугує для діалогу «поняття-річ» [25].

Літературні й філософські практики Дубовика в період розпаду імперії стали ситуативно-концептуальним мистецьким відгуком на масовий синдром зламу, що викликав дві метапсихічні складові: суспільну депресію і масову карнавальну сміхову рефлексію на катаклізм

системи. Нобелівська промова (1991) Дубовика звучить як зухвалий виклик і протест. Лексичний потік алогізмів відображає не лише нігілістичну позицію митця в суспільстві, а й стан певної нездійсненності, притаманний українській культурі. Текст промови стає «тереном репресії» (Ж. Дерріда), в межах якої диктат абсурду провокує «текстову війну». Соціальна маргінальність української культури зумовлює маргінальність тексту, тому що українська культура досі перебуває в інтер'єрі нездійсненності.

На думку Дубовика, сучасна епоха є епохою осмислення, а час провокує інтерес до вічності й езотерики. Таким чином, виникає мистецтво роздумів, інтеріоризацій і долання крику «актуального мистецтва», щоб шлях культури постмодерну, яка прямує в центр колективної галюцинації віртуальної реальності, не став єдиним, мистецтво повинно творити «діалог як начало культури, що оберігає». «Дуже довго думав, перш ніж почав мислити», — спостережливо зауважує Дубовик [26].

Слід зазначити, що філософсько-естетичні погляди українських художників-шістдесятників були основою їх власних світоглядних принципів, вироблених концепцій.

Світоглядні концепції В. Ламаха, Ф. Юр'єва, М. Стороженка, О. Дубовика базувалися на оригінальних пошуках форми, технологій, на глибинному, часто інтуїтивному заглибленні в сутність речей, людської психології; опанування знаків і символів національної історії, міфології, семантики, орнаментики обрядовості, вірувальної наповненості людського, що набуло статусу основних понять у процесі мистецького самоусвідомлення й самовиховання. Заборона в означений період на історичні події, імена, традиції, релігійну належність, панування соцреалістичної доктрини, хоча й обмежували зусилля митців часто репресійними засобами та брутальними заборонами, проте і як спосіб спротиву, «тихого» бунту талановиті люди плекали свою самодостатність, опановували заборонені філософські, мистецькі концепції, напрями, школи Заходу та Сходу. Літературні й філософські практики художників-шістдесятників тоталітарного періоду, а також на злам епох викарбовувалися десятиліттями вдумливих досліджень, високих духовних устремлень, осяянь і у своїй сукупності формують Школу національного мистецтва. Історичний злам — від тоталітарного устрою до демократично-корпоративного — породив, з одного боку, суспільну депресію, а з іншого — карнавальну, «сміхову» рефлексію, вульгарно й нефахово запозичену з теорій М. Бахтіна й О. Потєбні. Неминуче від «карнавалізації» мистецтво, література, візуальні дійства, тим більше від естрадних «шоу», невпинно деградують, пародіювання й нігіляції, спустошення культури загалом. Примітивні малярські вироби, інсталяції без смаку, сприйняття яких не потребує особливої культурної підготовки, оголошуються справжнім мистецтвом і щедро оплачуються. Справжні ж мистецькі

явища, творцями яких є відомі художники-шістдесятники, відтісняються на периферію культурного буття і мовби загаяються в андеграундні «криївки».

Список літератури

1. Ильин И. П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм / И. П. Ильин. — М., 1996. — 256 с.
2. Лобановский Б. Киевские анахореты: о творчестве ряда киев. худож. 50–60-х гг. / Б. Лобановский // Византийский ангел. — 1997. — № 3. — С. 31–40.
3. Ламах А. Валерий Ламах и его схемы / А. Ламах // Art Ukraine. — 2010. — 10 сентября. — С. 5–10.
4. Скляренко Г. Кольори та звуки маестро Флоріана Юр'єва / Г. Скляренко // Образотворче мистецтво. — 2008. — №3. — С.10–12.
5. Юр'єв Ф. Музика кольору / Ф. Юр'єв // Наука і життя. — 1962. — № 1. — С. 7–9.
6. Юрьев Ф. Музыка света / Ф. Юрьев. — К.: Муз. Украина, 1971. — 160 с.: ил.
7. Юрьев Ф. Цветовая образность информации. Т. II / Ф. Юрьев // Гармония сфер. — К.: ТОВ «Новий друк», 2007. — 327 с.
8. Смирна Л. Интерв'ю з О. Соловійом, учнем М. Стороженка. — 22.01.2013 р. З особистого архіву.
9. Смирна Л. Интерв'ю з М. Стороженком, народним художником України, лауреатом Національної премії України ім. Тараса Шевченка, дійсним членом Національної академії мистецтв України. — 22.02.2012, 17.03.2012, 10.04.2012 р. З особистого архіву.
10. Стороженко М. Від Школи до Храму / М. Стороженко // Від Школи до Храму або Літопис Майстерні живопису та храмової культури під керівництвом М. А. Стороженка. — К.: Дніпро, 2010. — С. 5–7.
11. Стороженко М. Новітні технологічні аспекти мистецької освіти на доповіді Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури / М. Стороженко // Доповідь на науково-практичній конференції «Творчість та новітні технологічні аспекти мистецької освіти в Україні» (15 жовтня 2010, м. Київ, ІПСМ). З особистого архіву.
12. Стороженко М. Роздуми про мозаїку. — Рукопис. З особистого архіву.
13. Стороженко М. Про деякі особливості роботи над мозаїкою. — Рукопис. З особистого архіву.
14. Стороженко М. Думки під склепінням / М. Стороженко // Мистецькі обрії' 99: Альманах: Науково-теоретичні праці та публіцистика / Академія мистецтв України / Головний науковий редактор І. Д. Безгін — К: КНВМП «Символ-Т», 2000. — С. 35–47.
15. Стороженко М. Складка барокова. — Рукопис. З особистого архіву.
16. Соловей О. Феномен творчо-педагогічної діяльності / О. Соловей // Мистецтвознавство України: Зб. наук. пр. — К.: ІПСМ АМУ; КЖД «Софія», 2009. — Вип. 10. — С. 338–345.
17. Стороженко М. Програма синтезу мистецької культури. — Документи Президії Національної академії мистецтв України.
18. Макаров А. Роздуми про постмодерніста / А. Макаров // Слово і час. — 1990. — № 9. — С. 158.

19. Шапиро А. Эмоции и «чистый разум» украинского постмодерниста А. Дубовика / А. Шапиро // Твое время. — 2008. — № 3 — С. 53–62.
20. Abstraction in Russia XX century. V. I, II // State Russian Museum of St. Petersburg, 2001. — P. 316-317 (V. I - 383, II - 431); Times of change. Art in the Soviet Union 1960-1985 // State Russian Museum of St. Petersburg, 2006. — P. 319 (416); Степанян Н. Искусство России XX века / Н. Степанян. — М. : Галарт, 2008. — С. 251 (416).
21. Творча зустріч з О. Дубовиком в Національному культурно-мистецькому та музейному комплексі «Мистецький Арсенал». — 17 листопада 2012 року.
22. Дубовик О. Палімпсести / О. Дубовик // Дубовик. — Київ, 2005. — 231 с.
23. Дубовик О. Мій Катехізіс / О. Дубовик. — К., 2005. — 231 с.
24. Повернення деміургів / Плерома'98. Мала українська енциклопедія актуальної літератури. — Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 1998. — 288 с.
25. Смирна Л. Інтерв'ю з О. Дубовиком. 20.11.2012 р., 28.12.2012 р. — З особистого архіву.
26. Дубовик А. Слова / А Дубовик. — К. : София, 2012. — 264 с.

Надійшла до редколегії 15.08.2013 р.

УДК 338.482:008

О. С. ЛЯХОВСЬКА

ОСОБЛИВОСТІ ЕКСПЕДИЦІЙНОГО СЕРВІСУ В «ЛЬОДОВОМУ» ТА «ДОСЛІДНИЦЬКОМУ» КРУЇЗНОМУ ТУРИЗМІ

Розглянуто експедиційний сервіс у «льодовому» і «дослідницькому» круїзному туризмі.

Ключові слова: *круїзний туризм, «дослідницький» круїз, «льодовий» круїз, експедиційний сервіс.*

Рассматривается экспедиционный сервис в «ледовом» и «исследовательском» круизном туризме.

Ключевые слова: *круизный туризм, «исследовательские» круизы, «ледяные» круизы, экспедиционный сервис.*

The article is devoted to expeditionary service in «ice» and «research» cruising tourism.

Key words: *cruising tourism, «research» cruise, «ice» cruise, expeditionary service.*

Згідно зі «Словником іншомовних слів», одне зі значень терміна «експедиція» (крім «розсилки товарів, кореспонденції» і «відправлення військ для здійснення операцій у віддаленій місцевості») — це «відрадження групи людей зі спец. метою, завданням» [6, с. 290].

Відповідно до інших джерел (наприклад, «Вікіпедії»), експедиція — це подорож або мандрівка з пізнавально-дослідницькими цілями. Утім, у жодному із джерел не йдеться про експедиційний туризм. Однак ознаки його виникнення, на нашу думку, наявні. Щоправда, йдеться поки що не про окремих, самостійний вид туризму,

а про експедиції в контексті того чи іншого різновиду туристичної подорожі. Розглянемо цю нову туристичну послугу на матеріалі круїзного туризму.

Нині круїзний туризм є надзвичайно популярним видом міжнародного морського туризму. Узагалі, морські круїзні маршрути відмінні особливостями їх організації. Так розрізняють кільцеві маршрути в певному басейні, наприклад, Середземного моря, із відвіданням 18-20 портів різноманітних приморських країн і популярних морських курортів. Інший різновид — маршрути «open jaw», наприклад, навколо Європи, Скандинавії та ін., коли туристи прямують тільки в один кінець маршруту. Існують короткочасні виходи в море на 2-3 дні. Нерідко такі рейси використовуються для спеціальних цілей, наприклад, організації грального бізнесу: так, в Ізраїлі гральний бізнес заборонено, але на судах, які виходять за межі територіальних вод країни, такі азартні розваги дозволено. Мають місце і прогулянкові екскурсії у відкрите море, довгострокові маршрути й навколосвітні подорожі до 1 року [7].

Найбільшим ринком-постачальником круїзних туристів є США. Дещо поступається йому Великобританія, а третє місце у світі на ринку круїзів посідає Німеччина. Попитом на круїзні плавання відзначаються Франція, Італія, Швейцарія [7]. Останніми роками зростає популярність цього виду туризму в Російській Федерації і певною мірою в Україні.

Незважаючи на ці зрушення, поняття «круїзний туризм» у вітчизняній науковій літературі практично не трапляється. Ні в «Туристському словникові-довідникові» В. Федорченка й І. Мініч [9], ані в одному з «найсвіжіших» видань із красномовною назвою «Сучасні різновиди туризму» М. Кляпа і Ф. Шандора [3] про круїзний туризм і не зазначено. Водночас, цей термін інтенсивно використовується в публікаціях вітчизняних ЗМІ, а в російському науковому дискурсі є повноправним серед категорій і понять сучасної туристології. Так, А. Бабкін у своєму підручнику круїзному туризмові присвятив окрему главу [1]. На його думку, круїзний туризм поєднує декілька видів туризму — рекреаційний, спортивний, лікувально-оздоровчий, пізнавальний.

Якщо вітчизняна наука оминає такий феномен, як круїзний туризм, то вона ігнорує і новітні тенденції в контексті цього туризму, однією з яких, на нашу думку, є поширення туристичних експедицій. Усунути означений недолік спробуємо в цій статті, мета якої полягає у визначенні поняття «туристична експедиція», а також характеристикі сервісу, який надається під час її здійснення.

Матеріалом, на основі якого розглядатиметься це питання, обираємо нові, можна сказати, ексклюзивні різновиди круїзного туризму, що визначаються як «льодовий», або «дослідницький», або «круїзний туризм у високих широтах».

Ні «льодовий», ані «дослідницький» туризм поки що не є ustalеними поняттями сучасної туризмології (виняток — підручник російського автора А. Бабкіна [1], в якому використовується перший термін), хоча в публіцистичному дискурсі вони вже почали вживатися. Згідно з А. В. Бабкіним, «льодові» круїзи — це круїзи за маршрутами до Арктики й Антарктики. Він зазначає, що «за останні роки стали популярними круїзні маршрути до берегів Антарктиди і до Північного полюса». «Льодові» круїзи здійснюються цілорічно: влітку — до Арктики, взимку основний напрямок — Антарктида. Зокрема, до Арктики круїзи пропонує американська компанія Quark Expedition, яка організовує їх на російському криголамі «Капітан Хлебников» за маршрутом Шпіцберген - Гренландія — Канада — Чукотка — Шпіцберген [1]. Вартість льодових круїзів є високою: від 10 до 18 тис. дол., — однак, як зазначає автор, щорічний попит стабільно зростає на 2 %, причому здебільшого завдяки російським туристам. Утім, перші російські «льодові» круїзи відбувалися ще на початку розвитку радянського туризму. Так, 1931 р. радянська організація, яка отримала монопольне право на здійснення іноземного туризму в СРСР — «Інтурист» (до травня 1929 р. іноземний туризм забезпечував Радторгфлот — О. Л.), спільно з Інститутом Арктики організувала унікальний круїз по Північному Льодовитому океану на криголамі «Малигін» до берегів землі Франца Йосифа. Серед учасників цього дослідницького круїзу був і відомий арктичний дослідник Умберто Нобіле [8, с. 56]. Цей круїз, на нашу думку, можна вважати першим дослідницьким круїзом у СРСР.

Нині день на російському туристичному ринку існують подібні пропозиції. Так, на атомоходах «Росія» і «Ямал» з Мурманська регулярно здійснюється туристичний маршрут до Північного полюса. Маршрут пролягає з Мурманська через землю Франца Йосифа на Північний полюс і далі повертає назад до Мурманська із зупинкою на північному і південному берегах островів Північна Земля. На Північному полюсі для туристів влаштовується одноденна стоянка і пропонується широкий асортимент розваг: барбекю, святкування Нового року, якщо круїз припадає на новорічні свята, і навіть купання в ополонці. Незважаючи на високу вартість круїзу — від 15 тис. дол., — попит на нього є доволі високим [5].

Популярні також круїзи до льодовиків Гренландії й Ісландії. Згідно з даними цього ж джерела, тільки на Алясці обслуговується близько 400 тис. туристів на рік [5].

Здійснюють російські судна круїзи і до Антарктики. В Антарктиді туристи з круїзних лайнерів на гвинтокрилі або катері відвідують узбережжя шостого континенту. Також під час круїзу також туристи мають можливість у спеціальних апаратах зануритися на великі глибини, аби поспостерігати за життям у підводному царстві. Як круїзні лайнери використовуються російські науково-дослідницькі кораблі,

такі як, «Академік Іоффе» [5]. Прикладом подібних підводних експедицій є занурення туристів для огляду «Титаніка».

Отже, маємо перший приклад туристичної експедиції: вона здійснюється як факультативна мандрівка з круїзного лайнера, криголама або науково-дослідницького судна за допомогою спеціального спорядження й автономного транспортного засобу з пізнавальною або пізнавально-розважальною метою.

На відміну від екскурсії, туристична експедиція — це завжди транспортна мандрівка. У контексті круїзного туризму — факультативна подорож зі спеціальним транспортно-технічним забезпеченням. Можливий і інший варіант туристичної експедиції: водні круїзи можна комбінувати з факультативною подорожжю за допомогою повітряного транспорту. Наприклад, у Російській Федерації річковий круїз Єнісеєм поєднується з перельотом до Північного полюса [5].

Норвезька компанія Hurtigruten пропонує унікальну подорож на судах MS Fram і MS Nordnorge до Антарктиди, а також до Гренландії і Шпіцбергену. Hurtigruten визначає ці подорожі як дослідницькі круїзи, на відміну від російського визначення їх як «льодових» [2]. Інколи компанія цілий круїз подає як експедиційний [2, с. 19]. Здебільшого ж експедиційна подорож складає один з етапів круїзу або, може розглядатися як послуга, що надається під час його здійснення. Так, під час круїзу з промовистою назвою «Царство білого ведмедя» (до Шпіцбергену) передбачено висадки на берег за допомогою спеціального катера. Мета цієї висадки суто пізнавальна: спостереження за білими ведмедями в їх природному середовищі існування. Перед цією висадкою туристам читається цикл лекцій, для чого на час круїзу як експертами на борт експедиційно-круїзного судна MV Polar Star запрошують науковців — фахівців з відповідних галузей природничих наук [2, с. 5].

Статус експедиції надається і факультативній поїздки з висадкою на острів Скіюдунген під час круїзу компанії Hurtigruten до Східної Гренландії та Ісландії [2, с. 10]. Мета експедиції подібна: дослідницько-пізнавальна. Об'єкт її інтересу — важкодоступні місцевості незайманої природи.

Усі маршрути дослідницького круїзного туризму компанії Hurtigruten обов'язково передбачають курси лекцій науковців для туристів майже щоденно. Фахівці також супроводжують туристів під час експедицій, коментуючи процес спостереження природних об'єктів. Подібні лекції та бесіди в круїзі за маршрутами до Антарктики проводять експерти з природничої історії [2, с. 14]. Туристичні експедиції передбачають відвідування колоній пінгвінів (зокрема, висадку на Браун Блафф — Коричневу скелю на західному узбережжі півострова Табарін), експедицію з метою спостереження за процесом льодоутворення, спостереження дикої природи, відвідування антарктичних станцій, зокрема на острові Петерманн, яка підтримується

і співробітниками української станції ім. Вернадського, розташованої неподалік [2, с. 17]. Передбачаються експедиції з висадкою на мис Горн. Забезпечують ці експедиції спеціальні категори.

І під час менш екстремальних морських круїзів компанія Hurtigruten пропонує туристичні експедиції. Наприклад, окремий тур зі статусом експедиції: «Експедиція за китом-убивцею на Лофотоне». Тур триває від 2 до 3 днів. Мета — спостереження за дельфінами-касатками в їх природному середовищі існування. Під час експедиції — висадки на берег із ночівлею та пересадкою на човен — туристів супроводжує гід, який і до експедиції, і під час експедиційної подорожі надає послуги з інформаційного забезпечення [10, с. 8].

Під час круїзу навколо узбережжя Норвегії на її крайній північній точці — Кіркенесі — для туристів передбачена експедиція на снігоходах [10, с. 43]. Подібна експедиція пропонується і в Лапландії [10, с. 48]. Експедиція має статус екстремальної. Туристи екіпіруються теплим одягом і взуттям, оскільки пересуватимуться самостійно і просто неба, «озброюються» відповідним спорядженням. Перед експедицією проводиться обов'язковий інструктаж, інструктори супроводжують туристів і під час подорожі. Утім, передбачається і самостійне керування туристом снігоходом, щоправда для цього необхідно мати водійські права. По закінченні експедиції — пригощання гарячою кавою, сушеним м'ясом оленя та солодощами, до речі, російськими.

Крім цього, у цьому виді туризму, читаються пізнавальні лекції стосовно географічних, кліматичних характеристик місцевостей, які передбачається відвідати під час експедиції, а також з етнографії.

Ще одна експедиція — на човнах по річці Пасвік у напрямку російського кордону [10, с. 48]. Вона здійснюється також разом з інструктором і обов'язковим лекційним супроводом.

Під час круїзу в південному напрямі проходить експедиція за морським орлом, дістатися до місць гніздування якого надзвичайно важко [10, с. 44]. Вона також відбувається на човнах, на яких необхідно пройти вузьку протоку [10, с. 49]. Але іншої можливості спостерігати за цими птахами в природних умовах немає.

Ще одна експедиція — за Полярне коло — передбачається тоді, коли експедиційно-круїзне судно перетинатиме 66 градус північної широти — арктичне або полярне коло [10, с. 44].

Експедиція на землях Арктичного кола проходить по Норд Фьорду вгору до водоспаду Наттморега, що падає з висоти 300 м. Туристів під час експедиції супроводжує гід з лекцією щодо географічних та інших характеристик місцевості та історії війн. Метою є відвідання льодовика Свартисен — другого за розмірами в Норвегії. Принагідно можна поспостерігати за китами і морськими орлами. Екстремальні умови експедиції в тому, що у фьорді може бути надто сильна течія, що інколи призводить до зміни маршруту і запланованої програми [10, с. 50].

Крім компанії Hurtigruten, подібні круїзи, зазвичай у північній півкулі навколо Норвегії, здійснюють лайнери компаній Fjord Line, Color Line Cruises, Norwegian Cruises Line (NCL). Щоправда остання компанія більше спеціалізується на традиційних круїзах.

Так, Norwegian Epic 5*, який був виготовлений у червні 2010 р. втілює усе, що досягнуто круїзною компанією за останні роки. Інноваційна концепція Freestyle Cruising — «Круїзи у вільному стилі» — надає туристам можливості відпочивати так, як хочеться: на борту «дозволено все».

Жодних розкладів, обідніх змін, тим більше вечірньої форми одягу за вечерею, складнощів під час висадки, негнучкої системи розміщення. Norwegian Epic позиціюється як лайнер майбутнього, лайнер, де кількість технічних новинок перевищила всі мислимі межі. На лайнері туристам пропонується неймовірний вибір розважальних послуг, яких немає на жодному іншому круїзному кораблі.

Компанія ж Hurtigruten, крім круїзно-експедиційних лайнерів MS Fram, MV Polar Star і MS Nordnorge, залучає інші пасажирські судна, щоправда, лише в північному регіоні: MS Midnatsol, MS Trollfjord, MS Finnmarken, MS Nordnorge, MS Polarlys, MS Nordkapp, MS Nordlys, MS Richard With, MS Kong Harald, MS Vesteralen, MS Lofoten. Її судна менші за розмірами і значно скромніші за набором сервісних пропозицій. Зазвичай, вони оснащені джакузі (в каютах с'ють), з комунікаційних послуг — Інтернет і телебачення. Лише на MS Finnmarken є відкритий басейн, фітнес-зали, салон краси, масажний кабінет, перукарня. Водночас вони характеризуються зручними умовами для огляду завдяки великій кількості вікон.

Отже, можна дійти висновку, що проаналізовані види круїзного туризму передбачають т. зв. експедиційний сервіс. На відміну від звичайних екскурсій, експедицію, що здійснюється під час «льодового» або «дослідницького» круїзу, можна розглядати як факультативну подорож з метою спостереження за явищами або об'єктами живої та неживої природи, в якій турист бере участь як активний суб'єкт і яка здійснюється за допомогою додаткового спеціального транспорту і спорядження за умов підвищеної уваги до безпеки подорожі зі сторони спеціально підготовленого персоналу, котрий обслуговує круїз. Тому подальші наукові пошуки в цьому напрямку будуть присвячені пошукам шляхів вирішення проблем розвитку круїзного туризму України.

Нині Україна свого морського круїзного флоту не має. Щодо морських круїзів, то наші співвітчизники користуються послугами найпотужніших круїзних компаній або, точніше, холдингів. Наприклад, Carnival Corporation — мегахолдинг, до якого входять такі круїзні компанії: Costa Cruises (Італія), Carnival Cruise Line, Princess Cruises (США), Cunard (Велика Британія), Holland America Line (Голландія); Royal Caribbean Ltd — містить круїзні компанії Royal Caribbean

International, Celebrity Cruises та ін. Тому подальші наукові дослідження в цьому напрямі пов'язані з пошуками способів вирішення проблем розвитку круїзного туризму в Україні.

Список літератури

1. Бабкин А. В. Специальные виды туризма. [Електронний ресурс] / А. В. Бабкин. Електрон. дан. — Ростов-на-Дону: Феникс, 2008. — 252 с. — Режим доступу — http://tourlib.net/books_tourism/babkin12.htm. — Назва з екрана.
2. Гренландія. Шпицберген. Антарктика. Исследовательские путешествия. Каталог. — Hurtigruten, Narvik, Norway, 2010. — 24 с.
3. Кляп М. П. Сучасні різновиди туризму / М. П. Кляп, Ф. Ф. Шандор. — К. : Знання, 2011. — 334 с. — (Вища освіта ХХІ століття).
4. Морські круїзи. [Електронний ресурс]: Режим доступу — http://crk-knteu.kiev.ua/72536-Morskie_kruizy.html — Назва з екрана.
5. Норвегія. Каталог 2009. — СПб. : Premium Press, 2009. — 66 с.
6. Словник іншомовних слів / За ред. акад. АН УРСР О. С. Мельничука. — вид. 2-е, випр. і доп. — К. : Головна редакція української радянської енциклопедії, 1985. — 966 с.
7. Спеціальні види туризму. [Електронний ресурс] Archive for the Круїзний туризм Category: Режим доступу — <http://spectur.ru/category/kru%D1%97znij-turizm> — Назва з екрана.
8. Федорченко В. Історія туризму в Україні: навч. посібник / В. Федорченко, Т.А. Дьорова. — К. : Вища шк., 2002. — 195 с.
9. Федорченко В. Словник-довідник туристських термінів / В. Федорченко, І. М. Мініч — К. : Вид-во «Дніпро», 2000. — 156 с.
10. Хюртирютен. Красивейший круиз в мире. Туристические предложения от Хюртирютен. Зима 2008/2009 и осень 2009. Каталог. — Hurtigruten, Narvik, Norway, 2008. — 52 с.

Надійшла до редколегії 10.09.2013 р.

УДК 316.723(477+100)

В. О. РАДЗІЄВСЬКИЙ

ПРО ОСНОВНІ СОЦІАЛЬНІ СУБКУЛЬТУРИ В УКРАЇНСЬКОМУ ТА МІЖНАРОДНОМУ КОНТЕКСТАХ

Проаналізовано проблеми соціальних субкультур і соціальної стратифікації, акцентовано на необхідності осмислення цих соціокультурних явищ у культурологічному й історичному вимірах та підвищенні ролі освіти і виховання в умовах сучасної України.

Ключові слова: культура, субкультура, культурологія, соціальні субкультури, стратифікація, історія.

Проаналізирваны проблемы социальных субкультур и социальная стратификация в связи с общественными трансформациями, подчеркивается необходимость осмысления этих социокультурных явлений в культурологическом и историческом измерениях, повышения роли образования и воспитания в условиях современной Украины.

Ключевые слова: культура, субкультура, культурология, социальные субкультуры, стратификация, история.

In the article the social subculture of the poor is analyzed. The author underlines the necessity of comprehension of these sociocultural phenomena in cultural and historical dimensions and the necessity of raising the level of education and upbringing in the conditions of Modern Ukraine.

Key words: culture, subculture, culturology, social subculture, stratification, history.

В останні роки в гуманітарному дискурсі увагу українських дослідників привертають основні соціальні субкультури, передусім, субкультури бідних (або, як її ще називають — бідності) та багатих. На нашу думку, словосполучення «субкультура бідних» (Г. Філь та ін.) точніше і коректніше, ніж «субкультура бідності», яке часто використовують окремі українські вчені (І. Сидорчук, І. Мигдалева та ін.) [15, с. 235]. Субкультура багатих є закритішою, вишуканішою, малодослідженою [2] та має елітарний характер. Основні соціальні субкультури є тотожними в Україні та за її межами (насамперед, Європа, Північна Америка), проте їх кількісне співвідношення різне. Суттєво відрізняється у відсотках співвідношення між багатими і бідними в Україні та передових країнах світу. Водночас, не слід і драматизувати наші соціальні, комунікаційні й економічні реалії, — ми суттєво випереджаємо немало африканських та азійських країн.

Мета статті — висвітлити проблему розвитку соціальних субкультур в Україні в історико-культурологічному контексті, розглянути основні наукові погляди на субкультуру бідних та історіографію цього питання.

Представники соціал-егалітаристського підходу (Ж.-Ж. Руссо, Е. Реклю, Г. Бабеф, К. Маркс, Ф. Енгельс) у нерівності й бідності вбачали неприродний стан і закликали до боротьби за рівність. Концепція М. Вебера на іншому рівні узагальнення була продовженням аналізу К. Маркса. У Вебера важливого значення набувають індивідуальні особливості й ознаки класового розподілу (економічний стан, престиж, влада). П. Сорокін виокремив іншу одиницю для аналізу — страту. Концепцію абсолютної бідності в статистично-соціологічному напрямі розробили в другій половині XIX ст. Ч. Бут, С. Раунтри, Ф. Ле Пле, ґрунтуючись на можливості індивіда задовольняти свої основні потреби (їжа, одяг, житло). Так, Чарльз Бут поділив населення Лондона на 8 груп за розмірами і регулярністю доходів (від нижчого класу, зокрема чорнороби, злочинці, до вищого, до якого належали найбагатші представники еліти). Чотири нижні групи — бідні. Представники цієї групи щільно розселені — по 3 особи в кімнаті, на представника середнього класу — до 4 кімнат. На основі аналізу сімейних бюджетів будувалося дослідження француза Фредеріка Ле Пле.

Якщо у світі проблема бідності активно обговорюється з XIX ст., то в Україні та в СНД загалом — з 1990-х рр. Згадаємо, зокрема праці Л. Беляєвої [4], Ю. Зав'ялова [10], М. Можині [14], В. Сичової,

В. Тапіліної, Е. Майминас, Н. Черніної, які вивчали чинники, що детермінували виникнення бідності. Соціально-демографічний «портрет» бідних досліджують С. Бикова, О. Галкін [6], З. Голенкова і Е. Ігітханян [7], Н. Тихонова [16], В. Любіна, Н. Римашевська, Л. Волчкова та В. Мініна [5], Л. Гордон [9]. Проблема соціальної нерівності присвячені й роботи В. Ільїна [11], Р. Рибкіної, Т. Заславської, О. Криштановської та ін. Серед сучасників феномен бідних у соціальній ексклюзії досліджували: Ф. Бородкін, Т. Вершиніна, В. Герчиков, І. Голосенко, Л. Гордон, Н. Давидова, Л. Зубова, М. Можина, О. Пучков, Л. Ржаніцина, Н. Римашевська, Н. Черніна, С. С. Ярошенко та ін.

На думку І. Сидорчук, субкультура бідності — це один з варіантів способу життя людей, що формує цінності відчуження від суспільства і його інтересів [15, с. 231]. При цьому «маркерами виникнення цінностей відчуження можуть слугувати показники суттєвого обмеження попиту на основні життєві блага в різних прошарків суспільства. У такому разі в державі формуються умови, за яких субкультура бідності перетворюється на фактор дестабілізації життя суспільства» [15, с. 231]. Субкультура бідних аналізується і як складова делінквентної культури (Г. Ганс, Л. Райнуотер та ін.) Деякі групи формують нормативні системи через неможливість досягти успіху в загальноприйнятих.

Соціокультурний вимір субкультури бідних науково пояснив О. Льюїс, котрий вивчав бідність і її культуру (із часом визначену як субкультуру) в 1950-60-х рр. у Мексиці, на Кубі. Досліджуючи життя найбідніших, О. Льюїс вирішив, що через обмежені можливості вони виробляють стилі поведінки, цінності, переконання, передаючи їх у спадок і формуючи субкультуру бідних [20]. Культурний детермінізм тривалий час визначав умови існування бідних та їх особливої субкультури.

У США в 50-70-х рр. у межах субкультурного підходу розвивалися основні гіпотези О. Льюїса. Стиль життя бідних у різних країнах має немало спільних ознак (цінності, настанови, моделі поведінки тощо), які відмінні від прийнятих загальнолюдських норм. Ці вагомні спільні ознаки (цінності, установки, моделі поведінки тощо) є особливою субкультурою, а не лише адаптацією до об'єктивних умов життя. Крім того, субкультура бідних найчастіше виявляється в стратифікованому, високорозвиненому й індивідуалізованому капіталістичному світі. Капіталістичне суспільство — це суспільство, де немає усталеної (станової, класової і та ін.) рівності, яке із часом є дедалі демократичнішим і відкритішим. Саме в буржуазному суспільстві нижчі прошарки бідних стають носіями своєї, особливої субкультури, яка відокремлена від загальної культури. Складно уявити субкультури рабів або навіть кріпаків (хоча їх локальні прояви, безсумнівно, існували).

У європейській та американській науці в 60-70-і рр. питанню андеркласу (хронічних чи постійних бідних) присвячено немало праць, різних за науковим значенням, змістом і теоретичною спрямованістю. Вони акцентували увагу на соціально-психологічних і соціально-культурних аспектах бідності. На жаль, в українській культурології концепція субкультури бідних і субкультурного підходу взагалі поки що не набула належного висвітлення.

У загальній теорії субкультури бідних існує немало концепцій, серед яких і парадигма неоконсервативної теорії бідних, що виникла на Заході, де система допомоги бідним і соціального забезпечення розвинена найкраще. У неоконсервативній теорії бідних соціальна відповідальність за бідність пов'язується з недоліками, колізіями та прогалинами системи соціального забезпечення (зокрема структурні чинники), а не з індивідуальними чинниками окремої особистості. Деякі науковці доволі переконливо стверджують, що саме надмірна щедрість цивілізованого капіталізму в піклуванні та перерозподілі різних благ і, водночас, надмірна індивідуальна свобода у відкритих демократичних західних суспільствах у 60-70-х рр. ХХ ст. сприяли небувалому розквіту субкультури бідних. Це логічно в сенсі зменшення рівня соціальної відповідальності за бідність. Проте на планеті, особливо в Африці, є значно проблемніші регіони, ніж субкультури «гетто» бідних у цивілізованих країнах. Один з палких прихильників парадигми неоконсервативної теорії бідних Ч. Мюррей підкреслює важливість традиційних цінностей середнього класу (вірність, чесність, витримка, мужність, стриманість тощо). Ч. Мюррей акцентує увагу на особистій відповідальності, адже саме особа є винною у власних негараздах та долученні до субкультури бідних [12].

Кризову ситуацію з особистою і соціальною відповідальністю Д. Марсленд вважає чинниками, які сприяють поширенню субкультури бідних. «Соціалізм» демократичних західних суспільств покладає відповідальність за вирішення власних проблем на уряд, державу, суспільство загалом. Цілком поділяємо думку тих, хто вважає, що особиста безініціативність, безвідповідальність, невпевненість, культурна обмеженість і моральна спустошеність стають причиною зниження якості життя. Водночас, Д. Марсленд підкреслює, що відповідальність за бідних — не лише справа бідних, він наголошує на недоліках системи перерозподілу (соціального забезпечення). Отже, бідні є жертвами помилок у політичних і в соціальних рішеннях, зокрема хибних ідей та невдалої реалізації конструктивних проектів. Таким чином, державна допомога може надати «ведмежу послугу», а численні бідні мають покладатися (що особливо актуально в Україні в наш час) на власні сили. Це стане способом до подолання субкультури бідних і бідності. Критики теорії Д. Марсленда та неоконсервативної теорії бідності загалом мають рацію, хоча Д. Марсленд не пояснює, як вирішити численні причини бідності (низьку оплату

праці, безробіття тощо). На їхню думку, цей підхід радше обґрунтовує обмеження й навіть ліквідацію не субкультури бідних і бідності, а державної допомоги бідним [12]. Згідно із загальною теорією субкультури бідних, вона здатна до самовідтворення завдяки перманентному стосовно вже усталеного трансгенераційному передаванню моделей поведінки, зміні в частині населення ментальної парадигми, соціальних норм на вузькі субкультурні стереотипи тощо. Суспільство нібито повинно допомагати бідним, тому що вони «невинні», адже не несуть особистої відповідальності, — як і соціальна система, — за свої негаразди. У субкультурі бідних панує тваринне право сильного, а характерними ознаками є лінощі, безініціативність, низький рівень потреб і культурних запитів, трансформовані цінності та примітивні ідеали, що суперечать прийнятним у суспільстві, делінквентні форми поведінки й асоціальний стиль життя.

У субкультурі бідних І. Сидорчук виокремлює дві моделі. Перша — аксіологічна — характеризується наявністю окремої системи цінностей, головними ознаками якої є дезорганізація, патологія, низький рівень участі в поширених соціальних інститутах (О. Льюїс, В. Вілсон) [20; 23]. О. Льюїс і В. Вілсон уважали, що субкультура бідних, кристалізуючись, неначе спадщина передається від покоління до покоління, її норми засвоюються в процесі соціалізації, а молоді бідняки відповідальні за те, що не спроможні вийти зі замкнутого кола [19]. Друга модель — ситуаційна, яка є, насамперед, результатом змушеної ситуаційної поведінки бідних [21]. Ця група бідних є структурною підспільнотою, що аналізується крізь призму адаптації, а відповідальність за неї покладається не тільки на самих бідних, але й на суспільство [19]. Так, О. Льюїс, У. Міллер протиставляють загальнолюдську культуру субкультурі бідних [15, с. 233], спрямованій на руйнування домінуючих норм середнього класу [17], при цьому субкультура бідних стає самостійною силою, незалежною від її причин і умов, наслідком і причиною бідності. У. Міллер уважав, що термін існування субкультури бідних становить декілька сторіч [17], але пов'язана вона з хронічною бідністю, андеркласом [1] і не має географічних меж (лише територіальні). На думку О. Льюїса, бідність стає стилем життя (поведінка, дозвілля, праця тощо). Засновник концепції відносної бідності П. Таунсенд акцентує увагу на тому, що стиль субкультури бідності є показником, а не детермінантою становища людини чи соціальної групи. Існує думка про альтернативні елементи в субкультурі бідних («ціннісний проміжок» нижчого класу Х. Родмана). Їх протилежність — носії альтернативної субкультури — багатих.

Передісторія субкультури бідних, як і багатих, має глибоке історичне коріння. В умовах України її слід розглядати із часів першої Київської держави — Давньої Русі. Р. Михайлова ґрунтовно досліджувала давньоруські субкультури й виокремила існування церковно-релігійної, князівсько-болярської, рицарсько-дружинної

та народно-низової (міської і сільської) субкультур. Тоді в контексті народно-низової субкультури існувала й основна протосубкультура бідних, яка долучалася і до давньоруської субкультури. У процесі розвитку передумов поширення субкультури бідних необхідно виокремити декілька знакових подій. Серед них: татаро-монгольська навала (вона суттєво «відкинула» розвиток українських земель), різні іноземні утиски і закріпачення селянства (можна виокремити походи кримчаків за ясиром, жорстоке ставлення окремих польських поневолювачів, упродовження непритаманних українцям ідеалів та цінностей тощо). Безпосередня історія субкультури бідних розпочалася в Європі в XVII ст., а в Україні — у XIX ст. що було пов'язано передусім зі скасуванням кріпацтва та поширенням капіталістичних відносин.

П. Сорокін зазначав, що будь-яка група завжди стратифікована. Форми і пропорції стратифікації можуть бути різними, але необхідними. На його думку, людство має усвідомити просту істину: або пласка піраміда всезагальної рівності й поміркованої злиденності, або успішне суспільство з необхідною нерівністю. Т. Маршалл і Ф. Хайек, підкреслюючи закономірність виникнення і збільшення кількості бідних у суспільстві, відзначали важливість особистої відповідальності за свій соціальний статус та бідність. Пізніше цю думку поділяли Х. Ваттс, Д. Фостер та ін. Із середини XX ст. в працях англійських учених Дж. Мака і С. Ленслі та групи науковців Лейденського університету в Нідерландах активно досліджується суб'єктивний підхід до визначення бідності [13].

У західноєвропейській науці деприваційний підхід до дослідження проблем бідних (оснований на матеріальних потребах) змінила концепція соціальної ексклюзії, яка базується на горизонтальній диференціації та маргіналізації (в Європі П. Абрахамсон, А. де Хаан, А. да Коста, Дж. Скотт, А. Тюрейн, Дж. Фрідман; у США — Р. Натан, Дж. Вілсон, Л. Вакуант, У. Бек, А. Гідденс, С. Паугам, Я. Гоуф, П. Леонард, Дж. Бейкер) [12]. Едвард Дінер зазначає, що сучасники живуть значно заможніше, ніж жили люди ще років сорок тому, але не так щасливо і більше ризикують опинитися в стані депресії. Напевно, має рацію Тім Касер, котрий у праці «Висока ціна матеріалізму» («The High Price of Materialism») доводить, що для кожної людини є певна «межа насичення» — високий рівень доходу особистого життя, додаткові прибутки роблять людину щасливішою, то незначною мірою, а суттєві надприбутки знижують задоволення від життя.

У давні часи та в середньовіччі, на думку численних дослідників, субкультури бідних не було. Це зумовлено багатьма чинниками, зокрема: нерозвиненістю і сталістю суспільства (кастовий, становий та інший недемократичний поділ); географічною, інтелектуальною і культурною обмеженістю (більшість селян не знали, що відбувається

за сотню верст від їх помешкання, вірили в дивні речі); незмінністю референтних груп (для селянина — лише селяни, для ремісника — ремісники тощо).

Багато бідних було навіть у яскравих античних суспільствах; наприклад, у Давній Греції до 90% тогочасного населення. Існували бідні й у Середньовіччі (зокрема в Київській Русі). У СРСР бідних була меншість, а бідність часто приховувалася. «За межею бідності» опинилося чимало людей наприкінці ХХ ст., але це якісно і змістовно різні бідності

Перехід до капіталізму надав можливості простим людям ставати заможними, багатіти. Розвиток купецького та ремісницького, а потім і інших прошарків спричинив значні зміни не лише в макросвіті, але й у мікросвіті (особливо у свідомості) людини. Минала епоха дворян, котрі пишались «блакитною кров'ю», торгівці ставали багатшими і впливовішими. Час пропонував ініціативність, активність, запозятливість, кмітливість, розсудливість та інші вже буржуазні чесноти. Значні зміни поставили питання індивідуальної та групової соціальної ідентичності, місце в соціальній ієрархії, системі цінностей. Із часом виокремлюються групи колишніх залежних селян (селяни-активісти, селяни-традиціоналісти, селяни-відчужинці, селяни-«пролетарії» тощо). Революційні події та подальша спроба побудови соціалізму в окремій державі позбавили Україну багатьох еволюційних процесів, сприяли становленню спотворених форм у суспільних відносинах. У сучасному українському суспільстві відбувається зміна субкультури бідних від традиційного типу з толерантним ставленням до них (жертв соціалізму тощо) до західного типу, для якого характерна соціальна ізоляція бідних (як нероб, ледарів тощо).

На початку ХХІ ст. через матеріальну скруту, духовне спустошення, поширення відчуження і недовіри до ринкових інститутів, державних структур і один до одного формувалася економіка без кредиту, яку можна назвати «економікою недовіри». Бідність знижувала рівень культури, якість і потенціал людських ресурсів. Ускладнювалося співвідношення оплати вищого керівництва і простих працівників. У людини має бути можливість побудови щасливого майбутнього (або хоча б його поліпшення), це зумовлює необхідність підвищення культури та сприяє поліпшенню (щонайменше морально) сучасного життя. Під час проведення необхідних соціальних змін ми перебуваємо під загрозою «непопулярних» реформ (перехід до 100%-ї оплати ЖКГ, медицини й освіти) і переходу багатьох людей до стану близького до хронічної бідності. Бідна людина в багатьох країнах не може отримувати високоякісної медичної допомоги, здобувати освіту, регулярно відвідувати театри, музеї, концерти й інші важливі заклади культури. У деяких склалося враження, що світ нас кредитує, але насправді Україна кредитує світ (офшори, шляхи руху капіталів тощо). Україна має унікальні землі, чудовий клімат,

розвинену інфраструктуру, привабливі природні комплекси та технічні розробки. Наше головне багатство — традиційно працьовитий народ, який потребує долучення до найкращих взірців культури, а не до її сурогатів, зокрема субкультури бідних.

До 90-х рр. XX ст. в Україні (як і в багатьох європейських країнах) бідними вважали осіб, які мали особисті чи родинні проблеми (незадовільне здоров'я, вік, інвалідність тощо). У 90-х рр. XX ст. внаслідок зникнення заощаджень та суттєвих соціальних і стратифікаційних змін населення почало бідніти, у XXI ст. в культурних процесах України є численні проблеми, проте українці немало читають, доволі освічені та живуть набагато краще, ніж представники багатьох інших націй, особливо в Африці, Азії та Південній Америці.

Отже, в Україні формуються соціальні субкультури, насамперед, субкультури бідних і багатих. Значно ж менша частина людей спромоглася стати заможними. Якщо субкультура бідних поширюватиметься, то із часом вона становитиме загрозу розвитку нашої країни. За умови розвитку поширення субкультури бідних у СНД майже одна шоста частина планети — поряд з окремими регіональними частинами Африки і Азії — зможе перетворитись на оазис нестабільності та бідності, де пануватимуть субкультури бідних.

Список літератури

1. Балабанова Е. С. Андеркласс: понятие и место в обществе / Е. С. Балабанова // СОЦИС. — 1999. — № 2. — С. 65–70.
2. Безклубенко С. Мистецтво: терміни та поняття: енциклопед. Вид. : у 2 т. : Т.2 (М–Я) / Сергій Безклубенко. — К. : Інститут культурології НАМ України, 2010. — 256 с.: іл.
3. Беляева Б. С. Субкультура бедности: «за» и «против» / Б. С. Беляева // Социология и общество: тез. Первого Всерос. социол. конгресса «Общество и социология: новые реалии и новые идеи». СПб. — 2000. — С. 41.
4. Беляева Л. А. Социальная стратификация современного российского общества: анализ. обозрение / отв. ред. Л. А. Беляева — М. : Центр комплексных социологических исследований и маркетинга, 1995. — 152 с.
5. Волчкова Л. Т. Стратегии социологического исследования бедности / Л. Т. Волчкова, В. Н. Минина // Социологические исследования. — 1999. — № 1. — С. 49–56.
6. Галкин А. А. Тенденции изменения социальной структуры / А. А. Галкин // Социологические исследования. 1998. — № 10. — С. 85–91.
7. Голенкова З. Т. Социальная стратификация городского населения / З. Т. Голенкова, Е. Д. Игитханян, И. В. Казаринова, Э. Г. Саровский // Социологические исследования. — 1995. — № 5. — С. 91–102.
8. Голосенко И. А. Нищенство в России (Из истории дореволюционной социологии бедности) // Социологические исследования. — 1996. — № 8. — С. 18–25.
9. Гордон Л. А. Бедность, благополучие, противоречивость: материальная дифференциация в 1990-е годы / Л. А. Гордон // Общественные науки и современность. 2001. — № 3. — С. 5–21.

10. Завьялов Ю. В. Бедность — это болезнь / Ю. В. Завьялов // ЭКО. — 1998. — № 12. — С. 160–171.
11. Ильин В. И. Государство и социальная стратификация советского и постсоветского обществ. 1917-1996 гг.: Опыт конструктивистско-структуралистского анализа / В. И. Ильин. — Сыктывкар : Сыктывкар. ун-т, ИС РАН, 1996. — 349 с.
12. Каира Ю. В. Бедность как фактор социальной ответственности безработных в современном российском обществе: дисс. ... канд. социол. наук: 22.00.04 / Ю. В. Каира. — Орел, 2006. — 193 с.
13. Кильдюшева О. А. Феномен бедности в социальной структуре современного российского общества: дисс. ... канд. социол. наук: 22.00.04 / О. А. Кильдюшева. — Саранск, 2005 — 167 с.
14. Можина М. Бедные: где проходит черта? / М. Можина // Свободная мысль. — 1992. — № 4. — С. 11–17.
15. Сидорчук І. Б. Субкультура бідності в суспільстві, що трансформується / І. Б. Сидорчук // Вчені записки Таврійського національного університету ім. В. І. Вернадського. — Серія: Географія. — 2011. — Т. 24 (63), № 1. — С. 230–238.
16. Тихонова Н. Е. Факторы социальной стратификации в условиях перехода к рыночной экономике / Н. Е. Тихонова. — М.: РОССПЭН, 1999. — 320 с.
17. Філь Г. В. Специфіка культури і субкультури бідних / Г.В. Філь // Вісник: Соціологія та профспілковий рух. — 2009. — №5. — С. 25–31.
18. Швец А. Б. Проявления социокультурной конфликтности в Крыму / А. Б. Швец, И. Г. Беднарский, А.Н. Яковлев // Культура народов Причерноморья. — 2005. — № 73. — С. 165–176.
19. Ярошенко С. С. Проблематика субкультуры бедности в американской социологии : дисс. ... канд. социол. наук: 22.00.01 / С. С. Ярошенко — М., 1994 — 158 с.
20. Lewis O. La Vida. / O. Lewis — New York : Random House, 1966. — P. 49–53.
21. Miller W. Lower class culture as a generating milieu of gang delinquency / W. Miller Journal of social issues. 1958. — V. 14. — P. 5–19.
22. Rainwater L. The problems of lower class culture / L. Rainwater Journal of social issues. — V. 26. — No. 2. — 1970. — P. 142.
23. Wilson W. The Ghetto underclass: Issues, Perspectives and Public Policy / Wilson W. The ANNALS. — V. 501. 1989.

Надійшла до редколегії 05.09.2013 р.

УДК 008 +645,197 (043.3)

О. П. МАЗУРКЕВИЧ

СІЛЬСЬКІ МОЛОДІЖНІ ГРОМАДИ ЯК ШКОЛА ЕТИКЕТНОГО ВИХОВАННЯ

Проаналізовано окремі форми етикетної поведінки, узвичаєні в побуті українських парубоцьких і дівоцьких громад.

Ключові слова: *молодіжні громади, етикетне виховання, доброзичливість, шанування.*

Проанализированы отдельные формы этикетного поведения, принятые в быту украинских парубоцких и девичьих объединений.

Ключевые слова: *молодёжные объединения, этикетное воспитание, доброжелательность, почитание.*

Characteristics of a some forms of etiquette behavior generally accepted in everyday life in boy's and girl's Ukrainian communities.

Key words: *yong peoples communities, etiquette behanor, goodwill, honouring.*

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

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

Завдання:

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

Парубоцькі й дівочькі громади були школою соціалізації української сільської молоді, що здійснювалася в різних аспектах, одним із найважливіших з яких було опанування стереотипів традиційного спілкування, правил і норм побутового етикету. Дослідженню молодіжних громад як особливої групи українського сільського соціуму присвячено немало праць вітчизняних народознавців ХІХ–ХХ ст. — етнографічні нариси В. Боржковського «Парубоцтво как особая группа в малорусском сельском обществе», М. Чернишова «К вопросу о парубоцтве как особой общественной группе», М. Сумцова «Парубоцкие братства», В. Камінського «Парубоцькі громади», окремі розділи у фундаментальних етнологічних працях М. Грушевського «Історія української літератури» (Т. 1), Ф. Вовка «Шлюбний ритуал та обряди на Україні», О. Воропая «Звичай нашого народу», С. Килимника «Український рік у народних звичаях в історичному освітленні», етнологічні й культурологічні студії сучасних науковців А. Пономарьова, В. Борисенко, В. Балуска. Зосереджуючись на ролі молодіжних об'єднань як школи соціалізації сільського парубоцтва та дівочтва, ці й інші дослідники, зазвичай, не вважають побутовий етикет молодіжних громад важливим інструментом соціалізації, специфічним культурним феноменом.

Етикет — складова системи традиційного спілкування. Сформований етносом у процесі всієї життєдіяльності, етикет є одним із

важливих чинників збереження цінностей сім'ї, забезпечення тривалості міжпоколінневих зв'язків, стабільності суспільства.

Слово «етикет» запозичене з французької мови, де «*etiquette*» має два значення: 1) «ярлик», «етикетка», «напис» і 2) «церемоніал». Саме поняття «етикет» виокремилася порівняно недавно. «Визначити його межі, — стверджують російські культурологи А. Байбурін й А. Топорков, — і нині не так просто» [1, с. 4]. Складність полягає в тому, що етикет тісно пов'язаний із ритуалом (у певних випадках він немовби розчиняється в ритуалі), однак, не тотожний йому. Відмінності між етикетними ритуальними ситуаціями достатньо суттєві. Поведінка людей у громадських місцях може мати як суто побутовий, утилітарний, так і ритуальний характер, визначений міфологічним сценарієм. Т. Ців'ян запропонував тлумачити етикет як правила «ритуалізованої поведінки в суспільстві, що відображають істотні для певного суспільства соціальні та біологічні критерії і при цьому не потребують застосування специфічних прийомів», оскільки в широкому розумінні будь-яку поведінку цивілізованої людини можна вважати етикетною [9, с. 144]. Етикетна поведінка демонструє зв'язки, характерні для певного суспільства, допомагаючи виявити їхню структуру. Практично це досягається способом «перекладу мовою етикету того фрагмента мови фактів, у якому є істотними суттєві відмінності в статі, віці та суспільному становищі». Таким чином, основною функцією етикету з точки зору прагматики є «визначення відносного становища кожного члена в суспільстві, здійснене таким чином, що воно правильно відображає розмежування в людському колективі й задовольняє всі сторони спілкування» [9, с. 144].

Недоліком визначення, запропонованого Т. Ців'яном, є те, що воно надто загальне, характеризує не стільки етикет як специфічну норму спілкування, скільки спілкування взагалі. Зважаючи на це, А. Байбурін і А. Топорков пропонують таке тлумачення: етикет — це «ритуал, позбавлений жорстокості й обов'язковості, який поміщений у повсякденність, зберігаючи, однак, при цьому деякі зі своїх змістових характеристик» [1, с. 161]. Етикет, як і ритуал, організовує поведінку людини й міжособистісне спілкування. При цьому партнери, іноді неусвідомлено, беруть участь у розігруванні міфологічних сценаріїв [1, с. 161].

Дослідження феномену етикету актуалізувалися у сучасній науці. В українській культурології цей напрям досліджень традиційної етнокультури започатковує А. Пономарьов у праці «Традиційно-побутова культура» (підрозділ «Побутовий етикет»).

Традиції доброзичливості й шанування яскраво і своєрідно виявлялися у сфері спілкування молодіжних громад, котрі являли собою окремі групи в сільському соціумі, що жили власними інтересами, мали власні турботи й задоволення, права та обов'язки, власне значення в житті села. Порівняно з «хлопцями», парубки користувалися

певною повагою громади. Те саме можна сказати про дівчат, котрі вийшли з підліткового віку і, вступивши до свого молодіжного об'єднання, мали право діувати. Шанобливе ставлення до дівочьких і парубоцьких громад яскраво засвідчене в народному прислів'ї: «Чесне дівочтво і славне парубоцтво» [2, с. 765].

Вступ до парубоцької громади зумовлювався віком і сімейним становищем. Хлопець міг стати парубком у 16 — 17 років з дозволу батьків, але якщо в нього не було старшого брата. В іншому разі він мав очікувати на його одруження. Якщо б хлопець почав парубкувати самовільно, його б покарали батько і старший брат — парубок.

Прийняття в «парубоцтво» супроводжувалося ритуалом, який мав назву «коронування». Цей ритуал був відгомонам прадавніх ініціацій: претендент мав пройти певні випробування (продемонструвати силу, спритність), засвідчити свою добру «славу», тобто відзначитися певними моральними чеснотами (не бути «знеславленим»). Усе це робило його участь у парубоцькому товаристві бажаною, позбавляло нарікань і насмішок, котрі робили перебування в парубоцькій громаді нестерпним [2, с. 767]. В Боржковський так описує ритуал «коронування» у Вінницькому й Літинському повітах Поділля: «Той, кого мають прийняти до складу парубоцької громади, приходять на збори парубків, кланяється на всі чотири сторони; його піднімають на руках, співають пісень» [2, с. 769]. В інших місцях (Ольгопільщина, Балтщина — також на Поділлі), за свідченням В.Камінського, під час «коронування» парубка садили на білого коня, й він проїжджав («басував конем»), після чого частував парубків [4, с. 100]. На Поділлі платою за вступ до парубоцької громади був «могорич» (кварта горілки). В інших регіонах України обов'язковим був грошовий вклад: четвертак — для парубка, копа — для дівчини [5, с. 164]. Прийняття дівчат у члени дівочької громади відбувалося в ХІХ — на початку ХХ ст. менш урочисто, ніж прийняття хлопців у парубоцьку.

Соціально-побутові функції молодіжних громад були достатньо різноманітними. Дослідники відзначають три основні напрями їхньої діяльності:

- врегулювання стосунків з місцевою владою;
- налагодження в селі нормального життя, насамперед, вирішення конфліктів між парубками, молодіжними громадами й мешканцями села;
- організація в селі врочистостей, церковних процесій, святкувань храмового дня, Великодня, вітання хазяїв із Різдом та Новим роком, колядування, щедрування тощо [5, с. 101].

Виконання всіх цих функцій потребувало знання правил етикетної поведінки, навичок чемного поведіння з представниками різних суспільних верств. Парубки пильно стежили за тим, щоб не порушувались узвичаєні норми як буденної, так і святкової поведінки

(щоб ніхто з них не пив зайвого й не бився під час свят, не лихословив тощо) [8, с. 492].

Найпоширенішими формами спілкування молоді в Україні були вечорниці й досвітки, які проводились у хатах у холодну пору, та «вулиці», «музики», «ігрища», забави. Етикетні норми поведінки під час зустрічей молоді регулювалися моральними нормами, які були доволі суворими. Згідно із цими нормами, молодь не затримувалася на вечорницях допізна, особливо це стосувалося дівчат, які, зокрема на Поділлі, повинні були повертатися додому засвітла. Парубки могли гуляти й до другої години ночі, влаштовуючи «парубоцькі вечорниці». Така регламентація зумовлювалась тим, що парубки певний час не мали права проводити дівчат додому, — це право парубок набував лише в тому разі, коли обирав дівчину до шлюбу, тобто після освідчення в коханні. Про таку ситуацію говорили: «Вона вже веде парубка», — що означало громадське визнання пари [5, с. 173].

В окремих районах Поділля та серед деяких етнічних груп етикетні правила були дещо іншими. Так, у середовищі поляків існувала обов'язковість дозволу батьків на провадження дівчини з «ремізії» (зібрання польської молоді в так званих «польських будинках»), хоча туди дівчата могли йти й самі. У середовищі росіян суворо дотримували правила, згідно з яким парубки просили дозволу батьків відпустити дівчину на «посиделки» й зобов'язувалися привести її додому [5, с. 173]. Навіть у змішаних українсько-російських селах на Поділлі чітко простежувалась етнічна вираженість правил етикетної поведінки молоді, загалом характеру молодіжних розваг. Так, у селі Пилипи хребтіївські росіяни збиралися на «посиделки» та «улиці», а українці — на «свої», українські вечорниці та «вулиці»; якщо на українських зібраннях влаштовували співи й забави, то на російських музики й танців не було [5, с. 171].

Беручи участь у різноманітній діяльності молодіжних громад, парубки й дівчата засвоювали правила етикетної поведінки, основані на традиціях доброзичливості, шанування і гостинності, формули й техніки етикету, узвичаєні в поведженні зі старшими людьми (від членів сільської громади до волосного начальства), а також із рівними й нижчими за соціальним статусом, представниками іншоетнічних груп місцевого населення. Чіткі правила етикетної поведінки регламентували стосунки в середовищі самих молодіжних громад. Так, на час колядування обирали «березу», котрий (котра) повинен був керувати хором, бути заспівувачем. «Береза» збирав також пожертви на церкву, стежив за поведінкою хлопців, котрі, у свою чергу, зобов'язані були йому підкорятися [2, с. 772]. Згідно зі свідченням В. Боржковського, «береза» втрачав свою владу по закінченні колядування. Дослідник відзначав також, що на Поділлі старшого не обирали, — «він сам собою виділяється із середовища енергійних парубків у всіх... випадках, коли їм належить послужити чимось спільній

справі, як, наприклад, під час вирубки хреста на льоду напередодні хрещення, розчищення шляху для процесії цього чи інших хресних ходів полями, влаштування громадських обідів, поховання бідних на громадські кошти та ін.» [2, с. 778]. Згідно з іншими свідченнями, молодіжні громади мали певну організаційну структуру: «На чолі парубоцької громади стояв старший парубок — отаман», а на чолі дівочої — старша дівчина — «та, котра вела порядок між дівчатами», — яку називали отаманшою [3, с. 38]. Отаман і отаманша були довіреними представниками своїх громад, вони залагоджували сварки, влаштовували забави та мали вирішальний голос у прийнятті нових членів [3, с. 38]. Імовірно, в парубоцьких та дівочьких громадах були й «скарбники», оскільки громади мали власні харчові запаси й каси, які склалися, згідно зі свідченням О. Воропая, з регулярних внесків членів. Ці кошти мали покривати видатки на проведення традиційних свят і розваг, слугували релігійним цілям [3, с. 38]. Зокрема, обов'язки дівочої громади, крім організації вечорниць і вулиці, передбачали й квітчення церкви перед великими святами, впорядкування самотніх гробків на цвинтарі перед поминанням мертвих, допомогу по господарству старим і немічним [3, с. 39].

За своєю організаційною структурою та функціями молодіжні громади нагадували братства та ремісничі цехи. На думку В. Боржковського, це зумовлено історичними обставинами козацької доби, коли в Україні вирувало життя, суспільство мало широкі права самоврядування і судочинства. Тоді обов'язки самоврядних громад — міських і сільських, окрім оборони від зовнішніх ворогів й охорони майнових особистих прав, передбачали й задоволення інших громадських потреб: побудову й утримання храмів, облаштування шкіл, допомогу старим, удовам і сиротам, турботу про хворих, калік, жебраків та ін. [2, с. 766]. Водночас, коли все це здійснювали ремісничі цехи та братства, і парубоцтво «набуло значення суспільної групи, «братства», як воно називалося в статутах братських і в суспільстві» [2, с. 766]. Насправді коріння молодіжних громад сягають доісторичних часів, що аргументовано довели у своїх працях М. Грушевський, М. Сумцов, К. Грушевська та ін. етнологи. Однак В. Боржковський має рацію в тому, що молодіжні громади, як і цехові та братські товариства, переживали свій розквіт у XVI–XVIII ст., а також мали в організаційній структурі спільні із цехами та братствами ознаки. Так, згідно зі свідченням В. Боржковського, на Поділлі парубоцькі громади мали навіть писані статuti та «цехові книги», в яких фіксувався реєстр громади тощо [2, с. 766–767].

Імовірно, в статутах молодіжних громад були зафіксовані й певні правила поведінки, які, за наявності відповідних текстів, можна інтерпретувати як своєрідні кодекси етикетної поведінки. Адже ритуал прийняття в члени громади — «коронування», — котрий нагадував ритуал «визволення» («визволки») в ремісничих цехах, був

своєрідним іспитом, під час якого претендент мав продемонструвати знання традицій, звичаїв та правил поведінки, відповідно до свого статусу члена громади.

У молодіжних громадах формувалася практика підготовки до шлюбного життя, засвоювалися традиційні норми гендерного спілкування, в основі яких були доброзичливість, чемність і взаємоповага між чоловіками й жінками. Ці традиційні норми зазнавали в ХІХ — на початку ХХ ст. трансформацій під впливом зовнішніх чинників. Порівнюючи життя молоді на Поділлі й Лівобережжі, А.Свидницький писав: «На Поділлі немає вулиць — перевелися; немає, крім вечорниць й оденьків у деяких місцях, жодних сходок молоді. Лівий бік Дніпра вночі має більше життя і поезії, ніж удень: до півночі від сутінків ви чуєте пісні, говір, сміх... На Поділлі в цей час хіба собака загавкає та проспіваче півень...» [7, с. 465]. Така ситуація з молодіжним дозвіллям склалася, на думку А. Свидницького, внаслідок «стороннього впливу» — заходів світської влади, надто ж духовенства, котрі забороняло сходки української молоді з метою протидії розпусти. А. Свидницький, відзначаючи, що «погані випадки» траплялися у народі, так і в панському середовищі, пише: «Однак хто скаже, що в простому люді це від вечорниць? Такої (знеславленої — О. М.) дівчини навіть не приймали на вечорниці. ...Хазяйський син не посміє зайняти з недоброю метою хазяйську дочку. Для того є ...рекрутки, московки (солдатки)... При тому дівчата так зв'язані обрядом першої ночі, що тільки п'яна чи вкрай безсоромна може піддатися на спокусу... Якщо в її голові не перевелася свідомість себе й честі, то така може поступитися тільки силі й добровільно нізащо не погодиться підтоптати під ноги батька-неньку...» [7, с. 466]. Це добре усвідомлювали як парубки, так і батьки, а тому дозволяли дівчатам не тільки ходити на вечорниці, а й «приймає на білі подушки» (йдеться про архаїчний звичай спільного сну хлопців і дівчат, який табуував при цьому інтимну близькість — О. М.) [7, с. 466].

Дівчина, яка в дошлюбному спілкуванні втрачала «віночок», «підтоптувала під ноги» не тільки батька-неньку, а й дівочку громаду, з якої порушницю моральних норм поведінки виганяли. Таку називали «покриткою», «стригою», осміювали й ганьбили. Громадське покарання дівчат-покриток було різне в різних регіонах України — від обмазування дьогтем воріт до вигнання із села, описаного Т. Шевченком у поемі «Катерина», та показового обстригання кіс, обмазування дьогтем, обсипання пір'ям (оповідання П. Мирного «Нечесна»), а також публічного побиття шнурками від дзвонів, намочених у соляній ропі. Звичай суворого фізичного покарання за перелюбство найтриваліше, до початку ХХ ст., зберігався в Карпатському регіоні. Важливо відзначити, що карали як дівчат, так і парубків [6, с. 358]. В інших місцях, зокрема на Поділлі, дівчат не карали, однак

ганебну поведінку осуджували. У Бесарабії існував звичай — «вивід із танцю», який здійснювала сама молодіжна громада: знеславлену дівчину виводив із кола танцюючих парубок під «голий бубон» [6, с. 358].

Отже, можна підсумувати:

1. Молодіжні громади були особливими групами сільського соціуму, що мали широкі соціально-побутові функції. Основні напрями їх діяльності полягали у врегулюванні стосунків із місцевою владою, улагодженні конфліктів між молодіжними громадами й іншими мешканцями села, парубками й дівчатами, організації календарних свят, урочистостей тощо. Уся ця діяльність потребувала певних навичок етикетного поведіння з представниками різних суспільних верств, знання певних правил буденної і святкової поведінки.

2. Молодіжні громади мали організаційну структуру, котра нагадувала структуру братств і ремісничих цехів. На чолі парубоцької громади стояв отаман, на чолі дівочої — отаманша, які мали широкі представницькі повноваження. Ритуал прийняття в члени, зокрема парубоцької громади визначали писані статuti й «цехові книги», в яких фіксували також реєстр громади, її майно, прибутки і видатки. Це дозволяє трактувати молодіжні громади як своєрідні корпоративні об'єднання, котрі мали власні інтереси й узвичаєні правила поведінки. Широкий спектр внутрішніх і зовнішніх комунікативних зв'язків зумовив формування специфічних норм етикету молодіжних громад, який базувався на ритуалі й відображав з позицій молодіжних об'єднань суттєві відмінності в статі, віці, суспільному становищі.

3. У молодіжних громадах формувалася практика підготовки до шлюбного життя, засвоювались традиційні норми гендерного спілкування, в основі яких — доброзичливість, чемність, взаємоповага між чоловіками й жінками, шанування жінки. Етикет молодіжних громад базувався на приписах народної моралі та принципі їх суворого дотримання, табуючи прояви аморальної поведінки, розпусти, порушення традицій доброзичливості, шанування, гостинності.

Список літератури

1. Байбурин А. К. У истоков этикета / А. К. Байбурин, А. Л. Топорков. — Л. : Наука, 1990. — 165 с.
2. Боржковский В. «Парубоцтво» как особая группа в малорусском сельском обществе / В. Боржковский // Киев. Старина. — 1887. — № 8. — С. 765–776.
3. Воропай О. Звичаї нашого народу: етнографічний нарис / О. Воропай. — К. : Оберіг, 1993. — 590 с.
4. Камінський В. Парубоцькі громади на Поділлі як звичаєво-правовий інститут / В. Камінський // Праці комісії для виучування звичаєвого права України. — К., 1928. — С. 103.
5. Поділля: Історико-етнографічне дослідження. — К. : Вид-во незалежного культ. центру «Доля», 1994. — С. 245.

6. Поріцька О. А. Сім'я та сімейний побут / О. А. Поріцька, О. А. Сапеляк // Історія української культури: у п'яти томах. — Т. 4. — Кн. 1. — К. : Наук. думка, 2008. — С. 351–378.
7. Свидницький А. Великдень у подолян / А. Свидницький // А. Свидницький. Роман. Оповідання. Нариси. — К. : Наук. думка, 1983. — С. 472.
8. Сумцов Н. Ф. Парубоцькі братства / Н. Ф. Сумцов // Киев. Старина. — 1890. — № 9. — С. 492.
9. Цивян Т. В. К некоторым вопросам построения языка этикета / Т. В. Цивян // Труды по знаковым системам. — Тарту, 1965. — С. 144.

Надійшла до редколегії 11.09.2013 р.

УДК 7.079:394.25

Р. Г. НАБОКОВ

ФЕСТИВАЛЬ У КОНТЕКСТІ СВЯТКОВО-СМІХОВОЇ КУЛЬТУРИ

Розглядається фестиваль у культурно-історичному процесі. Визначається його святково-сміхова складова.

Ключові слова: фестиваль, театральний фестиваль, святково-сміхова культура, масові свята, сміх.

Рассматривается фестиваль в культурно-историческом процессе. Определяется его празднично-смеховая составляющая.

Ключевые слова: фестиваль, театральный фестиваль, празднично-смеховая культура, массовые праздники, смех.

The festival in the cultural and historical process is considered. The laughter component in festival is determined.

Key words: festival, theater festival, festive culture of humor, mass celebrations, laughing.

Свята посідають особливе місце в культурі людства. Нині у світі глобалізації та взаємовпливу культурних традицій, набуває актуальності така форма масового свята, як фестиваль. В Україні щороку проводиться безліч різноаспектних фестивалів, завдяки яким відбувається збереження єдиного культурного простору країни, інтегруються нові мистецькі форми, створюється особливий «відкритий» комунікативний простір, який підтримує реальні суспільні та культурні відносини, а також знімає напруження соціально-політичних протиріч. Саме тому є актуальним дослідження фестивалю в контексті святково-сміхової культури.

Мета статті — розглянути фестиваль у контексті святково-сміхової культури.

Мета зумовлює необхідність вирішення таких завдань:

- 1) визначити специфіку фестивалю як масового свята;
- 2) розглянути фестивальні явища в культурі Античності;
- 3) розкрити фестивально-сміхову складову середньовічних свят;
- 4) актуалізувати творчо-художній аспект народних свят і гулянь;
- 5) визначити особливості фестивального руху XX — XXI ст.

Фестиваль — це серія подій, об'єднаних загальною ідеєю або стилем, які можуть тривати протягом декількох днів. Фестиваль може бути як регіональним, так і міжнародним. Статус фестивалю вищий за статус інших подій культурного життя міста, регіону чи країни проведення. Здебільшого на це впливають часові та просторові характеристики фестивалю. Якщо організатори фестивалю претендують на те, щоб він став регулярно повторюваною акцією, то вони намагаються зберегти період проведення фестивалю незмінним протягом багатьох років. Місце проведення фестивалю також відіграє важливу роль у формуванні художньої концепції, привабливого образу у свідомості відвідувачів та маркетинговій стратегії.

Фестиваль охоплює різноманітні культурно-мистецькі спільноти, які в процесі підготовки й проведення фестивалю активно взаємодіють. Крім цього, поживляється культурне життя міста, збільшується кількість учасників, поліпшується організація дозвілля, забезпечується цілеспрямоване й предметне естетичне виховання, відбувається залучення спільноти до культурних цінностей.

Словник російської мови С. І. Ожегова визначає фестиваль як «широку громадську, святкову зустріч, що супроводжується оглядом досягнень будь-яких видів мистецтв» [9, с. 374]. Фестиваль (festival, від festivus — святковий) — масове святкування, показ (огляд) досягнень музичного, театрального, естрадного, циркового або кіномистецтва [2, с. 1098]. У словнику Ушакова міститься таке тлумачення терміна: «Фестиваль (від лат. festivum — свято). Періодичне культурне свято, показ, огляд мистецтва (театрального, музичного та ін.). Театральний фестиваль. Гучне, веселе свято, бенкет (гумор)» [11, с. 320]. Таким чином, фестиваль є дійством суспільним, масовим, святковим та пов'язаним з оцінкою чи представленням мистецьких досягнень.

Латинське слово «festivum» перекладається як «свято», що вказує на святкову природу самого терміна «фестиваль».

Ретельний аналіз організаційних форм античного театру дозволяє припустити, що фестивальний принцип активно застосовувався в давньогрецькому театрі. Античність не знала стаціонарного, постійно діючого театру. Театральні вистави в стародавній Греції проводилися один на рік у період діонісійських свят. У стародавньому Римі вони відбувалися протягом сатурналій. Антична трагедія, яка становила основу театральних вистав, підпорядковувалася загальній релігійно-художній ідеї й була локалізована в єдиному часі та просторі [8, с. 89].

З 534 р. культ Діоніса ввійшов у державну релігію, і святкування Діонісій стали щорічними. Щорічність — одна з визначальних ознак фестивалю. Ці дні оголошувалися вихідними, і все населення міста повинно було прийти на свято.

На головному святі Великих Діонісій у березні показували трагедії й сатиричні драми. В Афінах Великі Діонісії розпочиналися

врочистим винесенням статуї Діоніса з його храму і ходою святкової процесії вакханок, сатирів, менад, басарідів із жезлами, повитими плющем, до гаю Академа, який був відомий тим, що в ньому розташовувалася школа філософа Платона. Протягом процесії учасники ходи танцювали, співали дифірамби й фалічні пісні. О. І. Четчин так описує ці свята: «У перший день Великих Діонісій святкова хода заповнювала все місто. Починалося воно від храму Діоніса. Далі процесія прямувала в парк Академа, де біля статуї Діоніса виступали хори хлопчиків під керівництвом своїх учителів. Змагання дитячих хорів, що виконували піснеспіви, присвячені Діонісу, тривали цілий день. Уночі при світлі смолоскипів під акомпанемент тимпанів і флейт у місті починалися пісні й танці. По вулицях до ранку ходили веселі натовпи ряджених, влаштовуючи всілякі забави й розваги. А вранці починався новий етап святкування — дводенне змагання чоловічих хорів. На четвертий день Великих Діонісій у величезному циркоподібному театрі Діоніса відкривалися триденні драматичні змагання. За традицією вони починалися під звуки труб урочистим прологом, який завжди мав політичний і суспільний характер: у ньому брали участь герої війни й громадяни, які відзначилися подвигами на благо Батьківщини. Після прологу звуки труб сповіщали про початок спектаклю. У виставах різномірні жанри поставали зведеними воедино, підлеглими єдиній дієвій лінії. Ці спектаклі театру Діоніса були кульмінацією народних свят, ними закінчувалися Великі Діонісії, що ввійшли в історію культури як перші масові театралізовані свята» (14, с. 17–19). Отже, ці дійства проводилися згідно зі сценарієм і мали масовий та суспільний характер.

Усі театральні постановки з 508 р. до н. е. проводилися у формі змагання (агона). Комісія на чолі з архонтом обирала переможця, вінчала його вінком з плюща й увічнювала його ім'я протоколом на мармуровій плиті — Дидаскалії. Таким чином, протягом Діонісій підтримувався змагальний принцип, який притаманний фестивалю. У Великій Радянській Енциклопедії зазначається, що фестивалі беруть початок від Олімпійських ігор у Стародавній Греції, які також проводилися у формі змагань.

У Стародавній Греції Великі Діонісії були прообразом театральних фестивалів, а Великі Панафінеї — основою фестивалів музичного, естрадного, танцювального мистецтва [5, с. 8]. Коріння фестивалю виявляються в пишних святах Стародавнього Риму, де популярним був цирк. Поряд з гладіаторами й засудженими, на арені амфітеатру виступали трупи із сотень гімнастів, акробатів, еквілібристів, дресирувальників, фокусників.

Підґрунтям фестивалю є також ігрова природа Середньовіччя та Відродження: карнавали, ходи ряджених, виступи жонглерів, паради блазнів, змагання трубадурів, мінезингерів, гістріонів, «ярмарки масок», «дурні корпорації». Найбільшими театралізованими формами

середньовіччя були містерії та карнавали. Містерії — театралізовані дії на євангельські сюжети розігрувалися лише в періоди релігійних свят і підпорядковувалися суворим релігійним канонам. Драматургія містерій будувалася на контрастному поєднанні канонічних релігійних сюжетів, які надавалися церквою й офіційною владою, і життєвого матеріалу, часто злободенного характеру. Комедійне богохульство дьяблерій — «диявольських сцен», сатиричні побутові мініатюри буффонів у вставних епізодах, яскраву життєвість майданного фарсового дійства привносили в постановки містерій самі виконавці, сотні любителів-городян, чий невідомий грубуватий сміх, наївна захопленість і щирий ентузіазм створювали живу майданну веселість [3, с. 102].

«Карнавал — це саме життя народу, що організоване на сміховому рівні. Це його святкове життя», — зазначає М. Бахтін [1, с. 13]. Карнавали, згідно з визначенням М. Бахтіна, були формою народної сміхової культури, де домінували театралізація, зміна масок, костюмів [1, с. 39–43]. Карнавали являли собою свого роду антитезу містеріям, в межах яких один раз на рік можна «скинути із себе благочестя і зануритися у свято плоті й низьких пристрастей, висміюючи всі авторитети, зокрема церковні. І містерія, і карнавал, які є антиподами за своєю суттю, разуче відрізнялися від повсякденності і не були настільки регламентовані, на відміну від інших форм середньовічного мистецтва, таких як книжкова мініатюра, іконопис або лицарські романи [10, с. 3].

Нерідко часові рамки містерій, як і фестивалів визначалися кількома днями. Місце завжди вибиралося центральне: міський майдан. Велику увагу організатори містерій приділяли облаштуванню простору, виразним засобам, які були масштабні й незвичайні, а для створення сценічного ефекту застосовували технічні трюки.

Майдан зумовлював і особливий стиль акторського виконання, необхідність використовувати специфічні прийоми: підкреслено перебільшений жест, гучне читання віршів, гіперболізацію в розкритті сенсу вистави, без якої багато деталей просто втрачались б на міських майданах і вулицях, де актори містеріальних уявлень, відкриті з усіх боків, звертали до багатотисячної маси людей, котрі святкують.

Таким чином, свята карнавального типу та пов'язані з ними сміхові дійства й обряди посідали в житті середньовічної людини важливе місце, — як зазначають дослідники, великі міста середньовіччя жили карнавальним життям загалом до трьох місяців на рік. Крім карнавалів з їх багатоденними і складними майданними діями і ходами, існували особливі «свята дурнів», «свято віслюка», особливий, освячений традицією «великодній сміх», майже кожне церковне свято, зазвичай, супроводжувалося ярмарками з різноманітною системою розваг за участю велетнів, карликів, виродків, «вчених звірів», мало свій, теж схвалений традицією народно-майданний

сміховий аспект. Карнавальна атмосфера панувала в дні постановок містерій.

Сміх як неодмінна складова народних масових дійств властивий не тільки середньовічному карнавалові. Святковий сміх, святкова свобода, формування іншого, протилежного будням, світу взагалі характерні для моделі масових свят і видовищ як способу етнокультурної ідентифікації та форми вираження самосвідомості народу [3, с. 104].

Звертаючись до творчої складової фестивалю, не можна омити увагою і народні свята й гуляння. Саме вони містили в собі ту художньо-творчу складову, яка є характерною для фестивалю. Такі свята супроводжувалися співами, грою на народних музичних інструментах, танцями й іншими видами художньої діяльності.

Масові гуляння в ярмарковій святковій дні являли собою величезне ігрове дійство, один з різновидів театралізованого свята, котрий водночас був зосередженням різноманітних циркових, балаганних і театральних вистав. Масовість і масштабність гулянь забезпечувалися особливостями організації та специфікою побудови. Жвавість гулянь посилювалася діяльністю крикунів, різноманітними витівками й іграми.

З XVIII ст. міський майдан (колись — центр суспільного і торгового життя міста) стає місцем проведення масових святкувань. Майданний фольклор, що формувався в цей час, з одного боку вбирав у себе традиційні народні видовища: виступи лялькарів, ватажків ведмедів, музикантів і баляндасників, з іншого — забезпечував постійну участь іноземних бродячих акторів — жонглерів, мімів, акробатів. Неодмінними учасниками народних свят і гулянь були скоморохи. Надалі ігри та гуми скоморохів перетворювалися в самостійні вистави і розігрувалися на масових дійствах. Під час свят шикувалися балагани, виступали діди-балагури, петрушечники, ватажки вчених ведмедів, раешники. Скоморохи — майданні лицедії, танцюристи й пісенники, гудочники і волинщики, петрушечники й ведмедчики [3, с. 110]. Міський святковий майдан «виявився тим резервуаром, куди зливалися різні за походженням, за часом виникнення види народного мистецтва, створюючи особливий світ зі своєю особливою атмосферою, естетикою, стилістикою» [6, с. 11].

У народних майданних гуляннях простежуються ознаки, характерні для фестивалю: показ творчих досягнень народного мистецтва, наявність іноземних учасників, масовість.

Ще однією ознакою народних гулянь, також характерною для фестивалів, рухів була незвична різноманітність видовищних форм: «На порівняно невеликому просторі розміщувалися безліч дивовижних і привабливих речей: високі крижані гори, прикрашені ялинками й різьбленими поручнями на верхній площадці; гоїдалки з розписаними стовпами та човнами; карусель із сидіннями у формі

дивовижних ковзанів, верблюдів, слонів і катанням під незвичну музику володимирських рожечників; величезні балагани, де виступали заїжджі італійці та французи з яскравими феєріями й арлекінадами, де російські самоуки-режисери ставили батальні вистави з рушничними пострілами, порохом, взяттям фортець і барвистими апофеозами; маленькі балаганчики, власники яких весело і дотепно дурили за п'ятак відвідувачів, які сприймали це як належне і були готові знов і знов піддаватися на смішні обмани. Перебиваючи один одного, заманювали до своїх балаганів та цирків балконні зазивали — розмальовані клоуни і «діди» з накладними бородами з конопель, у величезних рукавицях, латаних каптанах з нашитими пучками кольорових ганчірок. Вожак з ученим ведмедем відбивав глядачів від Петрушки, хвацько роздавав удари палицею направо і наліво. І всюди снували незліченні торговці солодощами, горіхами, іграшками, галантерейними товарами, лубочними картинками й книжками» [12, с. 53–54].

Стрижем, який скріплював усе це різнорідне дійство, надавав йому сенсу і всеосяжного охоплення, був сміх. «Тут не розмовляють, а кричать, не посміхаються, а регочуть, розмахують руками, відчайдушно жестикулюють. Тут усі рівні й кожен собі господар» [12, с. 59]. Особливий світ ярмаркових веселощів створював неповторну атмосферу розкутості, нестримності, розгулу, відсутність будь-яких меж і повної віддачі себе у владу недозволеного й неможливого у звичайний, несвятковий час і за межами святкового майдану. Ю. М. Лотман зазначав, що приваблювала дозволеність порушення моральних заборон, яка до того ж сприяла переключенню аудиторії та ігровій поведінці [4, с. 255]. «Тут не можна було не сміятися, смішним ставало все» [12, с. 60].

Святкова сміхова культура ніби вивертає світ навиворіт, розкриваючи його таємні пружини і «висміює, долає всю гидоту світу людини, стверджує та відстоює культуру, усвідомлення якої як неоціненого надбання і скарбу людства приходило через потужне, емоційне самопереживання стихії розгулу, поза впорядкованістю, некерованою і неприборканою плоттю» [12, с. 63].

У часи Просвітництва творча діяльність професіоналізується. З'являються стаціонарні та пересувні театри, потреба у видовищних розвагах формує їх у сферу професійної діяльності. Можливо, саме це і зумовило поступове загасання синкретичних театральних форм середньовічної культури. Разом з ними зникла і традиція фестивалю як форми організації художнього життя [10, с. 3].

Н. Хренов говорить про те, що відродження фестивалю як явища культурного життя сталося на зламі XIX і XX ст. [13, с. 97]. У Європі фестивалі набувають поширення з кінця XVIII ст. (Швейцарія). Такі фестивалі мали характер урочистих ходів, кортежів; пізніше стали театралізованими масовими видовищами, пов'язаними з певними подіями. Серед театральних фестивалів найстаріші

з відомих — Байрейтські фестивалі, присвячені операм Р. Вагнера (з 1882-го щорічно влаштовуються в м. Байрейт, Баварія), фестивалі шекспірівських спектаклів на батьківщині драматурга (м. Стратфорд-на-Ейвоні; регулярно з 1886 р.) [2, с. 809].

Посилення фестивального руху у ХХ ст. стало наслідком появи нової міської культури, розвиток якої стали визначати засоби масової комунікації — газети, журнали, радіо, звукозапис, кіно, а в післявоєнний період — телебачення. [13, с. 99]. Відбувалося формування нового інформаційно-комунікативного простору, артистичний ринок інтернаціоналізувався, фестивалі стали необхідною формою організації мистецьких подій. Розвивається гастрольна система, художньо-мистецький рух стає різноманітнішим, здобутки іноземних митців — доступнішими для ознайомлення.

Відродження фестивалю відбувається в тій самій святковоритуальній атмосфері, яка була характерна і для попередніх епох. Фестиваль не втрачає своєї святково-сміхової складової. Особливостями комплексу функцій фестивалю є, по-перше, те, що він успадковує специфічні функції, властиві святу як первинній формі культури, що підтверджує безпосередній зв'язок фестивалю з різноманітними масовими святами колишніх епох, і дозволяє говорити про свято як про одну з основоположних, незмінно поновлюваних форм людської культури. По-друге, унікальність функцій фестивалю виявляється в їх різноманітності, гармонійній взаємодії та ефективній реалізації в межах певної форми культури [7, с. 205].

Здійснене дослідження дозволяє дійти певних висновків.

1. Фестиваль є дійством суспільним, масовим, святковим та пов'язаним з оцінкою чи представленням мистецьких досягнень.

2. Аналіз організаційних форм античного театру дозволяє припустити, що фестивальний принцип широко застосовувався в давньогрецькому театрі, якому були притаманні: масовість, змагальність, суспільний характер, тривалість в декілька днів, локація в центральних відкритих місцях давньогрецького міста.

3. Підґрунтям фестивалю є ігрова природа Середньовіччя й Відродження. Найкрупнішими театралізованими формами середньовіччя були містерії та карнавали. Карнавал був формою народної сміхової культури, де домінували театралізація, зміна масок, костюмів. Містерії — театралізовані дії на євангельські сюжети — будувалися на контрастному поєднанні канонічних релігійних сюжетів, які надавала церква і офіційна влада, і життєвого матеріалу, часто злободенного характеру. Акторами й організаторами містерій були городяни, чия наївна захопленість і щирий ентузіазм створювали живу майданну веселість. Нерідко часові рамки містерій, як і фестивалів, визначалися кількома днями. Місце завжди обиралося центральне: міський майдан. Пильну увагу організатори містерій приділяли об-

лаштуванню простору, виразним засобам, які були масштабні й незвичайні.

4. Народні свята і гуляння мали художньо-творчу складову, характерну для фестивалю. Такі свята супроводжувалися співами, грою на народних музичних інструментах, танцями й іншими видами художньої діяльності. У народних майданних гуляннях простежуються ознаки, характерні для фестивалю: показ творчих досягнень народного мистецтва, наявність іноземних учасників, масовість, різноманітність видовищних форм. Стрижнем, який скріплював усе це різнорідне дійство, надавав йому сенс і всеосяжне охоплення, був сміх.

5. Посилення фестивального руху у ХХ ст. стало наслідком появи нової міської культури, розвиток якої визначали засоби масової комунікації — газети, журнали, радіо, звукозапис, кіно, а в післявоєнний період — телебачення. Відродження фестивалю відбувається в тій же святково-ритуальній атмосфері, яка була характерна і для попередніх епох. Фестиваль не втрачає своєї святково-сміхової складової.

6. Особливостями комплексу функцій фестивалю є, по-перше, те, що він успадковує специфічні функції, властиві святу як первинній формі культури, по-друге, унікальність функцій фестивалю виявляється в їх різноманітті, гармонійній взаємодії та ефективній реалізації в межах певної форми культури.

Подальшого дослідження потребують такі питання: сучасні виміри фестивальної культури, свято як феномен культури, семантика масових свят ХХІ ст. та ін.

Список літератури

1. Бахтин М. Франсуа Рабле и народная смеховая культура Средневековья и Ренессанса / М. Бахтин. — М. : 1965. — С. 39–43.
2. Большой энциклопедический словарь / сост. А. М. Прохоров. — М. : Большая Российская энциклопедия, 1997. — 2-е издание. — 1456 с.
3. Литвинова М. В. Массовые праздники и зрелища как культурный феномен: дисс. ... канд. философских наук / Белгородский государственный университет / М. В. Литвинова. — Белгород, 2002. — 254 с.
4. Лотман Ю. М. Беседы о русской культуре: Быт и традиции русского дворянства (XVIII — XIX вв.) / Ю. М. Лотман. — СПб. : Искусство, 1994. — 415 с.
5. Меньшиков А. М. Фестиваль как социокультурный феномен современного театрального процесса: автореф. дис. ... канд. искусствоведения / Российская академия театрального / А. М. Меньшиков. — М., 2004. — 19 с.
6. Некрылова А. Ф. Русские народные городские праздники. увеселения и зрелища / Л. Ф. Некрылова. — Л. : Искусство, 1984. — 190 с.
7. Николаева П. В. Семиотика фестиваля как формы праздничной культуры: автореф. дисс. ... канд. культурологии / Краснодарский государственный институт культуры и искусств / П. В. Николаева. — Краснодар, 2010. — 18 с.

8. Ницше Ф. Происхождение трагедии из духа музыки / Ф. Ницше. — М. : Азбука, 2012. — 208 с.
9. Ожегов С. И. Толковый словарь русского языка / С. И. Ожегов. — М. : Океан, Мир и Образование, 2008. — 736 с.
10. Периль Б. Фестивальная практика: опыт CASE-STUDY / Б. Периль. — 23 с. — [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.dvinaland.ru/culture/site/Publications/ЕоС/ЕоС2002-3/02.pdf>. — Заглавие с экрана.
11. Толковый словарь русского языка: В 3 т. / Ред. Д. Н. Ушаков. — Изд. изм. и испр. — Т. 3: Р-Я — М. : Вече: Мир кн., 2001. — 671 с.
12. Традиционная народная культура / Сб. инф.-анал. материалов.—М. : ГИВЦ, 1995 — 88 с.
13. Хренов Н. Социально-психологические аспекты взаимодействия искусства и публики / Н. Хренов. — М., 1981 — 197 с.
14. Чечетин А. И. Пути развития агитационных художественных бригад в РСФСР / А. И. Чечетин.— М. : Просвещение, 1988. — 82 с.

Надійшла до редколегії 15.08.2013 р.

УДК [37+008](477.84)

Ж. Ю. ДАЮК

КАДРОВЕ ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ КРЕМЕНЕЦЬКОГО ЛІЦЕЮ (XIX-ПОЧ. ХХСТ.) ТА ЙОГО ВПЛИВ НА КУЛЬТУРНО- ПРОСВІТНИЦЬКУ ДІЯЛЬНІСТЬ У РЕГІОНІ ТА В УКРАЇНІ

Розглянуто кадрове забезпечення Кременецького лицю поч. XIX ст. як вищого європейського навчального закладу, результати діяльності якого мали позитивний вплив на розвиток вітчизняної культури.

Ключові слова: культура, лицей, освіта, оцінка, викладач, діяч.

Рассмотрено кадровое обеспечение Кременецкого лицея нач. XIX в. как высшего учебного заведения, результаты деятельности которого имели положительное влияние на развитие отечественной культуры.

Ключевые слова: культура, лицей, образование, оценка, преподаватель, деятель.

Peopleware of the Kremenetz Lyceum (XIX — beg. XX cen.) in context of higher European educational process is analyzed.

Key words: culture, education, lyceum, mark, professor, personality.

Історичний досвід минулого й особливо події сучасної епохи Української держави, що характеризуються бурхливим пробудженням і зростанням національної свідомості українців, розбудовою державності й водночас процесами різкого загострення політичного та соціально-економічного життя, потребують нових підходів до з'ясування й розкриття проблем духовно-культурного відродження, національного виховання, ролі релігії та церкви в цих процесах.

Актуальним є розкриття таких питань, над якими працювало багато дослідників, істориків та науковців: М. Василенко, С. Чуйко, С. Коляденко, А. Холмський, А. Лопухівська, М. Rolle, Е. Kula, К. Riwonski. Предмет дослідження — підбір педагогічних кадрів Кременецького ліцею, котрі згодом здійснювали культурно-просвітницьку діяльність у регіоні й Україні. Основні завдання означеної теми:

- визначити головні проблеми, які виникали під час формування викладацького складу Волинської гімназії;
- поділити на групи педагогічний колектив, який здійснював культурно-просвітницьку діяльність у ліцеї та регіоні;
- з'ясувати вплив фундатора Кременецького ліцею Гуго Коллонтая на підбір педагогічних кадрів для Волинської гімназії;
- здійснити поділ усього педагогічного колективу на категорії викладачів, котрі провадили активну й плідну культурно-просвітницьку діяльність.

Культурно-просвітницька місія Кременецького ліцею не могла бути реалізована без відповідного кадрового забезпечення діяльності цього унікального навчального закладу. Тому виникла необхідність запросити до ліцею відомих учених, освітніх діячів, професорів з різних європейських навчальних закладів ще за кілька років до відкриття гімназії. В активному листуванні Г. Коллонтая і Т. Чацького відображено успіхи та проблеми формування педагогічного колективу Волинської гімназії [3]. Головними проблемами, які виникали в процесі створення повноцінного викладацького складу, були, на нашу думку, такі:

- віддаленість Кременця від великих наукових і освітніх центрів — Вільна, Кракова, Варшави; ця обставина, наприклад, стала причиною відмови від викладацької діяльності Богуміла Лінде, автора відомого підручника з граматики польської мови, який залишився працювати у Варшаві;
- вимоги до майбутнього освітнього рівня гімназії, яка мала стати вищим навчальним закладом рівня університету з пропольським характером змісту й організації освітнього процесу; тому Т. Чацький прагнув запросити до навчального закладу рівня гімназії викладачів університетського статусу, у зв'язку із чим мусив виконувати певні зобов'язання стосовно їх перебування в Кременці;
- нерозвиненість культурно-освітнього середовища міста Кременця, яке стало формуватися як культурно-просвітницьке явище саме під впливом діяльності Кременецького ліцею.

Означений перелік, звісно, не містить усіх перешкод, з якими доводилося стикатися Г. Коллонтаю і Т. Чацькому під час формування колективу викладачів Волинської гімназії.

Прагнучи певним чином систематизувати відомості про культурно-просвітницьку діяльність викладачів ліцею протягом його існування й після скасування, ми поділили педагогічний колектив цього навчального закладу, відповідно до нашої періодизації, на кілька груп:

1. Викладачі Волинської гімназії, запрошені Т.Чацьким у період її заснування. Для цієї категорії викладацького складу характерним був уже наявний культурно-просвітницький потенціал, який утворився в них протягом педагогічної діяльності наприкінці XVIII ст. До цієї групи належать Юзеф Чех, Вілібальд Бессер, Францішек Шейдт, Йоахім Лелевель, Ян Лучинський, Антоній Стшелецький, Войцех Ярковський, Стефан Зенович, Діонісій Макклер, Ян Лензі та ін.

2. Викладачі гімназії, а згодом ліцею, для яких викладацька діяльність розпочалася саме в Кременці. Їх культурно-просвітницька позиція, формувалася на засадах культурницької місії Кременецького ліцею. Цю позицію деякі з них згодом перенесли до інших навчальних закладів та закладів виховання, де їм доводилося працювати. До цієї групи викладачів та співробітників ліцею належать, насамперед, Міхал Сціборський, Стефан Вижевський, Юзеф Улдінський, Кароль Міровський, та ін.

3. Викладачі й співробітники ліцею, які здобули освіту в цьому навчальному закладі і стали в ньому ж викладати — після завершення навчання у Віленському чи інших університетах або ж після підготовки до викладацької діяльності під час стажування за кордоном. Культурно-просвітницька діяльність цих викладачів має особливості — з одного боку, вона характеризується впливом провінційності Кременця, з іншого — надає можливості здобувати освіту на ґрунті відомого осередку культури, створеного зусиллями відомих культурно-освітніх діячів сучасності. Означена група викладачів доволі нечисленна, що пов'язано з коротким терміном існування ліцею. До цієї категорії викладачів і співробітників належать Францішек Мехович, Гжегож Гречина, Кароль Єнтц, Міхал Фричинський, Антоні Анжейовський та ін.

Такий поділ викладацького складу на групи є, на нашу думку, достатньо умовним, оскільки до нього не входять представники адміністрації гімназії (директор, префекти, працівники бібліотеки, нумізматичного кабінету, засновники конвіктів тощо), а згодом ліцею, які могли бути чи не бути безпосередньо викладачами. Але класифікація свідчить про розвиток культурно-просвітницької діяльності викладачів і співробітників ліцею в певній динаміці, зважаючи на тенденції та суперечності, які супроводжували процес розгортання навчально-виховного процесу в гімназії до рівня ліцею і згодом раптового скасування діяльності цього навчального закладу з перенесенням усього його потенціалу до університету св. Володимира. Анжей Шмит,

дослідник історії ліцею, стверджує, що більшість викладачів ліцею становили випускники Віленського й Краківського університетів [7]. Науковець називає численні прізвища вчених, діяльність яких у ліцеї поєднувала викладання й наукові дослідження, а результати останніх репрезентувалися як у ліцеї, так і для місцевої громади: «Найважливішими були спроваджені з Кракова професори Францішек Шейдт і Юзеф Чех, котрий став першим директором Волинської гімназії. Окрім них слід було б назвати хоча б такі прізвища, як: Антоні Ярковський, котрий став префектом школи, а також Анжейовський, Бессер, Гречина, Якубович, Ярошевич, Хонський, Юрловський, Качковський, Коженювський, Лелевель, Лучинський, Мехович, Осінський, Сероцінський, Е. Словацький (батько Юліуша), Вишневський, Збожевський і Янович. До видатних педагогів можна також долучити Чарноцького, Стшелецького, Мікульського, Чижевського, Олдаковського, Ол. Міцкевича (брата Адама), а також Хонського, Сціборського, Ульдінського і багатьох інших» [7].

Про значення вдалого добору директорів гімназії й особисту участь Т. Чацького в цьому процесі пише у своїх спогадах Ю. Штемлер (1927): «Великі заслуги в першому періоді Кременецької школи належать першому її директорові Юзефу Чеху, професору математики, який помер у 1810 р. Його наступник Міхал Сціборський пішов на пенсію в 1819 р., а директором Волинського ліцею на загальну радість молоді став Алойзи Фелінський, знаний автор «Барбари Радивилівни». Директор Фелінський помер через кілька місяців праці в лютому 1820 р. Останній директор Анжей Юстин Левицький (з 1822 р.) служив не стільки на загальне добро, скільки на свою зарплату» [6, с. 10–11]. Означена цитата суперечить оцінці педагогічних кадрів, запрошених Т. Чацьким, зі сторони М. Владимирського-Буданова: «Вчителями шкіл при Чацькому були або поляки, або уніяти (зокрема іноді й учителі російської мови). (...) «Чацький використовував різні, іноді доволі дивні, заходи для пробудження в учителях активності й енергії. Кременецький гімназійний костел він хотів перетворити на Вестмінстерське абатство навчального відомства; а саме призначив його для постановки пам'ятників покійним учителям, які визнані вартими того. Для цього єгипетського суду після смерті вчителя засновувався особливий комітет для обговорення його заслуг. (...) Жодний покійник не міг претендувати на пам'ятник у цій церкві, якщо отримував зауваження від начальства» [1, с. 27–28].

Крім директора, обов'язки організації навчального процесу та контролю його ефективності належали префекту. Тому підбір префектів також становив певні труднощі для організаторів ліцею під час формування педагогічного колективу. У Кременецькому ліцеї префектами були різні за своїми особистісними характеристиками

викладачі, але їх значення в організації життя ліцею, зазвичай, не применшується в оцінках сучасників. Так, Ю. Стемлер, характеризуючи діяльність префектів ліцею, зазначав: «Найзаслуженішим професором Кременецького ліцею був Антоній Яркоський, префект, який контролював поведінку молоді як у школі, так і в пансіонах, виховуючи учнів твердою рукою в покорі, шанований і цінований за велику справедливість. Яркоський неодноразово був заступником директора за час своєї служби, наприклад після смерті Фелінського протягом двох років. У 1822 р. вийшов на пенсію, а його місце посів Бокщанин, присланий новим куратором Новосільцовим, який запам'ятався як гонитель польської молоді. Завдяки справедливості, чуйності й енергії Бокщанин набув поваги професорів і молоді, а після смерті директора Левицького в 1830 р. виконував його обов'язки аж до закриття закладу» [6, с. 11].

Згідно з науковими джерелами, підбір кадрів для новоствореної гімназії поряд з Т. Чацьким, як уже зазначалося, здійснював і Г. Коллонтай. Саме на його прохання до Кременця, як відзначають деякі дослідники (М. Ролле, М. Владимирський-Буданов, А. Шмит) [1, с. 5], прибули відомий у Європі математик, доктор філософії Юзеф Чех (1762–1810), як претендент на посаду першого ректора, а також багато науковців з Вільна, Кракова, Санкт-Петербурга. Зокрема, професори Ян Залевський, Станіслав Немчевський (кафедра фізики і математики), Вілібальд Бессер (ботаніка), Міхал Фричинський (агрономія), Аджей Снядецький (ветеринарія), Кароль Качковський (медицина), Алойзи Осінський і Евзебіуш Словацький (польська й латинська мови), Алойзи Фелінський, Юзеф Коженювський (польська література), Ян Александровський (російська мова й історія), магістр філософії Міхал Юркоський (грецька мова і література), відомий у Західній Європі архітектор Францішек Мехович, вихованці Віденської академії Грасса і Лампа, відомі польські художники Бонавентура Клембовський і Ян Каневський, львівський художник Юзеф Пічман; диригент імператорського театру Ян Лензі, популярні європейські скрипалі В. Майер і Я. Ролле, соліст всесвітньо відомого театру Ла Скала Ю. Вайончек, балетмейстер Варшавського оперного театру Ф.Шланцовський тощо.

На особливому значенні до підбору кадрів Волинської гімназії Гуго Коллонтай постійно акцентував увагу Т. Чацького. У листі 19 вересня 1803 р. він писав, що добір учительських кадрів так само важливий, як префекта, директора чи бібліотекаря, і спрямовував Т. Чацького до Краківської академії. Проте старання візитатора почасти залишилися без уваги. Так, Е. Дановська пише: «Чацький використав також свої давні знайомства. На його прохання Коллонтай 3 жовтня 1803 р. написав до Богуміла Самуеля Лінде, намовляючи його обійняти

посаду в гімназії, де йому пропонували функції бібліотекаря і вчителя грецької мови, заохочуючи наданням якнайкращих умов праці й можливості власних наукових досліджень. Чацький теж до нього особисто звертався, хвалив «дешевий край» і декілька десятків тисяч книг, з яких міг би скористатися. Лінде пропозицій праці в Кременці не прийняв, більше того, часом не відповідав навіть на листи, що Чацький уважав неприпустимим» [2, с. 270]. Про це також писав у праці «Волинські Афіни» М. Ролле: «І щодо Лінде турбувався для свого закладу Чацький... а Коллонтай писав до нього: «Талант твій дуже потрібний цьому краю (...). Пізнає Європа так само легко твої таланти між скелями Кременця, як пізнала б у столиці Австрії». Але до Лінде так само ставився Северин Потоцький, запрошуючи його до Харківського університету, й у Варшаві щось про це говорено. (...) 21 січня 1804 р. Коллонтай написав Чацькому, що Лінде обійняв посаду директора Варшавської гімназії... «рівного йому філолога і граматика не знайдемо» [5, с. 40].

До кандидатури викладача, який міг би працювати в такому університетському за задумом організаторів навчального закладу, як Кременецький ліцей, висували такі вимоги: він повинен був опанувати достатньо широкий обсяг знань, мати науковий ступінь доктора або принаймні, магістра, бути людиною високої моральності, а також «істинним шляхтичем» [4]. Утім, більшість професорів розуміла, що для підтримки високого наукового рівня викладання і престижу закладу не слід обмежуватися здобутими вже знаннями, а збагачувати світогляд завдяки ознайомленню з досягненнями тогочасної науки. Для виконання цих вимог Т. Чацький створив три методичні відділення:

- літературне (в якому передбачалося дослідження проблем з літератури, мови, історії, географії й бібліографії, а із часом — археології, нумізматики, дипломатії);
- морально-етичне (теології, права, етики, моралі, логіки);
- природниче (члени якого досліджували проблеми з фізики, механіки, астрономії, хімії, математики, хірургії).

Ці відділення згодом здійснювали активну культурно-просвітницьку й науково-методичну діяльність: кожний член відділення був зобов'язаний один раз на два роки виступати перед своїми колегами з ґрунтовною науковою доповіддю. Найактуальніші з них потім у популярній формі виголошувалися в Кременці на публічних зібраннях, які стали відомими як масові науково-просвітницькі заходи. Такі публічні читання були справжніми подіями в культурному житті міста.

Відповідно до класифікації викладачів, представленої в структурі відділень, пропонуємо поділ усього педагогічного колективу на чотири категорії:

- 1) природничо-математична група (викладачі математики, фізики, астрономії, природничих наук);
- 2) мовно-літературна група (викладачі мов і літератури);
- 3) історико-філософська група (викладачі філософії, історії, права, теології тощо);
- 4) мистецька група (викладачі малювання, співу, хореографії, музики).

Зрозуміло, що не всіх викладачів у кожній з цих груп можна визначити як таких, що провадили активну й плідну культурно-просвітницьку діяльність. Однак у сукупності педагогічний колектив Кременецького ліцею може бути охарактеризований як культурно-просвітницьке середовище, результатом діяльності якого стало поширення освіти й культури в усьому регіоні.

Отже, можна стверджувати, що рівень викладацького складу Кременецького ліцею, його розвиток протягом усього періоду його існування позначилися на культурно-просвітницькій діяльності окремих педагогів після ліквідації ліцею; крім того, викладацький склад активно долучався до культурного життя Кременця й цілого регіону. Викладачі ліцею, які згодом стали професорами Київського й інших університетів або ж виконували наставницьку діяльність незалежно від професійно-педагогічної чи наукової, продовжили свою культурно-просвітницьку місію протягом декількох десятиліть XIX ст.

У подальшому висвітлюватимуться питання культурно-просвітницької діяльності викладачів та вихованців Кременецького ліцею, їх зв'язок з навколишнім соціокультурним середовищем; культурно-просвітницька місія викладацького й учнівського колективів ліцею в поширенні науки та мистецтв у Кременці в XIX — на поч. XX ст.

Список літератури

1. Владимирский-Буданов М. История Императорского университета св. Владимира / М. Владимирский-Буданов. — Киев : В типографии Императорского университета св. Владимира, 1884. — Т. 1. Университет св. Владимира в царствование императора Николая Павловича. — 763 с.
2. Danowska E. Tadeusz Czacki. 1765–1813. Na pograniczu epok i ziem / E. Danowska. — Kraków : Polska Akademia Umiejętności, 2006. — 394 s.
3. Hugona X. Końcątaja korespondencya listowna z Tadeuszem Czackim, wizytatorem nadzwyczajnym szkół w guberniach wołyńskiej, podolskiej i kijowskiej przedsięwzięta w celu urzędzenia instytutów naukowych i pomnożenia oświecenia publicznego w trzech rzeczonych guberniach / X. Hugona. — Kraków : Druk. Uniwersytecka, 1844. — Т. 1 / wyd. F. Kocsiewicz. — 418 s.
4. Kremieniec. Ateny Juliusza Slowackiego / [pod red. S. Makowskiego]. — Warszawa, 2004. — 588 s.
5. Rolle M. Ateny Wołyńskie. Szkic z dziejów oświaty w Polsce / M. Rolle. — Lwów : Nakł. księgarńi Gubrunowicza i Schmidta, 1898. — 207 s.

6. Stemler J. Liceum Krzemienieckie. Przeszłość-teraźniejszość-przyszłość / J. Stemler. — Warszawa : Skład główny w księgarni polskiej Macierzy Szkolnej, 1927. — 23 s.
7. Szmyt A. Ateny Wołyńskie — 200 lat do utworzenia Gimnazjum Wołyńskiego w Krzemieńcu [Електронний ресурс] / A. Szmyt. — Режим доступу : <http://www.wolhynia.pl/node/13>. — Назва з екрана.

Надійшла до редколегії 04.09.2013 р.

УДК 930.8(075.8)

П. Е. ГЕРЧАНІВСЬКА

ЗАГАЛЬНОЛЮДСЬКІ КОНСТАНТИ БУТТЯ

Досліджується проблема соціалізації людини в сучасному суспільстві. Проаналізовано культурні інваріанти, що детермінують позитивне, стійке існування людини в соціумі.

Ключові слова: соціалізація, самоідентифікація, культурні інваріанти.

Исследуется проблема социализации человека в современном обществе. Анализируются культурные инварианты, детерминирующие позитивное, стойкое существование человека в социуме.

Ключевые слова: социализация, самоидентификация, культурные инварианты.

The article is dedicated to the problem of socialization in modern society. Cultural invariants that determine a positive, persistent existence of man in society are analyzed.

Key words: socialization, identity, cultural invariants.

Особливістю пострадянського українського соціуму є його надзвичайна індивідуалізація, а домінуючим принципом у людській свідомості — «кожний за себе». Руйнування системи соціально інтегруючих мотивацій для здійснення діяльності, що відповідає колективним інтересам, призводить до зниження рівня консолідації суспільства, зростання соціальної, релігійної і національної нетерпимості. Тому в сучасних культурологічних дослідженнях дедалі більшого значення надається осмисленню модусу буття особистості в соціокультурному просторі й проблемі соціалізації людини.

Метою статті є визначення загальнолюдських констант — культурних інваріантів, які детермінують позитивне, стійке існування людини в соціумі. Це дослідження ґрунтується на парадигмі Т. Парсонса, відповідно до якої соціалізація передбачає, як інтеграцію індивіда в суспільство, так і його диференціацію [2]. Отже, у фокусі аналізу — взаємовідносини між людьми, що сприяють утворенню стійкої комунікативної системи, яка має смислове значення для членів конкретного соціуму. Метою функціонування цієї системи є підтримка рівня соціальної консолідації суспільства на основі загальної мети, спільних традицій, цінностей, правил, звичаїв, технологій

соціалізації особистості і відтворення спільноти як стійкої цілісності. Це стосується не тільки матеріально-виробничої практики, а й будь-яких форм соціальної, інтелектуальної, комунікативної, художньої, релігійної діяльності, що здійснюється колективно або індивідуально, однак із соціально значущими результатами.

У процесі соціалізації особистість засвоює соціокультурний досвід певної спільноти, обираючи його орієнтиром власної життєдіяльності. Цей досвід стає доступним для людини завдяки акумуляції в культурних формах і подальшій інкультурації. У результаті відбувається перетворення узагальненого людського досвіду в індивідуально-життєву форму. Однак знання «лише закладають підґрунтя людської духовності і для того, щоб мати реальний вплив на життєдіяльність суб'єкта, вони повинні трансформуватися у світоглядні та моральні принципи і цінності, життєсміслові орієнтири, переростати в усвідомлення конкретних цілей та засобів їх досягнення [4, 19]».

Здобуті знання стають основою духовної та практичної діяльності людини, дозволяють індивіду зрозуміти своє місце у світі, сформулювати ставлення до навколишньої дійсності й самого себе. Засвоюючи досвід спільноти, людина перетворює форми своєї детермінації в самоідентифікацію.

Самоідентифікація людини — це складний процес, що містить такі фази як пізнання свого Я, емоційно-ціннісне ставлення до себе й саморегулювання. Спочатку самопізнання здійснюється в контексті Я — Інший через різноманітні форми порівняння себе з іншими людьми і проєкцію їхніх якостей на власну матрицю світосприйняття. Потім воно переноситься в систему координат Я—Я. Оперуючи сформованими знаннями про себе, індивід починає використовувати таку форму самоаналізу, як аналіз мотивів власної поведінки згідно з вимогами суспільства до нього та власних вимог до себе.

Процес розвитку самосвідомості індивіда відбувається відповідно до емоційно-ціннісного ставлення до себе. Переживання індивіда, що пов'язані з усвідомленням ним своїх особливостей, свого значення, місця в колективі, ставлення інших людей до нього, є активним внутрішнім чинником формування самосвідомості. Таким чином формується самооцінка людини, зміст якої охоплює світ її моральних цінностей, стосунків, можливостей. Найвищим етапом самоідентифікації людини є саморегулювання власної поведінки — мотивація поведінки, вибір спрямованості саморегулювання й засобів його здійснення. Результат цього процесу безпосередньо стосується адекватності, стійкості й глибини самооцінки індивіда.

Отже, самопізнання індивіда, його емоційно-ціннісне ставлення до себе і самооцінка — головні внутрішні механізми соціалізації людини. Однак, якщо самопізнання є результатом розумової діяльності

людини, а емоційно-ціннісне ставлення до себе зумовлене розвитком іманентної емоційної сфери, то саморегулювання пов'язане із загальним розвитком її вольової сфери. Самовизначаючись, формуючи і підтримуючи свою ідентичність із суспільством, людина таким чином детермінує свій спосіб життя. Головну роль в успіху її соціокультурної активності відіграють такі фактори, як відкритість до діалогу з Іншим і толерантне ставлення до нього.

А втім соціалізація людини потребує не лише суб'єктивних, а й об'єктивних умов для її здійснення. Характер соціалізації, співвідношення інтеграційних і диференційних складових цього процесу залежать не тільки від іманентних властивостей індивіда, а й конкретно-історичних умов людського буття: соціальної структури суспільства, механізмів його соціокультурної регуляції, системи базових знань у соціумі, форм діяльності людей, їх взаємостосунків тощо. Порівнюємо процес соціалізації людини у традиційному і нетрадиційному суспільствах.

Передусім, звернемо увагу на специфіку механізмів впливу кожного суспільства на особистість у процесі її формування. Так, інтеграція індивіда в нетрадиційне суспільство зазвичай організується й регулюється соціальними інститутами (державними, приватними) цілеспрямовано, відповідно до ціннісних норм, прийнятих у соціумі. Соціокультурна регуляція охоплює всі аспекти життя: економічну, політичну, правову, релігійну, художню та інші сфери. У традиційному суспільстві, з його колективною свідомістю, синкретичним характером культури, регулятором життя є, здебільшого, культурні традиції, що історично склалися у сфері його соціокультурного буття. Саме завдяки засвоєнню традицій соціокультурної спадщини, що передається безпосередньо від покоління до покоління (від батьків до дітей, від майстра до учня тощо), здійснюється інтеграція індивіда в конвенціональне суспільство.

Нетотожними є також системи знань, які є духовною передумовою формування самосвідомості особистості, і ступінь диференціації особистості в цих суспільствах. Наприклад, у нетрадиційному суспільстві, в якому цінуються новації й ініціатива, пріоритетними є формування неординарного Я, людина прагне до індивідуального самовираження, тобто акцентується на диференціації індивіда. У соціумі з конвенціональною системою соціокультурної регуляції, в якому суб'єктивне індивідуальне підпорядковується колективному, навпаки, диференціація індивіда менш вагома, що особливо яскраво відбивається в анонімному характері творчості народних митців.

Сфокусуємо увагу на культурних інваріантах, що створюють стабільну основу функціонування цієї комунікаційної системи і забезпечують гармонію існування людини у світі. Зазначимо, що

в культурологічних дослідженнях немає єдиної точки зору стосовно цього питання. Так, О. Румянцев як культурні інваріанти пропонує розглядати «трансцензус цілепокладання», ментальність і колективність [3]. А. Шеманов наголошує на пріоритеті ментальності й самоідентифікації особистості [6—7].

Безумовно, цілепокладання є важливим інваріантом у комунікативній системі Я—Інший, який зумовлює функціонування алгоритму взаємодії людини та суспільства. Нагадаємо, що цілепокладання — це «процес формування мети як ідеального образу бажаного (цілеформування); її досягнення і втілення у результат діяльності (цілереалізація) [5, с. 705]». Це поняття не зводиться лише до одного цільового акту, а є процесом, у якому мета, засіб і результат постійно змінюються. Від того, наскільки діяльність індивіда збігається з основними принципами й векторами цілепокладання соціуму, залежить ступінь його соціалізації.

Цілепокладання формується носіями культури, які аналізуючи досвід попередніх поколінь і власні можливості через призму знання свого часу, трансформують потенційні реалії в конкретні дії. Зміна парадигми або концепту епохи, трансформація індивідуальної й соціальної регламентації людського життя в межах часо-просторової системи координат детермінують зміну напрямку вектора мети в соціумі.

Феномен цілепокладання тісно пов'язаний з мотиваційною сферою особистості, основою якої є потреби, що визначають її залежність від конкретних умов біосоціального існування й породжують діяльність, спрямовану на нівеляцію цієї залежності. Потреби мають чітку предметну спрямованість на зовнішній світ, однак водночас зумовлюють долучення зовнішнього світу до внутрішньої системи життєдіяльності людини. А. Маслоу, аналізуючи людські потреби, дійшов висновку, що умовою самореалізації особистості є її здатність поєднувати свої внутрішні духовні ідеали з нормами і правилами суспільства [8, с. 167].

Слід відзначити, що мотивом стають лише усвідомлені людиною потреби, які безпосередньо трансформуються в дію. Мотив (або система мотивів) психологічно виявляється в інтересах, прагненнях, переконаннях, настановах людей. Залежно від домінуючої в конкретний період мотивації людська діяльність і поведінка спрямовуються на комунікацію або на виконання конкретного завдання (зокрема, на набуття нових навичок та вмінь) чи на себе. Отже, цей складний психологічний процес детермінує, з одного боку, розвиток особистості, з іншого — перетворення середовища, в якому вона живе.

Алгоритм цілепокладання завжди функціонально залежить від ментальних настанов суспільства. У культурології ментальність тлумачиться як «спільний духовний настрій, відносно цілісна сукупність

думок, вірувань, навичок духу, що створює картину світу і скріплює єдність культурної традиції або будь-якої спільноти [1, с. 25]». Цей феномен проявляє себе на рефлексивному рівні як вияв психоповедінкових настанов, властивих соціуму та його культурній традиції, які закладаються в підсвідомість людини. Ментальність відображає саме типове в психології й поведінці соціуму, те, що закладалось у свідомості людей їх вихованням, культурою, мовою, релігією протягом великих хронологічних проміжків часу, виявляючись в автоматизмі психологічних реакцій, відпрацьованих століттями, на типові події і ситуації.

Такий підхід надає можливості інтерпретувати ментальність як систему засобів, інструментів, що визначає формат сприйняття світу й визначає той чи інший спосіб людських дій. Важливо визнати, що ментальність є тією матрицею, через яку стимулюється, мотивується, програмується, координується, соціально відтворюється активність людей, а також організовується, функціонує і розвивається сам соціум.

Потреби особистості в матеріальних умовах і засобах життя, комунікації, пізнанні, діяльності та творчості зазвичай пов'язані з потребами колективу. Їх реалізація багато в чому залежить від того, як вони можуть бути задоволені в процесі колективної діяльності. Тобто потреби особистості формуються й реалізуються в контексті розвитку суспільства. Тому належність до спільноти з її іманентним складом, структурою, способом і динамікою життєдіяльності зумовлює характер мотиваційної сфери особистості. Завдяки колективним цілям, що консолідують спільноту, формується модель поведінки її членів, яка спрямована на реалізацію індивідуальних і групових інтересів та потреб.

Варто зазначити, що колективність як інваріант культури потребує окремого осмислення. Стабільне функціонування будь-якої спільноти залежить від балансу двох, здавалось би, протилежних начал — індивідуального і колективного, що перебувають у постійному протистоянні. Перевага одного з них, завжди призводить до дестабілізації соціокультурної системи, до її ентропії.

Сильний колективний компонент, безумовно, є гарантом стабільності суспільства, проте домінування його може провокувати обмеження свободи індивідів та їх творчої ініціативи. Індивідуальне начало, навпаки, містить у собі кардинальні зміни, проте загрожує суспільній рівновазі. Тобто основою життєдіяльності будь-якої спільноти має бути збалансована діалектична єдність індивідуального й колективного.

У цьому контексті важливо зважати на специфіку самого соціуму. Так, у спільноті з конвенціональним механізмом соціокультурної

регуляції колективний компонент традиційно домінував над індивідуальним, що позначилося на його життєдіяльності (в праці, творчості, релігійній практиці тощо). У нетрадиційному ж суспільстві перевага завжди надавалась індивідуальному началу.

Означені культурні інваріанти (цілепокладання, ментальність, колективність, самоідентифікація індивідів) — універсальні, проте вони не відбивають повною мірою глибинної сутності народної культури. Поза увагою залишаються традиційність, синкретичність, символічність, канонічність. А втім, за певних умов ці специфічні інваріанти можуть набувати статусу універсальних.

Дискусії навколо проблеми традицій дозволяють розставити акценти у змісті цього культурного явища: по-перше, традиції є колективною (не біологічною) пам'яттю певної людської спільноти; по-друге, вони є механізмом трансляції соціально важливого досвіду, який створюється, засвоюється спільнотою і апробується часом, забезпечуючи їй самотождність протягом історичного розвитку.

Першорядного значення в процесі ретрансляції традицій надається соціокультурній комунікації, а її важливими каналами є навчання і виховання. Завдяки спілкуванню людина одержує інформацію, здобуває знання, набуває уявлення, досвіду, ідей соціокультурної спільноти, успадковує і переймає способи діяльності та форми поведінки.

Суспільства з різною формою соціокультурної регуляції відрізняються не наявністю або відсутністю традицій, а їх специфічним змістом, особливими засобами трансмісії і формами функціонування. Так, у народній культурі превалює нерелексоване або малорелексоване засвоєння досвіду попередніх поколінь. Воно здійснюється, зазвичай, імітаційно, в процесі суспільної діяльності. У нетрадиційному суспільстві певні навички утворюються і, набуваючи форми традицій, сприймаються членами суспільства усвідомленіше, завдяки навчанню і вихованню, часто із долученням відповідних інститутів. Тобто в контексті соціокультурної регуляції в суспільстві традиції набувають характеру універсальних.

Важливим інваріантом народної культури є синкретизм, який відображається у світоглядній, структурній, функціональній єдності духовно-практичної діяльності людини, в тісному зв'язку міфів, ритуалів та мистецтва. Елемент синкретизму характерний для всіх етапів розвитку народної культури. Його основою є міфологічний світогляд первісної людини, мислення якої відзначалось дифузністю, монолітністю, відсутністю абстрактно-логічного розуміння світу, що проявлялося в нечіткому поділі суб'єкта й об'єкта, предмета та знака, істоти та її імені, одиничного та множинного, просторових і часових

відносин, начала й принципу, у заміні причинно-наслідкових зв'язків прецедентом, тобто в об'єднанні походження та сутності.

У процесі соціогенезу поступово формувалося диференційоване мислення людини, що дало поштовх соціальної стратифікації в суспільстві та появі двох полярних культур — офіційної та народної. Якщо в офіційній культурі превалюють диференційні тенденції, то в народній культурі, завдяки традиціям, синкретизм залишається домінуючою властивістю.

З прийняттям християнства зміна світогляду сприяла конструюванню нового синкретичного комплексу — релігійного мистецтва. У ньому в дифузному стані співіснують архітектура, живопис, декоративно-вжиткове мистецтво, музика, духовні співи. Саме в релігійній сфері, незважаючи на різновекторність розвитку, виявилась однакова спрямованість двох напрямів культури (офіційної і народної) до синкретизму, знаково-символічної форми фіксації культурно-значущого для соціуму тексту й канонічності зображення.

Не зважаючи на специфіку іманентних властивостей, українську народну й офіційну релігійні культури поєднують синкретизм християнської та язичницької символіки, узагальненість й абстрактність змісту символів, багатозначність їх осмислення. Тобто в релігійному контексті знаковість як культурний інваріант набуває універсальної форми.

Роль символів у релігійній культурі не обмежується лише фіксацією культурного тексту. У комунікативному й трансляційному процесі вони слугують засобом, за допомогою якого здійснюється акт обміну інформацією між індивідами в просторово-часовій системі координат, а також зв'язок між віруючими і трансцендентною реальністю (Богом). Під час трансляції релігійної інформації відбувається трансформація семантики тексту Святого Писання в семантику символу, а потім — у семантику зображення, яке набуває певного символічного змісту. Тобто символи виконують роль посередника між богословським текстом і художнім твором.

Не зважаючи на об'єктивність релігійної символіки, існує певний елемент суб'єктивності її сприйняття як майстром, так і реципієнтом. Така бінарна природа детермінована цілим спектром чинників, зокрема: різним світовідчуттям, досвідом, рівнем художньо-богословського розвитку майстра й реципієнта; суспільною зумовленістю творчості митця й сприйняття реципієнта (картиною світу того суспільства, до якого кожний із них належить). Процес дешифрування повідомлення ускладнюється під час семіотичного зрушення тексту і зміні коду, що виникають в умовах значного часового інтервалу між відправленням й отриманням інформації.

Змістовим ядром художньої системи української релігійної культури, що зумовлює алгоритм творчої діяльності людей, є візантійські художні канони, народні традиції і художні стилі. Художні канони виникли й сформувалися в нерозривному зв'язку з культовою ідеєю, регламентуючи головні виразні засоби іконопису (композицію, перспективу, колір, малюнок тощо), що були адекватні вірі. Вони дозволяють подолати ірреальність релігійної ідеї, трансформуючи її в реальні образи.

Це — суто православний феномен, у мистецтві західного християнства іконографічних схем не було. Народ сприйняв не лише християнську канонізовану іконографічну систему (сукупність сюжетів, правил зображення біблійних сюжетів і персонажів, символіку, атрибути святості тощо), а й канонізовану систему поглядів на живописне зображення і його сприйняття. Було успадковане православне розуміння культового зображення, як доказу істинності, реальності подій біблійних легенд та як нагадування про первообраз, який не може бути написаним із живої природи.

У процесі функціонування в межах художньо-стильових епох українське релігійне мистецтво зазнає формального, змістовно-стильового, безпосереднього й опосередкованого впливу загальноєвропейських культурно-мистецьких процесів. Якщо народний іконопис засвоює елементи стильової системи вибірково, зберігаючи свій генокод, то офіційне мистецтво, не зустрічаючи активної протидії церкви, дедалі більше відходить від принципів канонічної побудови релігійного живопису.

Отже, інваріантний комплекс, що сформувався в українській культурі на основі соціокультурного досвіду народу, зберігається впродовж усього соціогенезу. Він умовно диференціюється на два рівні — загальнокультурний (цілепокладання, ментальність, самоідентифікація індивіду) і специфічний (традиційність, колективність, синкретичність, символічність, канонічність), притаманні народній культурі. Однак за певних умов специфічні інваріанти набувають статусу універсальних. Інваріанти не тільки визначають характеристичні ознаки культурної системи як цілого, а й забезпечують їй мультистійкість і спадкоємність. Порушення процесу успадкування інваріантного комплексу призводить до дестабілізації культурної системи і руйнування основ для самоідентифікації індивідів.

Список літератури

1. Культурология. XX век. Энциклопедия: в 2 т. / [гл. ред., сост. и авт. проекта С. Я. Левит]. — СПб. : Университетская книга; ООО «Алетейя», 1998. — Т. 2: М–Я. — 1998. — 447 с.
2. Парсонс Т. О структуре социального действия / Т. Парсонс; [пер. с англ. И. Бакштейн и др.]; общ. ред. С. А. Белановский. — [2 изд.]. — М.: Академический Проект, 2002. — 878 с.

3. Румянцев О.К. Открытость и инварианты культуры / О.К. Румянцев // Постигание культуры: ежегодник / [отв. ред. О.К. Румянцев]. — М. : Академический проект. — 2001. — Вып. 11. — С. 142–153. — Серия: Технология культуры.
4. Ситник П.К. Проблеми формування національної самосвідомості в Україні: [монографія] / П.К. Ситник, А.П. Дербак. — К. : НІСД, 2004. — 226 с.
5. Філософський енциклопедичний словник / [наук. ред. Л.В. Озадовська, Н. П. Поліщук]. — К. : Абрис, 2002. — 741 с.
6. Шеманов А.Ю. Концепты, инварианты и константы в культурной самоидентификации / А.Ю. Шеманов // Постигание культуры: Ежегодник / [отв. ред. О.К. Румянцев]. — М. : Рос. ин-т культурологии. — 2001. — Вып. 11. — С. 246–254.
7. Шеманов А. Ю. Концепт как модель культуры в отношении к Другому / А.Ю. Шеманов // Постигание культуры: Ежегодник / [отв. ред. О. К. Румянцев]. — М. : Рос. ин-т культурологии. — 2001. — Вып. 11. — С. 196–201.
8. Maslow A.H. The psychology of science; a reconnaissance / A.H. Maslow; [foreword by Arthur G. Wirth]. — Chicago: H. Regnery, 1969.— 168 p.

Надійшла до редакції 12.08.2013 р.

УДК [37: 7.012:504]

З. І. ГНЕЦЬКО

ТЕМА ЕКОДИЗАЙНУ В ОСВІТНЬОМУ ПРОЦЕСІ

Визначено місце і роль дисципліни «Основи екодизайну» в навчальних програмах підготовки дизайнерів. Запропоновано змістову структуру екодизайну. Проаналізовано питання ефективності формування екологічного світогляду майбутнього дизайнера в системі сучасної дизайн-освіти.

Ключові слова: екодизайн, екологічна освіта, екологічний світогляд, екологічна культура, майбутній дизайнер.

Определено место и роль дисциплины «Основы экодизайна» в учебных программах подготовки дизайнеров. Предложено содержательную структуру экодизайна. Проанализирован вопрос эффективности формирования экологического мировоззрения будущего дизайнера в системе современного дизайн-образования.

Ключевые слова: экодизайн, экологическое образование, экологическое мировоззрение, экологическая культура, будущий дизайнер.

Defined the place and the role of discipline «Fundamentals of eco-design» in the educational programs of training designers. Proposed semantic structure of eco-design. Analyzed the formation efficiency environmental outlook of the future designer in the modern design education.

Key words: eco-design, environmental education, environmental outlook, ecological culture, the future designer.

Згідно із сучасними концепціями в освітньому процесі екологічний напрямок можна назвати сучасною філософією дизайну. Нині екологічна проблематика набула визнання у світі як одна з найактуальніших глобальних проблем людства. Завдання, що ставляться перед сучасними дизайнерами й архітекторами, значно змінилися під впливом технічного прогресу, в порівнянні з вимогами XIX–XX ст., це зумовило глобальне переосмислення освітнього процесу в цілому та сфери дизайну як культурного явища.

Сучасні екологічні підходи на практиці потребують екологічних знань, які набувають статусу світоглядних, і постійного оновлення в усіх сферах життєдіяльності людини [5]. На особливу увагу заслуговує тема екодизайну в освітньому процесі. Її особливість полягає в ефективній організації навчання майбутніх дизайнерів у ВНЗ, у вивченні принципів екодизайну, усвідомленні причин глобальних екологічних змін у довкіллі та шляхів їх подолання. Систему екологічних знань у дизайні складає комплекс теоретичних і практичних заходів для формування екологічної свідомості в студентів, а на її основі – мотивації до відповідної проектної діяльності. Тому зрозумілими є важливість екологізації дизайн-освіти й усвідомлення інтеграції дизайну і природи. У зв'язку із цим набуває значення комплексний підхід до теми екодизайну в освітньому процесі. Водночас із творчим осмисленням процесу екологізації дизайн-освіти цю проблему активно досліджують науковці.

Сучасні наукові студії щодо екологічної тематики в освітньому процесі є достатньо вагомими. Серед вітчизняних дослідників цю тему вивчали: Д. Л. Звенігородський, О. О. Орлова, В. Ф. Прусак, В. В. Сьомкін, Т. В. Гардашук, О. Ф. Сулацкова, Я. М. Гаць, І. С. Рижова, А. М. Олексієнко, О. Groшовенко, В. Г. Петрук, В. С. Звездецька, Л. Д. Курняк, Н. В. Науменко, В. А. Процюк, І. О. Моткін та ін. Серед зарубіжних: А. О. Глазачева, О. В. Уваров, В. В. Чижиков, В. А. Ляшенко, Н. В. Недумова, Т. Смісс, Т. Хепнер. У своїх працях автори звертають увагу на особливості взаємозв'язку екології, дизайну і сучасних технологій – у сьогоденні й у майбутньому людини. Дослідники розглядають актуальні проблеми органічного напрямку в сучасному філософському дискурсі, з'ясовують історичні передумови його виникнення. Окремі автори акцентують увагу на тому, що вивчення форм природи – важлива складова професійної підготовки дизайнера, також дослідники акцентують на важливості формування екологічного світогляду в майбутніх дизайнерів. Інтерес науковців викликають проблеми актуалізації екодизайну як напрямку дизайн-діяльності.

Проблеми визначення ролі та місця екологічної складової у дизайні розглянуто у працях О. Бойчука, О. Генісаретського, В. Даниленка,

Л. Жадової, К. Кондратьєвої, Г. Кур'єрової, В. Сидоренка, Ю. Шатіна й інших науковців. Актуальність екологічної кризи зумовлює необхідність її філософського переосмислення та докорінної зміни пріоритетів у ставленні людини до природи. Філософські аспекти розвитку екологічної освіти і виховання набули висвітлення в працях Е. Гірусова, М. Кисельова, В. Крисаченка, В. Липицького, В. Нестеренка, О. Салтовського, Г. Платонова та ін. Загальною тенденцією, яка характерна для праць цих авторів, є те, що у зв'язку із екологічною кризою набуває актуальності пошук нових засад існування людства, яке має відмовитися від технократичних ілюзій і перейти на якісно новий рівень взаємодії з природою.

Необхідність упровадження теми екодизайну в освітній процес зумовлена конкретними змінами в сучасному суспільстві: загостренням конфліктів у відносинах між людиною і довкіллям, переходом до постіндустріальної стадії розвитку суспільства, глобалізацією процесів розвитку науково-технічного прогресу [7]. Поряд із позитивними наслідками та перевагами цивілізаційних змін виникають також небезпеки, зокрема екологічні. Зважаючи на вищезазначені аспекти, ця проблема набуває важливого філософсько-культурного значення.

Незважаючи на те, що значення теми екодизайну в освітньому процесі постійно підкреслюється в наукових дослідженнях провідних учених сучасності, слід констатувати, що ця проблема в сучасному суспільстві ще належно не усвідомлена. Розгляд екологічного напрямку в дизайні та його впровадження в систему освіти ВНЗ перебувають нині на етапі становлення. Екологічне спрямування дизайн-освіти XXI ст. має стати новим сенсом, філософією і метою сучасного освітнього дизайн-процесу.

Мета статті — визначити умови формування екологічного світогляду в майбутніх дизайнерів у ВНЗ, проаналізувати методи впровадження екологічних знань у систему сучасної дизайн-освіти.

Розвиток екодизайну в сучасному освітньому процесі відбувається в умовах кардинального перегляду стратегій та змін ціннісних орієнтирів. Створюється принципово новий дизайнерський підхід: технократичне мислення, що протиставляє людський світ природі, змінює екологічний світогляд [1].

Екодизайн, як галузь сучасної науки, має різні критерії, визначені на основі принципів розвитку формоутворення в дизайні, згідно з якими екологічність, естетика та функціональність поєднуються ефективно і заплановано [3]. Таким чином, може бути досягнута і нова предметна культура. Сфера завдань, що вирішуються дизайнером, — надати об'єкту не лише певної форми, але й забезпечити тривалий термін використання предметів, що стимулює бережливе ставлення до навколишнього середовища. Слід зазначити, що

використання екологічно продуманого дизайну сприяє створенню нових форм, запозичених з природи [6]. Саме тому створення нової естетики через етику й екологію має стати основоположним чинником у дизайн-освіті.

У сучасних умовах важливо усвідомлювати нерозривний зв'язок природи і дизайну [6]. Доречно згадати слова А. І. Герцена: «Природа не може суперечити людині, якщо людина не суперечить її законам». Людина народилася на світ, як частина природи, і тому її існування повністю від природи і залежить. Досягнення балансу між природою і людськими творіннями, що має першочергове значення, є однією з основних ідей екодизайну. На думку К. Маркса: «Культура, якщо вона розвивається стихійно, а не спрямовується свідомо, залишає після себе пустелю». Концепцію екодизайну слід розглядати не лише як процес проектування об'єктів за певними принципами, але і як концепцію способу та культури життя. Саме тому тема екодизайну стає важливим елементом сучасної системи дизайн-освіти.

Мета дисципліни «Основи екодизайну» – формування в майбутніх дизайнерів екологічного світогляду та проектування ними об'єктів, що відповідають основним принципам екологічного дизайну. Тобто створення промислового зразка, що ефективно поєднує такі характеристики: екологічність, функціональність, комфорт, естетичність, мінімалізм.

Екологічне спрямування дизайн-освіти на початку III тисячоліття стало необхідною складовою гармонійного розвитку всього людства. Основним стратегічним напрямом розвитку дизайн-освіти нині є розробка наукових основ та принципів екодизайну.

Екологічне спрямування в дизайн-освіті є процесом здобуття системних знань, набуття вмій та навичок у взаємодії з довкіллям; екологічна освіта – необхідна складова екологічної культури, процесу систематичного й цілеспрямованого підвищення свідомого та морального ставлення до довкілля [7]. Система дизайн-освіти покликана вирішувати цю проблему у взаємозв'язку з процесом проектування, орієнтуючись на нові пріоритети й цінності екологічного спрямування, основними з яких є:

- 1) дизайн-освіта повинна постійно орієнтуватися не тільки на нинішні тенденції, але й зважати на власний вплив на майбутнє людини;

- 2) специфіка екодизайну в освітньому процесі має базуватися на передовому досвіді та практиці зарубіжних країн;

- 3) екологічний фактор дизайн-освіти повинен відображатися передусім у світогляді дизайнера, а через нього – на об'єктах, що проектується.

Науковці зазначають, що діяльність у сфері екодизайну має бути всезагальною. Д. Беньюс відзначає: «Відкривається епоха, основана не на тому, що ми можемо взяти в природі, а на тому, чого ми можемо в неї навчитися». Потрібно, щоб «екологічною» стали свідомість, поведінка та культура людини [1]. Ідеться про такі нові питання, як екологічна етика й «екологія душі».

Слід зазначити, що екологічні критерії завжди мали важливе значення в людській діяльності. Однак тільки сьогодні вони стали застосовуватися свідоміше, спеціально розроблятися і поглиблюватися [4]. Теоретик у сфері мистецтвознавства К. Діллот стверджує: «Дизайн сьогодні знову стає інструментом упорядкування світу, а не тільки засобом формування певних продуктів». Таким чином, завдання екодизайну якісно змінюються: їх убачають не стільки в удосконаленні форми і функції, скільки в скороченні надлишкової кількості продуктів, перегляді матеріалів і технологій з точки зору екології, а також у зміні споживчих вимог. Слід передусім розуміти, що екодизайн не повинен формуватися на урбаністичній необхідності, промисловій залежності та соціальній вигоді. Він має бути оснований на законах природи, раціональних екологічних критеріях [2].

Якщо дизайн як науково-проектна естетична діяльність актуалізувався під час активного розвитку промисловості, то екодизайн почав формуватися, коли людство відчуло загрозливі наслідки негативного впливу сучасної цивілізації на довкілля. Тобто актуалізація екодизайну реалізувалася на основі домінуючої екологічної свідомості та формуванні екологічної культури в рамках удосконалення проектною культури [5]. Техносфера, що створюється людством, і наявність фактично некерованого технічного прогресу можуть найближчим часом стати причиною глобальної екологічної катастрофи, згубної для всього живого. Тому ставлення дизайнера до дійсності завжди має бути обґрунтованим, що дозволить вирішувати дизайнерські завдання та конкретний проектний процес через призму ідеального задуму, в якому він виражає в кінцевому результаті свою естетичну позицію, зважаючи на пріоритет людського чинника. Отже до передумов формування теми екодизайну в освітньому процесі належать:

- загальний загрозливий стан біосфери на сучасному етапі розвитку цивілізації;
- негативні техногенні процеси і загальні характеристики перспектив розвитку промислового комплексу Землі;
- рівень екологічної свідомості й культури;
- рівень проектною культури;
- становлення наукового напрямку «екологія людини»;

– усвідомлення, що ідея збереження природи, гармонії та органічної єдності людини з навколишнім середовищем, є основним завданням у дизайнерській діяльності;

– зростаюча роль екологічної свідомості в суспільстві, формуванні сучасної проектної культури загалом та методології дизайну;

– розуміння екологічної проблематики, згідно з екологічною свідомістю і дизайнерськими настановами, яке втілюється в проектній культурі передусім у принципах органічного напрямку;

Коло проблем екодизайну постійно збільшується: процеси виробництва, розподілу, споживання товарів і утилізації відходів сприймаються як системний зв'язок циклу створення й існування всіх об'єктів предметного середовища, на який дизайнер може певним чином вплинути своїми рішеннями. При цьому критерії охорони навколишнього середовища, економії невідновних природних ресурсів, екологічного спрямування технологій і самих виробів стверджуються як важливіші, ніж економічні, функціональні й естетичні критерії. Питання про співвідношення екології, естетики та корисності продукту розглядаються як основні професійні орієнтири в системі дизайн-освіти.

М. М. Кисельов стверджує: «Стає загальноновизнаним, що одним з найістотніших виявів мудрості, яка залишається чи не єдиною надією на збереження людини в zdeформованому нею ж природному довкіллі, є екологічна компетентність». Дієвим засобом формування екологічного світогляду майбутнього дизайнера має бути екологічне спрямування сучасної дизайн-освіти. Щодо змістової структури екодизайну в сучасній системі дизайн-освіти слід виокремити сім інтегруючих ліній:

- 1) екодизайн, його місце та роль у системі дизайн-освіти;
- 2) взаємозв'язок людства і природи – від історії до сучасності;
- 3) причини виникнення глобальної екологічної кризи та її наслідки для людства;
- 4) методи вирішення екологічних проблем через екологічне проектування;
- 5) цілісність природи й ідея збереження навколишнього середовища;
- 6) принципи екодизайну та їх значення в системі дизайн-процесу;
- 7) екологічний світогляд, розвиток поглибленого екологічного мислення та формування активної екологічної позиції дизайнера, що є основою сучасної дизайн-освіти;

Дизайнерська діяльність – це процес, що передбачає мету, засоби, результат, типи і форми діяльності, які відрізняються за суб'єктом, об'єктом, функціями та цілями [7]. Результатом дизайнерської діяльності є виникнення соціального, культурного, цивілізаційного феномену – продукту діяльності з проектування предметного світу,

розробки екологічночистих виробів, раціональної побудови предметного середовища. Людина, проектуючи і створюючи навколишнє середовище, стала застосовувати такі інструменти, технології, матеріали, які здатні порушувати рівновагу природних процесів. Нині складно уявити будь-яку сферу людської діяльності, в якій не працював би дизайнер. Тому важливою ознакою його екологічного світогляду є усвідомлення соціальної функції цієї професії в житті суспільства. В процесі фахової освіти дизайнер формується як полікультурна особистість, котра, зокрема, виявляє високу екологічну культуру.

Ще одна особливість екологічного світогляду майбутнього дизайнера – тісний взаємозв'язок світоглядних і професійних орієнтацій. Професія дизайнера поєднує особливості взаємодії людини з художнім образом, природою, технікою та самою людиною. Поєднання вимог цих відношень є доволі складним процесом. На думку польського вченого Т. Граца, найважче поєднати суб'єктивну сутність людини і гуманізацію відношення «людина – людина» та «людина –техніка».

Таким чином, вивчення наукової літератури, прикладів екологічної дизайнерської практики і концепцій виявило, що в розвитку проектної культури тема екодизайну набуває дедалі більшого значення. Формування екологічного світогляду в майбутнього дизайнера, нового типу ставлення до навколишнього середовища, розуміння неповторності природи і прагнення до єднання з нею – основні завдання сучасної системи дизайн-освіти [1]. Провідне місце посідає дисципліна «Основи екодизайну», яка розглядає практичні приклади та розкриває теоретичні положення екологічного дизайну як вираження світогляду суспільства.

Аналіз філософсько-культурологічних поглядів та ідей надає змогу стверджувати, що природа – найвища цінність, а пошук гармонії з нею є сенсом життя людини [3]. Сучасне суспільство, досягнувши високого рівня технологічного розвитку, нехтує законами природи, змінюючи акценти і визначаючи напрями взаємодії з природою, що доволі часто призводить до негативних наслідків. Екологічна криза, згідно з даними науковців, є результатом недбалого ставлення людини до природи. Діяльність людини стосовно природи має руйнівний характер. Упровадження екологічного напрямку в систему дизайн-освіти покликане сформувати нове ставлення людини до природи.

Подальші дослідження передбачають суттєве і поглиблене вивчення теми екодизайну в освітньому процесі, а також розробку методики викладання дисципліни «Основи екодизайну».

Список літератури

1. Грошовенко О. Формування дбайливого ставлення особистості до природи як філософсько-культурна проблема / Грошовенко О. // Вісник ІРД. — Випуск 1. — Київ, 2009. — 178 с.

2. Звенігородський Д. Л. Екодизайн та його коефіцієнт корисної дії / Звенігородський Д. Л. // Вісник ХДАДМ, 2009. — № 6. — С. 47–51.
3. Орлова О. А. Апробація принципів еко-дизайна на прикладі работ студентів ХГАДИ / Орлова О. А. // Вісник ХДАДМ. — 2002. — № 6. — С. 267–273.
4. Січко І. Особливості екологічної освіти у вищих навчальних закладах зарубіжних країн / І. Січко, І. Юрченко // Порівняльно-педагог. студії. — 2011. — № 1 (7). — С. 111–116.
5. Сьомкін В. В. Проблеми актуалізації екодизайну як напряму дизайн-діяльності / Сьомкін В. В. // Наукові записки РДГУ. — І том /УКРАЇНСЬКА КУЛЬТУРА: минуле, сучасне, шляхи розвитку. — Випуск 16. — 2010.
6. Северин В. Д. Вивчення форм природи – важлива складова професійної підготовки дизайнера / Северин В. Д., Олексієнко А. М. // Вісник ХДАДМ, 2008. — № 6. — С. 62–65.
7. Прусак В. Ф. Особливості екологічного світогляду майбутнього дизайнера в системі неперервної освіти / Прусак В. Ф. // Професійна освіта. Наукові записки. Серія: Педагогіка. — 2011. — № 2. — С. 86–90.

Театрално
мистецтво

Кино-,
телемистецтво



Хореография

НАРОДНО-СЦЕНІЧНИЙ ТАНЕЦЬ ЯК НАЦІОНАЛЬНЕ НАДБАННЯ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ

Аналізується проблема збереження досягнень національного хореографічного мистецтва. Розглядається роль народно-сценічного танцю в розвитку української художньої культури.

Ключові слова: феномен нематеріальної культурної спадщини, національна традиція, український народно-сценічний танець, хореографічна лексика.

Анализируется проблема сохранения достижений национально-хореографического искусства. Рассматривается роль народно-сценического танца в развитии украинской художественной культуры.

Ключевые слова: феномен нематериального культурного наследия, национальная традиция, украинский народно-сценический танец, хореографическая лексика.

The problem of maintainance of achievements of national of choreographic art is analysed. The role of a folk-stage dance is examined in the Ukrainian culture.

Keywords: the phenomenon of intangible cultural heritage, national tradition, Ukrainian folk-stage dance, choreographic vocabulary.

У сучасних умовах глобалізації серед багатьох проблем актуалізується проблема збереження багатьма національними культурами етнічної самобутності та багатства духовного життя, що накопичувалося століттями із часів свого виникнення. Будучи одним зі стабілізуючих факторів суспільного життя, усталені традиції національної культури здатні, як свідчать дослідження, допомогти людині адаптуватися до світу, який нестримно змінюється.

Традиція — це, власне, те, що передається в спадок майбутнім поколінням. Російською мовою буквальный переклад латинського *traditio*, інший: “предание”, українською ж — “переказ” — дещо звучене. Одним із чинників визначення національної, етнічної культури є традиції народної художньої творчості. Чим вищий рівень розвитку і технізації суспільства, тим швидше зникає з побуту народна творчість. Нині в Європі, як і в розвиненій Америці, традицій народної художньої творчості практично немає. Цьому “сприяз” розвиток виробництва, поліграфічних послуг, а особливо — засобів масової інформації, зокрема телебачення. Наприклад, у сучасній Україні національну народну традицію активно витісняють західні зразки маскультури найнижчого гатунку.

Кожному етносу притаманна етнічна традиція, яка втілює сукупність стандартів поведінки, що передаються через механізми спадковості. Це ієрархія стереотипів, культурних канонів, політичних і господарських форм, світоглядної системи, що характерні певному

етносу. Етнічна традиція завжди виробляється під час формування етносу, коли він активно адаптується до довкілля — як природного, так і суспільного. За умов нормального розвитку традиції максимально набувають своєрідності, але із часом спрощуються і зникають, коли етнос “сходить з історичної арени”. Деякі елементи можуть переходити до молодих утворень, які їх акумулюють, збагачують і передають іншим. Як приклад можна навести культурні надбання елліністичного мистецтва, які після загибелі античної цивілізації перейшли до інших етносів, збагатили їх; частково існують ще й досі. Етнічні традиції етносу створюються в органічному поєднанні з раніше виробленими і вже існуючим етносом.

Процес усвідомлення кожним індивідомом своєї належності до певної етнічної спільноти визначає етнічне самоутвердження як норму, коли традиції, мова, культура, звичаї, потреби збігаються з власними інтересами та готовністю їх обстоювати й утілювати в життя, що визначає етнічну ідентичність, тобто сприйняття себе часткою етносу як цілісного суспільного організму. Усі ці чинники охоплюють комплекс почуттів, переживань, емоцій і мають первісне значення, відіграють вирішальну роль у забезпеченні життєдіяльності та життєздатності етносу, примножують надбання матеріальної й духовної культури, сприяють їх долученню до скарбниці загальнолюдської культури. Відображаючи життєвий досвід народу, творчо узагальнюючи й осмислюючи його, фольклор є яскравим вираженням художньо-історичної пам’яті нації, важливим чинником соціальної екології, який може сприяти культурному «виживанню» людини.

Генеральна конференція ЮНЕСКО ще в 1989 р. відзначивши соціальне, економічне і політичне значення фольклору в історії та сучасній культурі суспільства, визнала існування небезпеки, яка загрожує йому сьогодні, рекомендувала всім країнам — членам ЮНЕСКО розробити спеціальні правові положення та плани організаційних заходів щодо збереження і захисту традиційної культури.

У підсумковому документі Міжнародного форуму з культурного співробітництва, що відбувся в 1998 р. в Оттаві, як основне поставлене завдання “захисту культурної різноманітності”. “Різноманітність культур як у рамках націй, так і будь-де у світі є величезним скарбом усього людства”, що визначено головним призначенням культурної політики.

У Декларації про культурну різноманітність акцентується, що в процесі побудови суспільства ХХІ ст., ґрунтованого на інформації і знаннях, культурна різноманітність є домінуючою, європейською ознакою та основним політичним завданням. Українська державність надала можливості активно долучитися до світового процесу розвитку культурного різноманіття, заповнити багато прогалин у вітчизняній культурі. Народна творчість постає не як пережиток, а як

культурний феномен з високогуманними звичаями та обрядами, народною мораллю, повагою до природи, родових традицій своїх предків з їх духовною поетикою, ідеалами, мріями, протиріччями.

Феномен нематеріальної культурної спадщини визначений Конвенцією ЮНЕСКО у 2003 р. Згідно з положеннями означеного міжнародного документа, нематеріальна культурна спадщина підлягає охороні. У полікультурному просторі багатой на народні традиції України ця проблема актуальна ще й тому, що для нації необхідно всесвітньо розвивати комплекс видів народної творчості всіх регіонів країни.

Своєрідність формування української хореографії полягає в тому, що її становлення відбувалося в тісному взаємозв'язку з національними традиціями. Хореографічне мистецтво належить до найдавніших видів мистецтва, яке відтворює дійсність у художніх танцювальних образах завдяки ритмічній зміні художньо зумовлених положень людського тіла, узгодженого поєднання рухів рук, ніг, корпусу, голови, використання поз, жестів, міміки. Хореографічний образ складається з багатьох компонентів, не лише зримих, названих вище, які є тільки матеріалом для внутрішньої емоційної структури танцю, що містить у собі мистецький зміст.

В. Верховинець, видатний український фольклорист, етнограф і хореограф, зазначав, що українське хореографічне мистецтво має вивчати народний танець «...з його мальовничими фігурами й широкою, нічим не обмеженою фантазією думок», який «...перейнятий духом веселих танцювальних пісень, повних кипучості, енергії, бадьорості та невимушеної щирої розваги справжнього народного життя» [1, с. 23]. В. Верховинець підкреслює, що народні танці наповнюють душу естетичним задоволенням, мають свою особливу мову, яка завжди «свіжа, нова і мила». Мистецтво, яке не впливає на почуття глядача, постає лише як його технічне відображення. Справжній твір митця не залишає байдужими своїх глядачів. Факти свідчать, що для створення оригінальних хореографічних творів слід опанувати глибинний, створений і відібраний багатьма поколіннями фольклорний матеріал, а для сприйняття образу твору необхідне талановите і професійне його трактування, в якому естетика і стиль відповідали б смакам сучасників. Збереження національної ідентичності, традицій, багатства зразків народної творчості, пошук до художнього піднесення в розкритті образів характерні для творчості В. Верховинця, П. Вірського й інших справжніх митців, котрі створюють оригінальні національні твори, не копіюючи один одного, а віднаходячи в них усе нові грані. Найголовніше в цих творах — духовна атмосфера (аура), яка впливає на почуття глядачів, їх духовний світ. Ця нематеріальна культурна спадщина найбільш вражаюча тому, що не має якісної фіксації, і той самий хореографічний твір, відтворений виконавцями на сцені силою їхнього таланту, залишається неповторним. Саме в культурі різні народи

демонструють себе світові, входять до світового духовного простору. Народна творчість є невід'ємною складовою життя будь-якого етносу, сприяє національній самоідентифікації, національному самоствердженню. Ґрунтуючись на дослідженнях мистецтвознавства, етнографії й фольклористики К. Ю. Василенка, А. І. Гуменюка та ін., можна стверджувати, що єдиним джерелом виникнення різноманітних видів мистецтва, зокрема вокальної й інструментальної музики, танцю та ін., була синкретична народна творчість. Особливо обрядові й трудові, купальські та весільні пісні, веснянки збереглися з іграми, танцями, хороводами. Важливою є думка А. І. Гуменюка, що первинно сформувалася група танців, ігор, обрядів, які виконувалися під вокальний супровід, пісню. Інструментальний супровід виник пізніше [2, с. 18].

Серед питань творчого зростання хореографа особливе місце посідає лексика танцю, в цьому разі — українська народна. Наукове дослідження лексики народного українського танцю, її регіональних особливостей, порівняльна характеристика, опис, зрештою навіть запис автентичної лексики обрядових та інших народних танців у певному регіоні — це не лише актуальне мистецтвознавче завдання, фіксація знайденого, а й творча переробка величезного за своїм образним мистецьким змістом матеріалу [3, с. 4].

Кім Василенко у фундаментальній праці “Лексика українського народно-сценічного танцю” підкреслює, що в хореографічному мистецтві основним матеріалом для створення образу є лексика танцю, причому образність лексики залежить не лише від її якостей, а від ідейного змісту, асоціативного ряду, вираженого за допомогою зримих засобів — рухів, поз, жестів тощо [4, с. 30].

Мистецтвознавче дослідження лексики українського танцю не обмежується фіксацією та порівняльним аналізом формальних ознак лексики залежно від регіональних особливостей, культурно-історичних та соціально-економічних умов життя народу, а потребує глибшого вивчення ідейно-естетичного змісту хореографічних образів народного танцю. Вивчаючи лексику українського народного танцю, перед автором постає проблема функціонально-естетичного аналізу хореографічного твору, вивчення зв'язку лексики та композиції з естетичним змістом танцю [5, с. 14].

Ще один аспект дослідження лексики українського танцю полягає у втіленні психологічної характеристики персонажів танцю засобами образної лексики, психологічної вмотивованості використання тих чи інших лексичних засобів.

Проблеми лексики танцю загалом вивчає хореологія, молода наука, яка на сучасному етапі свого розвитку визначає методологічними засадами. Становлення цієї науки висуває до теоретиків та практиків хореографії такі важливі завдання: дослідження історичних закономірностей еволюційного розвитку лексики, виявлення

залежності танцювального руху від музики, визначення художніх особливостей регіональної танцювальної лексики, простеження взаємозв'язків між лексикою та композиційною структурою танцю та ряд ін. [6, с. 23].

Через специфічність хореографічного мистецтва багато елементів народної танцювальної творчості зникло, а те, що залишилося як надбання народно-сценічної хореографії, часто стилізується й узагальнюється до окремих специфічних меж локальних груп. «Хвороба» стандартизації вразила багато колективів, творчість яких стала перебільшувати справжній колорит національного танцю, орієнтуючись на демонстрацію дуже узагальненого, усередненого зразка. Стереотип прийомів, що склався, неодноразова повторюваність драматургічних дій, композиційних побудов, малюнків, лексики, трюків роблять схожими один на одного не лише українські танці різних регіонів, але іноді й танці різних національностей.

Нерідко керівники хореографічних колективів не мають належних знань, що до регіональних особливостей національного народного танцю. І тут постає ще одне важливе питання: підготовка кадрів балетмейстерів народно-сценічної хореографії, котрі прекрасно опанували матеріали фольклору регіонів України, знають його специфічні особливості й закономірності існування.

Для збереження або реконструкції народного танцю хореографи використовують різні способи нотації — як асоціативні, так і не асоціативні. Окрім передання твору безпосередньо «з ніг до ніг» або записування танцю, дуже часто фіксується текст не авторського першоджерела, а змінений доповненнями інших осіб.

Одним з основних завдань фахівців з народної хореографії, є повна та ретельна фіксація оригіналів, реконструкція втрачених зразків, розробка й удосконалення авторських методик викладання.

Також важливим є збирання фольклору, яка передбачає фіксацію тих, що збереглися в пам'яті, або існуючих танців. Є декілька способів їх фіксації: практичне опанування, кінофотографування і нотація хореографічного тексту, також нотація музики і запис тексту пісень. Фіксуються умови існування, розповіді-характеристики танцю виконавцями, різні коментарі [7, с. 54].

Створення фольклорного сценічного танцю — це не просто перенесення ретельно вивчених рухів і рисунків на сцену — це процес відтворення атмосфери життя танцю, його “дихання” й того таїнства спілкування виконавців, яке в ньому народжується, зумовлюючи його цінність і необхідність.

Сучасному мистецтвознавству відомі дві форми існування хореографічних фольклорних традицій: у їх власному природному середовищі й у сценічному мистецтві. Той, хто вирішує завдання збереження фольклорних традицій, вводить нас у практику декількох груп колективів, які у своїй творчій діяльності втілюють народне

танцювальне мистецтво й відрізняються один від одного як способами його інтерпретації, так і деякими іншими параметрами.

До першої групи належать колективи, що умовно називаються етнографічними, учасники яких виконують автентичний фольклор тієї географічної місцевості, де мешкають. Друга група колективів, назвемо їх умовно фольклорними, реконструює фольклор будь-якого регіону відтворюючи живі традиції, або, якщо вони вже не функціонують, вивчаючи наявні матеріали. Третя і четверта групи колективів, до яких належать самодіяльні колективи, пов'язані з народно-сценічною хореографією, будують свою творчу діяльність на принципах художньої обробки, розробки та стилізації фольклору.

Художня розробка є вищим ступенем трансформації народної творчості порівняно з обробкою. З фольклорного зразка виокремлюється основне образне ядро, найяскравіший пластичний мотив, провідна ідея (в лексичі, малюнку танцю, виконанні, образності — будь-якому компоненті танцю), які розробляються, розвиваються іноді аж до набуття ними нових якостей.

Таким чином у цьому разі відбувається розкладення фольклорного твору на окремі елементи, їх переосмислення, трансформація й нове складання вже сценічного твору відповідно до задуму автора. Трансформуються всі структурні елементи фольклорного танцю: його музично-ритмічна формула, побудова сюжету, образність. Тут ще чіткіше, ніж під час обробки, виявляється опосередкованість фольклору традиціями професійного сценічного мистецтва [7, с. 54].

Професійному хореографові слід добре знати “генетичний код” передання спадковості, тобто ті музично-пластичні мотиви, ритмоформули, композиційні прийоми, які є квінтесенцією національного в хореографії і можуть стати живим ядром, основою нового сценічного танцю. Звичайно, для повного успіху потрібне поєднання фольклориста і постановника в одній особі. Але оскільки на практиці це трапляється не завжди, важливою стає вимога до балетмейстера добре знати фольклор, а до фольклориста — специфіку сцени.

Збирання, фіксація, вивчення танцювального фольклору є в наш час актуальним ще й тому, що його багатства нерідко дуже швидко зникають разом зі своїми носіями, особами похилого віку, і ми повинні квапитися, щоб устигнути зібрати їх якомога повніше. Існує відомий вислів “місцевий матеріал”, який передбачає і сучасні танці, створені на місцеву тему, і традиційні танці цього району, області, й номери, створені хореографом на основі елементів танців, що існують у районі. Іноді перша й третя лінії поєднуються і виникає номер на місцеву тему, розказаний хореографом на традиційному, місцевому хореографічному діалекті.

Під «місцевою темою» мається на увазі, що танець оповідає про тих, хто жив або живе в цій місцевості, наприклад, він присвячується героям війни — землякам виконавців. Це може бути також розповідь

про трудівників району, наприклад, ткаць або сталеварів, майстринь-килимарниць, виноградарів тощо. Місцевий колорит залежить також від характеру відображення в танці особливостей природи того або іншого району, наприклад, широкий крок характерний для жителів рівнинної місцевості, легкий, обережний для гірської.

Постановка на місцевому матеріалі сприяє самобутності, але й має значні труднощі. Перше із цих завдань пов'язане не лише з необхідністю вивчення життя свого району, але й з умінням виокремити в ній те істотне, що складає її справжню особливість. Крім того, необхідно знайти ознаки, які близькі природі танцю і можна образно виразити музично-пластичною мовою цього мистецтва.

Процес творення нового радісний саме великим пошуком. Тому оцінювати необхідно не лише результат, але й виховний і пізнавальний вплив на колектив творчого процесу, його корисність. Зосередимося на питанні про те, що означає вивчати місцевий матеріал. Передусім, мається на увазі знання учасниками колективу хореографії, фольклору окремого регіону. Для жителів сільської місцевості питання є чіткішим: свого села і сусідніх сіл. Для жителів міста: вивчення фольклору своєї області. Але перш ніж починати збирати фольклор, потрібна серйозна підготовка. Мабуть, найскладніше — це зуміти відрізнити справжнє, цінне від випадкового або запозиченого, що можливо лише за умови загальної підготовки й розуміння етнографічних особливостей краю, його природи, історії, характерних ознак побуту, культури і та ін.

Ця робота може бути виконана в бібліотеці і музеї області, деякий матеріал потребує зустрічей зі старожилами, спілкування з безпосередніми носіями культури. У деяких районах ще збереглися традиційні народні гуляння, проводяться свята фольклору. На них важливо побачити не лише сам танець, той або інший хореографічний мотив або виконавський прийом, але й усе, що пов'язане з манерою поведінки, ходою, спілкуванням, стилем костюма й умінням його носити тощо.

Особливо цінною для хореографа є можливість узяти безпосередню участь у житті подібного свята, стати його живим учасником, увійти у виконання танцю, по-справжньому зрозуміти наявність чогось особливого, самобутнього, відчутти необхідність детального вивчення, проникнення в його неповторний, логічно зумовлений внутрішній ритм.

Проблему збереження українського танцювального фольклору в умовах сценічної традиції неможливо розглядати окремо від проблем його спадкоємності й популяризації. Цей факт засвідчил появу Української академії мистецтв, заснованої героєм України, народним артистом України, Росії, лауреатом премії ім. Т. Г. Шевченка, професором, академіком, головою Національного хореографічного союзу України, директором і художнім керівником академії ім.

П. Вірського М. Вантухом, організація Національного хореографічного союзу України, яка була урочисто відзначена I всеукраїнським конкурсом народної хореографії ім. П. П. Вірського, який, у свою чергу, неабиякою мірою сприяє вирішенню означеної проблеми і популяризації народної творчості.

Важливим є об'єднання вчених і практиків усіх регіонів України. До означеної проблеми зверталися в різних за спрямованістю працях у спеціалізованих збірках наукових записок університетів культури України, наприклад, О. М. Полтавець (“Музичне та хореографічне мистецтво як засіб збереження етнокультурної ідентичності українців у США”), А. А. Гоцалюк (“Традиції в розвитку хореографічного мистецтва”), О. Д. Помпа (“Народне танцювальне мистецтво Житомирщини: збереження традицій”), а також педагоги та керівники колективів України в матеріалах науково-практичних конференцій (“Стан народної хореографії в Україні та перспективи її розвитку”, Київ, 2002 р.; “Хореографічне мистецтво в контексті культурно-освітніх процесів”, Полтава, 2006 р.; “Збереження і розвиток народно-сценічного танцю регіонів України”, Харків, 2009 р.).

Проблема чистоти національної хореографії хвилює і педагогів-практиків Росії. У статті Т. О. Філановської “Культурна дифузія: набутки і втрати (на прикладі становлення хореографічної освіти в Росії)” розглядається роль чинника культурної дифузії в становленні системи хореографічної освіти Росії. Визначено механізм виникнення і динаміку розвитку національної школи танцю як результат запозичення й синтезу європейських педагогічних систем освіти. Автор підсумовує, що кожна культура має свій соціальний і стильовий «код», детермінований менталітетом, що дозволяє зберігати самотність національної художньої культури.

Таким чином знання, які здобуті видатними хореографами передаються від керівників до учнів. У ХДАК більше 20 років тому під керівництвом професора, академіка, народного артиста України, лауреата міжнародних премій і фестивалів, декана факультету хореографічного мистецтва ХДАК Б. М. Колногузенка була створена творча лабораторія хореографічної майстерності — театр народного танцю «Заповіт», який є неодноразовим лауреатом міжнародних, всеукраїнських, регіональних конкурсів, проводить активну роботу по збереженню провідних зразків народної творчості, сприяє популяризації танцювальної культури регіонів України.

Унікальним в історії розвитку й теорії народно-сценічного танцю є факт існування музею історії українського хореографічного мистецтва, присвяченого розвитку української хореографії, який розташовано на території Державного музею-заповідника І. Карпенка-Карого (Тобілевича) «Хутір Надія» поблизу міста Кіровоград [8]. Працівники музею проводять роботу щодо забезпечення музею літературою: методичною і з теорії та розвитку хореографії. Також в експозиції

представлені матеріали стосовно професійних хореографічних колективів України від часів П. Вірського до сучасності; провідні хореографічні школи України; представлена діяльність Національної спілки хореографів України та її осередків у регіонах. Музей історії українського хореографічного мистецтва розвивається і зусиллями колективу спрямований на всебічне висвітлення історії народного танцювального мистецтва й ознайомлення з послідовниками традицій основоположників українського народного сценічного танцю.

Дослідження розвитку українського народного танцю в Україні і за її межами, визначення його місця в духовному розвитку людини, вивчення і глибоке осмислення творчих надбань як духовного спадку українського народу, його втілення сприяє стійкому духовно-культурному імунітетові проти загрози космополітичної ерозії.

Феномен хореографічного мистецтва полягає в постійному русі, як саме життя, тому його неможливо зупинити. Хореографічне мистецтво спрямоване на оптимізм, естетику самовираження, а його різновид — народний танець як першоджерело хореографічного мистецтва посідає особливе місце в процесі формування духовного світу людини, тому що його особливості в збереженні фольклорних традицій, ритмо-пластичних, емоційних кодів та розвитку всіх притаманних йому складових, збалансованих у контексті духовних, естетичних і технічних принципів. Українська народна хореографія — потужний фактор відродження духовності й гуманізації суспільства.

Список літератури

1. Верховинець В. Теорія українського народного танцю / В. Верховинець — К.: Муз. Україна, 1990. — 149 с.
2. Гуменюк А. І. Українські народні танці / А. І. Гуменюк. — К.: Наук. думка, 1969. — 612 с.
3. Василенко К. Ю. Лексика українського народно-сценічного танцю: автореф. дис. докт. мистецтвознавства / К. Ю. Василенко. — К., 1998. — 22 с.
4. Василенко К. Ю. Лексика українського народно-сценічного танцю / К. Ю. Василенко. — К.: Мистецтво, 1996. — 496 с.
5. Годовський В. М. Народне танцювальне мистецтво України. Частина 1. Західний регіон / В. М. Годовський, Л. А. Маркевич. — Рівне, РДГУ, 2003 — 32 с.
6. Годовський В. М. Танці Полісся / В. М. Годовський. — Рівне, 2002. — 114 с.
7. Тарасова Н. Б. Теория и методика преподавания народно-сценического танца: учеб. пособие / Н. Б. Тарасова. — СПб.: ИГПУ, 1996. — 264 с.
8. Музей истории украинского хореографического искусства Автор: Administrator | 09.03.2010. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.grand-prc.ru> — Заглавие с экрана.

Надійшла до редколегії 22.08.2013 р.

ОСОБЛИВОСТІ МІФОЛОГІЧНОГО СВІТОСПРИЙНЯТТЯ УКРАЇНСЬКОЇ ТРАДИЦІЙНОЇ НАРОДНОЇ ЛЯЛЬКИ

Проаналізовано особливості міфологічного світосприйняття традиційної народної ляльки, що виражаються в знаково-символьних зображеннях і можуть траплятися в зображеннях лялькових форм.

Ключові слова: лялька, традиційна народна лялька, міфологія світосприйняття, традиція, суспільний вплив.

Проанализированы особенности мифологического мировосприятия традиционной народной куклы, которые отображены в знаково-символических изображениях и могут встречаться в кукольных формах.

Ключевые слова: кукла, традиционная народная кукла, мифология мировосприятия, традиция, общественное влияние.

In this article the attention has been band on sources and mythological traditional dolls, based on history to the present day. The article discusses the features and mythological worldview of traditional folk dolls are expressed in semantic-symbolic images that can occur in images of doll forms created by Ukrainian dollmakers.

Key words: Doll, traditional folk dolls, mythology worldview, tradition, social impact.

На основі дослідження феномену ляльки в історико-антропологічному вимірі можна констатувати, що використання ляльки в ритуалі тісно пов'язане з її загальнокультурними конотаціями, відображеннями в міфології та віруваннях. Виготовлення традиційних аутентичних народних ляльок, які ще називають сільськими, пояснюється міфологічними уявленнями й віруваннями та супроводжується тлумачними текстами, внаслідок чого лялька стає об'єктом, який містить інформаційне наповнення із чіткими тлумаченнями.

Суперечність між необхідністю взаємодії людини з природним та культурним оточенням, потребами створення матеріально-предметного й ідеального образів світу та міфологічними уявленнями й віруваннями українців у традиційній культурі потребує дослідження особливостей міфологічного світосприйняття традиційної ляльки в українській культурі.

Мета статті — виявити особливості міфологічного світосприйняття української традиційної ляльки в українській культурі.

Серед українських дослідників найповніше означена тема висвітлена в монографії О. Найден “Українська народна лялька” [10], а також у статтях науковців подібної тематики: В. Дмитрієва, М. Гринюка, К. Рахно. Найпомітнішими системними дослідженнями, в яких розглядається міфологічне поле української народної іграшки, є також праці вітчизняних науковців Л. Орел [15], Л. Герус [3], та М. Грушевського [5]. У працях російських дослідників М. Мішиної [13] та

А. Романової [16], О. Ситник [17] також ґрунтовно аналізувалося це питання. Досліджуючи особливості міфологічного світосприйняття традиційної ляльки, доречно звернутися до праць іноземних учених: етнолог Ф. Боаста, психологів Ф. Бартлета й Леві-Брюля.

Аналізуючи сучасну традиційну народну ляльку можна зрозуміти, як розвивається давня традиція на певному історичному етапі, якими є особливості міфологічного світосприйняття традиційної ляльки в українській культурі. Зв'язок традиційних народних міфологічних вірувань із сучасним життям достатньо очевидний, тому саме «знання та правильна інтерпретація традицій власного народу стають надійним шляхом до розуміння соціальної, політичної та інших форм поведінки народу як соціуму» [4].

Осередки майстрів народної творчості, в яких духовне й побутове життя зазнає впливу традиційних уявлень, вірувань і забобонів, нині стають місцем виникнення й існування сучасних міфів. Збереження лялькарського ремесла (виготовлення традиційних народних ляльок) сприяє ліпшому розумінню особливостей міфологізації традиційної народної ляльки.

Міф є активною соціальною силою, що впливає на розвиток сучасного мистецтва, це ідеальний взірець традиційних моральних цінностей» [1]. Т. Борисова дійшла висновків щодо сучасного уявлення про міф і зазначає: «Міфи — це намагання людей збагнути своє буття за допомогою емоційних і логічних асоціацій» [1].

Міфологічне світобачення пов'язане з домінуючою роллю традиції, яка впродовж тисячоліть відіграла істотну роль у повсякденному житті окремої людини й суспільства загалом. «Корені традиційності сягають прадавніх часів, коли тривав пошук людиною шляхів духовної єдності з природою, а сама природа та її стихії ототожнювалися із надлюдською магічною силою, здатною або допомогти людині й уберегти її в повсякденній боротьбі за виживання, або завадити їй» [4].

Водночас Т. Борисова зазначає, що «особливості міфологічного світосприйняття впливають на всі почуття й емоції митців, це особливий тип мислення (або образне вираження емоцій)» [1].

Отже, традиційна народна лялька — це є не що інше, як мистецька форма, що демонструє емоцію її творця (автора). Однією з головних властивостей міфологічного світосприйняття ляльки — особливий тип мислення того, хто конструє ляльку, та його емоційне сприйняття світу. Отже, особливість міфологічного світосприйняття пов'язана із зображенням духа, який відображає емоції її творця.

Міфологічне значення традиційної народної ляльки полягає в знаково-символьних зображеннях, які можуть траплятися в лялькових формах, створених майстрами. Основним джерелом міфу стає інтуїтивне розуміння культурного середовища, що набуло відображення в традиційній ляльці.

Для таких процесів найзручнішою є зменшена модель людини — лялька (в означеному дослідженні — народна традиційна лялька).

Отже, міфологічний світогляд — це односторонній погляд на світ, але це не є недоліком у сфері лялькарського ремесла, адже сам міф був своєрідним захисником традиції. Саме тому сучасна традиційна народна лялька, будучи усталеним зразком, водночас активно видозмінюється і набуває нових форм, які потребують від майстра не лише нових трактувань та нової символіки, а й використання нових сучасних матеріалів. Хоча основні міфи, які склалися історично, залишаються, а до них додалися нові, виникнення яких зумовили сучасні реалії життя, (наприклад, лялька на успішне ведення бізнесу — охоронниця для підприємців), проте такі видозміни є радше винятком, адже із самого початку міфологія завжди виконувала функції виховання та збереження традиції духовного досвіду людства.

Отже, народна лялька — це засіб символічного моделювання навколишнього світу й людини в ньому, який виконує функцію соціалізації. Міфологічний світогляд є основою національної культури. Завдяки народним ремеслам, зокрема мистецтву виготовлення народної традиційної ляльки, формується основа національної ідентичності сучасників.

Традиція конструювати ляльки, які в народів світу називаються народними, виникла водночас у різних куточках планети. Таке явище називається колективним підсвідомим, яке зумовлює подібність ляльок у різних народів світу (української народна ляльки й російська, ляльки-пам'ятки є в американських, африканських похованнях та похованнях народів Кавказу). Проте українська народна лялька помітно відрізняється серед інших ляльок своєю простотою, що зумовлено ментальними особливостями українського народу.

Українська традиційна вузлова лялька (сільська лялька) виготовляється різними способами: намотування, зв'язування, закручення. Вузол (замкнуте магічне коло) в українській міфології символізує безперервність, долю й відповідно наділяється захисними функціями оберега.

У праці українського мистецтвознавця О. Найдена “Українська народна іграшка: семантика пластичних форм” автор указує на те, що традиційна народна іграшка містить у собі більше інформації, ніж комп'ютерна пам'ять, що пов'язано із психоментальною особливістю, зокрема з тим, що “майстер — носій і зберігач етнокультурної і пластичної інтуїції, тобто субстанційних форм, трансперсональних домінантностей, спонуканих до життя родовою давниною, її космологічним обрядовими діями” [11].

Немало архаїчних міфологічних аспектів ляльки можна зрозуміти, зважаючи на існування ляльки в грі. Саме в грі лялька-іграшка зберігає ознаки архаїки, тобто ті елементи, яких в обряді вже не має, що в деяких випадках створює передумови для виникнення нових

ритуалізованих практик на основі ігрових прототипів. Російська дослідниця М. Мішина [13] у своєму дисертаційному дослідженні виокремила три основні аспекти розгляду ляльки як феномену культури: міфологічний, обрядовий та ігровий.

Міфологічний аспект ляльки — це результат вірування людини в міфічне, яке відобразилося в ляльковій формі (ляльці). Міфологічний аспект зумовлює виникнення обрядового.

Обрядовий аспект ляльки — використання ляльок в обрядових дійствах та магічних ритуалах.

Ігровий аспект ляльки є невід'ємною ланкою життя людини, оскільки має сприяти вихованню та поступовому введенню (або ознайомленню) дитини зі світом дорослих, що завершуються обрядовими розвагами. Усі ці аспекти доволі тісно взаємодіють між собою, ніби аргументуючи право на існування кожного з них. Проте слід зазначити, що ігровий аспект можна розглядати як повне протиставлення міфологічному й обрядовому, як протиставлення дитячого та дорослого світів.

«У дитинстві дитина освоює соціальний тип життєдіяльності, знайомиться з духовною культурою свого народу через казки, фольклор, вірячи при цьому в чудеса. Потім грає в ігри, в яких предмети цілком матеріальні перетворюються на уявні (палиця — кінь, лялька — жива т. ін.), прекрасно розуміючи, що палиця залишається палицею, а лялька — іграшкою» [17].

Зважаючи на подібність ляльки до людини, саме народна традиційна лялька має численні міфологічні тлумачення, що зацікавлює дослідників. Для українських ляльок характерним є відсутність позначення основних рис обличчя ляльки. Така форма зображення ляльки зумовлювалася магічними елементами, які вбачали в ляльці: через обличчя в ляльку вселяється душа, а це може зашкодити живим.

«Український народ вірив, що в мотанці перебуває дух предків і вона могла передавати досвід із покоління в покоління» [7].

Сили природи уподібнювалися людям, набували певних людських рис і в такому вигляді відображалися в різних видах народної творчості, зокрема в мистецтві створення іграшок. «Таким чином з'явилися поняття богів, янголів, демонів, чортів, водяників, мавок, русалок тощо. Люди відкрили невидимий світ, пов'язаний зі світом видимим» [2].

Подібність міфічного, наприклад, спостерігається в японській традиційній ляльці. Найчастіше в японських сім'ях виготовляють ляльку «хаки». «На хрест одягають убрання дитини, таким чином ніби обманюючи злі сили, щоб вони не нашкодили дитині, то їм дають ляльку-копію дитини в дитячому справжньому одязі» [9].

Українська народна лялька має безліч сакральних значень, які сформовані ще в трипільську добу. Тому багато вітчизняних

дослідників (А. Найден, Л. Тимошенко) вважають, що основи автентичної традиційної ляльки — у трипільській культурі.

Подібні міфологічні вірування наявні в російській ляльковій культурі, про що пишуть такі російські науковці: М. Мішина, Г. Дайн, М. Дайн, А. Романова [4; 11; 14].

У російській ляльковій культурі також існує міф про берегову функцію та захист ляльки-саморобки від злих сил та “недоброго ока” [8].

Отже, якщо зосередитися на спільних ознаках, можна виокремити такі — ляльки не мали обличчя через страх вселення духів або з метою охорони від злих сил. Поява ляльки пов’язана із зображенням духа, який відбиває емоції її творця; функція ляльки — матеріалізація емоційно-душевного світу людини.

У традиційній ляльці вбачається образ людини або ж міфічний образ. Під час конструювання такої ляльки технологія накручування смужок обрана не випадково. Процес змотування ляльки нагадує спіралеподібний рух Усесвіту, неначе розкручуються «енергетичні вихори», як зазначає З. Зиміна в праці «Текстильні обрядові ляльки».

Відсутність обличчя або ж наявність хреста також засвідчують давність ляльки. Проте факт намотування хреста не є поширеним явищем. Саме такі ляльки описує Марко Грушевський, перший збирач традиційної автентичної ляльки.

«Позначені риси обличчя нав’язують певний образ, розвіюють туман таємниці, непізнаного, заганяють у рамки і таким чином десакралізують ляльку, тобто перетворюють її на буденну іграшку. З хрестоподібним обличчям можна нафантазувати будь-який образ відповідно до свого внутрішнього світу», — зазначає в дисертаційному дослідженні А. Мішина [13].

Готовий образ, створений лялькарем, який має на меті виготовлення одноразово сувенірної продукції у вигляді традиційної народної ляльки, може не відповідати енергетиці людини, внаслідок чого людина може не сприйняти ляльку як відображення свого внутрішнього світу, і вона не стане оберегом, а сприйматиметься як незалезна істота.

Щодо обличчя традиційної народної ляльки та символіки, яка розкривається в наявності (мальованих чи вишитих) або відсутності рис, то сучасні українці надають переваги лялькам з намальованими рисами або ж із повною відсутністю будь-яких знаково-символьних зображень на обличчі ляльки. Хоча, як зазначають самі майстрині, з якими автор статті мав можливість спілкуватися під час виставок «Українська народна іграшка», «Модна лялька», для подарунка найчастіше обирають ляльку з хрестом на обличчі, який викликає бажання дізнатися більше інформації про народну ляльку.

Існує думка, що лялька з хрестом на обличчі виготовлялася для спеціальних обрядів погребіння. І тут слід звернутися до аналізу

основ «первісного мислення, яке суттєво відрізняється від мислення сучасного» [10].

Головною ознакою первісного мислення є анімізм — одухотворення неживого. Людська практика пов'язана з поділом світу на матеріально-предметний та ідеальний. Із цього починається людська культура і так створюється образ світу, без якого життя людини неможливе.

«Таким чином, у традиційному суспільстві функціонує, а в сучасному суспільстві в дитинстві формується символічний спосіб освоєння світу, є формою і основою абстрактного мислення. Адже процес одухотворення неживого є одним з можливих способів гуманізації сучасного суспільства, в якому так сильна зворотна тенденція — позбавлення душі одухотвореного, фетишизації речей, де людина теж стає бездушною річчю. Сучасній людині було б добре пригадати дитинство або звернутися за досвідом до традиційних культур» [17].

Фундаментальну роль відіграють символи-образи, міфи, а не поняття. Народну традиційну ляльку слід також розглядати в певному історичному контексті, оскільки «реконструйована традиційна лялька вже не містить інформації про світобудову, створюється в інших умовах, в іншому культурному просторі й носіями іншого менталітету, нині вона маркує втрату першого сенсу й спонукає до необхідності вивчення традицій» [14].

У процесах конструювання традиційної народної ляльки можна спостерігати прояви архаїчних способів роботи над лялькою: зав'язування, кручення, скачування, складання, згортання, перев'язування тканини і нитки. Найдавніші зразки традиційних ляльок виготовлялися без застосування ножиць і голки.

«Найдавніша і найчастіше повторювана конструкція традиційної ляльки — стовбурки. Перетягували ниткою по лінії голови і живота, створюючи схему (або модель) тричастинного і триединого світу: небесного, земного і підземного, де голова уособлює небо, живіт — земний світ або саме життя, а нижня частина тулуба — світ підземний» [12].

Дослідження міфологічного значення ляльки лише за формами буде неповним. Обов'язково слід аналізувати й змістовне наповнення, зокрема психологічний аспект, без якого дослідження ляльки також неможливе.

Елементи індивідуальної творчості та декоративності, які спостерігаються в моделях традиційних народних ляльок, містять певну інформацію, але таку, яка є зрозумілою не всім, зрозуміла лише тим, хто прагне збагнути сакральне значення ляльки.

Традиційні ляльки виконували певні функції. Наприклад, ляльки, які заспокоювали, виготовляли із жованим хлібом у голові і використовували для смоктання замість сосок, для заспокоювання. Туди ж додавали мак — як оберіг від духів і водночас як снодійне.

Міфологічне наповнення змісту ляльки можна також вбачати у двох різнополюсних площинах: з одного боку, зважаючи на внутрішній світ того, хто її майструє, з іншого — на суспільний вплив (обрядове, міфологічне та ігрове). Відтак виникає запитання: на скільки сучасний майстер готовий піддаватися давнім міфологічним впливам або ж використовувати їх під час роботи. Адже виготовлення народної ляльки зумовлене особливим міфологічним мисленням людини — стародавньою основою свідомості людини.

Зрозуміти міфологічний аспект ляльки можна лише осягнувши як внутрішній світ майстра, так і світ, у якому він живе та творить. У такому разі доречно вести ще й третій світ — світ, де тісно взаємодіють внутрішні “я”. Таким чином, як зазначає О. Найден, “еволюція іграшки здійснювалася шляхом поєднання колективно-родового формопластинного досвіду з індивідуально-творчим поведінням майстрів з матеріалом і формою” [11]. Один з основних міфів про українську традиційну ляльку, що залишився в народній пам’яті й частково в сучасних віруваннях, такий: традиційна народна лялька виконує захисну функцію.

Отже, міфологічний аспект ляльки — це результат вірування людини в міфічне, яке відобразилося в народній традиційній ляльці (ляльковій формі). Однією з головних властивостей міфологічного світосприйняття ляльки є особливий тип мислення того, хто конструює ляльку, та його емоційне світобачення світу.

Нині саме в грі лялька-іграшка найповніше зберігає ознаки архаїки. Особливостями міфологічного світосприйняття традиційної народної ляльки є знаково-символьні зображення лялькових форм, створених майстрами, і полягають у тому, що:

- народна лялька є маркером матеріальної форми людини, яка ще не народилася й виконує функцію зв’язку матері та дитини;
- народна лялька — засіб символічного моделювання навколишнього світу і людини, таким чином вона сприяє соціалізації;
- виникнення ляльки пов’язане із зображенням духа, який відображає емоції її творця;
- функція народної ляльки — матеріалізація емоційно-душевного світу людини.

У результаті дослідження серед особливостей міфологічного світосприйняття традиційної ляльки в українській культурі виявлено суперечність між традиційним міфологічним сприйняттям ляльки та сучасною знівельованістю її первинних функцій, оскільки сучасна народна лялька створюється в іншому культурному просторі. Щоб уникнути цих суперечностей, народна лялька повинна спонукати до вивчення та збереження традицій — така її головна роль у сучасному суспільстві й важливим є дослідження знаково-образної символіки ляльки.

Перспективами подальшого дослідження може бути вивчення знаково-образних символів традиційної народної ляльки, що надасть змоги краще зрозуміти глибинний зміст її міфологічних особливостей.

Список літератури

1. Борисова Т. Б. Міфологічність мислення як фактор розширення можливостей пізнання в сучасному мистецтві. / Т. Б. Борисова [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://www.newacropolis.org.ua/ua/study/conference/?thesis=3667>. — Назва з екрана.
2. Войнович В. М. Українська міфологія. / В. М. Войнович — К.: Либідь, 2002. — 664 с.
3. Герус Л. М. Українська народна іграшка кінця XIX — першої половини XX ст. (історія, типологія, художні особливості): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.06 / Л. М. Герус / Львівська академія мистецтв. — Львів, 1997. — 20 с.
4. Головаха І. Є. Міфологічне світосприйняття сучасних носіїв фольклорної традиції [Електронний ресурс] / І. Є. Головаха. — Режим доступу: <http://www.newacropolis.org.ua/ua/study/conference/?thesis=3672>. — Назва з екрана.
5. Грушевський М. Дитина у звичаях і віруваннях українського народу: [Етнографія України] / М. Ф. Грушевський. — К.: Либідь, 2006. — 256 с.
6. Дайн Г. Л. Русская тряпичная кукла: культура, традиции, технология / Г. Л. Дайн, М. Б. Дайн. — М.: Культура и традиции, 2007. — 120 с.
7. Защитная магия тряпичных кукол [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://ra-journal.ru/?page=article&issue=1&cat=8&podcat=109&id=405>. — Заглавие с экрана.
8. Золотарева Н. В. Антропоморфизация в традиционной культуре обских угров [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://sun.tsu.ru/mmInfo/000063105/kult/05/image/05-011.pdf>. — Заглавие с экрана.
9. Лотман Ю. М. Избранные статьи. В 3-х т. т. Т. I. — Таллинн, 1992. — с. 377–380 [Электронный ресурс] / Ю. М. Лотман — Режим доступа: <http://ec-dejavu.ru/d/Doll.html>. — Заглавие с экрана.
10. Найден О. С. Українська народна лялька: [наукове видання] / О. С. Найден. — К.: ВД «Стилос», 2007. — 240 с.
11. Найден О. С. Українська народна іграшка: семантика пластичних форм / Іграшка, гра, дитина: від обрядової субстанції до сучасних моделей виховання: матеріали всеукр. наук.-практ. конф. «Марка Грушевського читання» / За ред. О. С. Найдена. — К.: ВД «Стилос», 2007. — 61 с.
12. Марченко М. А. Авторская художественная игрушка в искусстве XX века. Проблемы, тенденции, имена: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: спец. 17.00.04 — изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура / М. А. Марченко. — СПб., 2009. — 31 с. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.dissercat.com/> — Заглавие с экрана.
13. Мишина М. А. Формы бытования традиционной куклы в культурном пространстве постиндустриального общества России: автореф. дис. на соиск. степени канд. культурологии: спец. 24.00.01 — теория и история культуры / М. А. Мишина — СПб., 2011. — 30 с. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: www.spbu.ru/files/upload/dissert/phylos/2011/mishina.pdf. — Заглавие с экрана.

14. Морозов И. А. Феномен куклы в традиционной и современной культуре (кросс-культурное исследование идеологии антропоморфизма): автореф. дис. ... докт. ист. наук: спец. 07.00.07 — Этнография, этнология и антропология / И. А. Морозов. — М., 2010. — 40 с. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: vak.ed.gov.ru/common/img/uploaded/files/vak/.../MorozovIA.rtf. — Заглавие с экрана.
15. Орел Л. Г. Дитяча народна іграшка на Україні / Л. Г. Орел // Початкова школа. — 1991. — С. 66–68.
16. Романова А. В. Искусство куклы в контексте отечественной культуры второй половины XX века: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: спец. 17.00.09 — теория и история искусства / А. В. Романова — СПб., 2010. — 24 с. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: ftp://194.226.213.129/text/romanova_12_89_162_168.pdf. — Заглавие с экрана.
17. Ситник О. Г. Лялька як символічний двійник людини: соціокультурні виміри: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. культурології: спец. 26.00.01 — теорія та історія культури / О. Г. Ситник. — Харківська державна академія культури. — Х.: 2009. — 13 с.
18. Специфика восприятия и мышления в традиционной (архаической) культуре [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.istmira.com/yetnologiya/1360-specifika-vospriyatiya-i-myshleniya-v.html>. — Заглавие с экрана.

Надійшла до редколегії 06.09.2013 р.

УДК 792.011.2:930.85

О. О. БУВАЛЕЦЬ

ТЕАТРАЛЬНІСТЬ І ТЕАТРАЛІЗАЦІЯ В СУЧАСНОМУ КУЛЬТУРОЛОГІЧНОМУ ДИСКУРСІ

Розглядаються особливості розвитку театру та його вплив на використання театральності й театралізації, порівнюються поняття та їх особливості.

Ключові слова: театральність, театралізація, культура, мистецтво, художній принцип, творчість.

Рассматриваются особенности развития театра и его влияние на использование театральности и театраллизации, сравниваются понятия и их особенности.

Ключевые слова: театральность, театраллизация, культура, искусство, художественный принцип, творчество.

There is features of the theater and its influence on the acceptance of theater and theatrical, it's compared concepts and their features.

Key words: theatricality, theatricalization, culture, art, artistic principle, creation.

Сучасна художньо-мистецька практика демонструє стрімкий перебіг подій, що свідчить про кардинальні зміни, які відбувалися і відбуваються в «класичних» з точки зору традиційних наукових визначень формах культурного буття. Тому актуальність теми яскраво ілюструє розвиток усіх видів мистецтва, але найповнішого демонструють

театральні жанри, художня мова яких набула «ціннісної вартості» як засобу, що не лише посилює притаманні мистецтву соціальні функції, але й впливає на суспільну свідомість і навіть дозволяє маніпулювати нею.

Нині художні принципи театру набули поширення, про що свідчать численні «театральні терміни», що використовуються в культурології, філософії, соціології, психології та психіатрії. У контексті «театру» і «театрального» поняттєвого апарату нині розглядаються як історичні події, так і сучасні явища повсякденного життя.

Таким чином, вивчення так званих «позанаукових знань», де норми й ідеали постмодерної науки істотно відрізняються від класичної науки і водночас пов'язані з позанауковими знаннями набувають актуальності. Відповідно до класичної науки пізнання інтенціюється на досягнення стабільного, детермінованого, лінійного, реального (на кшталт чуттєво даного), окресленого просторово-часовими параметрами, наука сучасна принципово нелінійна, в ній не існує однозначної детермінації, часо-просторові характеристики містять віртуальну реальність, а не тільки предметну чуттєву даність.

Розгляд «світу як театру» нині дозволяє сучасній людині наблизитися до розкриття таємниці власного буття, зазирнути за межі своєї суб'єктивності, зіграти безліч ролей.

Поширеність масового видовища в сучасній культурі актуалізує аналіз театралізації як сучасного художнього принципу для теорії та історії культури, культурології й мистецтвознавства загалом.

Традиційні святкові ритуали, обряди нині стали театралізованими виставами, де домінантою всього дійства є естетична функція, веселощі, розваги й відпочинок. Здавалося б, сучасне людство переживає ігровий ренесанс: конкурси, різноманітні шоу, казино, ігрові програми на екрані. Проте символічний зміст гри деградує, оскільки конкурси, телевізійні шоу, свята й обряди мають часто формальний характер, слугують комерційним чи соціально-політичним цілям, не сприяють підвищенню духовності [4].

Культурологічний аспект театральності культуротворчого процесу досліджується в працях С. С. Аверінцева [1], Р. Барта [3], П. Бергер [5], М. Бахтіна [4], Ж. Дельоза [8], Ф. Йєрса [9], Л. Г. Юніна [10], П. Паві [17], М. Фуко [14], Й. Хейзинги [20].

У контексті проблеми, що розглядається, значимі є літературно-драматургічні характеристики життя, що містяться в текстах В. П. Руднева [18].

Акцентуючи увагу напрямів та шкіл, які з різних позицій розглядають культуру, слід зазначити, що нас зацікавило трактування поняття «культура» представниками марбурзької школи неокантіанства С. Кассіроном [11] та О. Шпенглером [20]. Ці дослідники вважають:

щоб розкрити сутність людського буття, необхідно, передусім, звернутися до дослідження культури, «яка акумулює в собі його спільні якості», тобто зуміти знайти спільне в розмаїтті явищ.

Щодо вивчення особливостей видовищної культури і театралізації як поширеного в цій сфері художнього принципу, така модернізація в радянських наукових дослідженнях набула назви «теорії масових свят», яка висвітлювала принципи нової обрядової ідеології та узагальнювала практичний досвід її культурно-просвітницького використання, як виховного засобу або в контексті специфіки режисерських технологій (Д. Генкін, А. Мазаєв, Б. Петров, І. Туманов, І. Шароев).

Український режисер Б. Шарварко, внесок якого в розвиток масових свят і видовищ здається й досі не до кінця усвідомленим і гідно не оціненим, охоплює ширшу палітру жанрів масового театру.

Мета статті — висвітлити особливості театральності та театралізації в сучасній культурології, зважаючи на стрімкий розвиток театру та його художніх принципів.

Видовищність обрядових дій стала суттєвим аргументом у процесі обґрунтування їхньої актуальності як певного ідеологічного фактора, — тенденція, що простежується із часів античного світу на всіх етапах культурного процесу. Проте особливого значення вона набуває у ХХ ст., коли почала використовуватися як базове підґрунтя системи заходів впливу на суспільну психологію мас. Обрядова видовищність набуває «зрежисированого» та певним чином оформленого вигляду [12].

Взаємозв'язок театру та його символізму й культури необхідно усвідомити і зрозуміти. Згідно з Е. Кассієром, культура — це породження різних нових символів, тому завданням культурології є витлумачення сутнісного змісту цих символів виявлення першооснови, які приховані в загальній символічній функції самої свідомості. Символічна функція свідомості набуває символічних форм мови, міфу, релігії, мистецтва і науки [7].

Поняття культура містить багато компонентів, тому слід розглянути ті, що стосуються творчого процесу і місця в ньому театральності й театралізації. Культура — це процес творчої діяльності людини, спрямований на пізнання навколишнього світу і самої людини в ньому, на отримання об'єктивної і достовірної інформації про світ, де головну роль відіграють наука і мистецтво. Це соціальна інформація, яка зберігається й накопичується у суспільстві за допомогою знакових засобів, які створюють люди. Тож місце творчості в контексті культури невід'ємне та визначальне.

Творче натхнення спонукає людину звернутися до того, що є найголовнішим для неї в житті, в ту хвилину, коли виникає

необхідність створювати. Сучасні культурні процеси надають можливість використовувати різноаспектні засоби виразності для того, щоб створити щось нове або підкреслити вже існуюче, переробивши його згідно з власним задумом. Момент життя, в який виникає необхідність створювати, може бути несвідомим, та все ж таки він є дієвим актом, що провокує нас на крок уперед. На думку М. О. Бердяєва, творчість — це процес людської діяльності, що створює якісно нові матеріальні та духовні цінності. Творчість — здатність, здібність людини, що виникає в процесі праці, створювати (на основі пізнання закономірностей об'єктивного світу) з наданого дійсністю матеріалу нову реальність, що задовольняє багатоманітність суспільних потреб [6]. Види творчості визначаються характером творчої діяльності (творчість винахідника, організатора, наукова і художня творчість та ін.).

Щодо театральної творчості слід зауважити, що театр — це вид мистецтва, який образно відбиває дійсність, художньо опановує світ у формах драматичної дії. Природа мистецтва театру синтетична, адже його художній образ виникає завдяки синтезу драматургії, архітектури, живопису, скульптури, музики, майстерності актора [6]. Отже, можна простежити певну закономірність у розвитку процесу синтезування видів мистецтва. Якщо архітектура, живопис, скульптура взаємодіють переважно між собою, то мистецтво хореографії, театру та кіно використовує міжвидовий синтез.

Важлива специфічна особливість театру, яка відрізняє його переважно від усіх видів мистецтва, полягає в тому, що глядач має змогу стати свідком процесу художньої творчості, спостерігати створення художнього образу на власні очі. Естетичний вплив справжнього театального мистецтва, що викликає почуття емпатії — співпереживання у глядача, приводить його до катарсису — духовного очищення, саме в цьому і полягає надзавдання мистецтва взагалі.

Таким чином, творчість — це категорія для відображення синтезу різних форм діяльності, що зумовлює сутнісні, внутрішні зміни в матеріальних і духовно-теоретичних системах з метою виходу на нові рівні суб'єктно-об'єктного та міжсуб'єктного відношень і створення нових якостей. Зміни можуть охоплювати як соціально-матеріальні духовні структури загалом, так і їх окремі елементи. Творчість як синтез різних форм людської діяльності, родова ознака і родова сутність людини, форма її буття, самодіяльності та самоутвердження не можна зводити до будь-якої активності людини або ототожнювати з певними формами діяльності [14].

Сприйняття будь-якого твору мистецтва супроводжується психічним феноменом — естетичним переживанням, яке викликає комплекс почуттів. Кант наполягав на усвідомленні почуття, як вищої

форми естетичної насолоди після сприйняття структури твору. Але все ж важливішим моментом, на думку більшості дослідників, є виникнення емоції в процесі художнього сприйняття.

Звертаємося до вивчення способів створення творів, що художньо сприймаються людиною. Головним аспектом є принцип виникнення такого твору, де використання художніх принципів театру стає невід'ємною його частиною.

З мистецтвознавчої точки зору «театральність» є смислове продовження концепту «театр» — передбачає розгляд його як збірного, що розкривається за допомогою трансформації його в численні прикметники (театральна постановка, театральна афіша, театральний актор та ін.), що стосується як знеособлених (речових) елементів театру, так і особистісних характеристик суб'єктів, які здійснюють процеси театральної діяльності [11]. Використання театральної термінології є інтегруючим фактором між театром і повсякденною реальністю, що зумовлює розширення феномену театральності в його широкому філософському трактуванні.

Театр і театралізована свідомість — це форми соціокультурної ідентифікації суспільства, що дозволяє, з одного боку, кожному історичному типу соціуму створювати адекватний до своїх світовідчуттів театр, а з іншого — формувати відповідні типи соціотеатральної поведінки, яка вкорінюється у формах спілкування і самопрезентації індивідів [11].

Отже, визначено семантичний обсяг поняття «театральність» з філософської та мистецтвознавчої точок зору. З філософського погляду, театральність — це гіперболічна поліфункціональна подвоєна реальність, яка формується засобами гри; специфічний механізм, що різноманітно використовується в людській практиці для вирішення важливих соціально-політичних, виховних, комунікативних і психоаналітичних проблем [16].

Відповідно до місця в культурі, театральність, на нашу думку, є одним з механізмів соціокультури, що дозволяє вибудувати «іншу» реальність, «відтворити» її в різних варіантах, таким чином «заміщуючи» її, виробити нові моделі соціальної поведінки людей, апробувати їх у специфічному ігровому варіанті, витіснити на периферію свідомості негативні (фатальні, суїцидні) емоції — пережити за допомогою катарсису особисту і соціальну «психодраму». Слід зазначити, що цей механізм може мати як функціональний, так і дисфункціональний ефект, що додає до повсякденного життя негативні моменти — хитрість, обман, шахрайство, позерство та ін. [18].

Цей механізм культури має глибокі історичні корені, які сягають ідеї «світу як театру» в езотеричних і філософських концепціях. Їх аналіз дозволив простежити розвиток поглядів на світ, його

внутрішню конструкцію за допомогою виявлення прямих і непрямих аналогій з театром.

Творча активність з елементами театральності стає атрибутом відображення, яке сягнуло рівня свідомої людської діяльності. Початковим формам відображення на рівні окремого суб'єкта — відчуттю, сприйманню, уявленню — можна протиставити відповідно до форми творчої діяльності — уявлення, фантазію, інтуїцію, які безперечно притаманні й театральній творчості [18].

Порівнявши визначення різних форм театру, можна дійти висновку, що всі вони мають унікальну особливість — спостереження. Спостереження як специфічна реальність, що ввібрала в себе всі можливі похідні спостереження. Відповідно до цього, можна легко пов'язати поняття творчого процесу в культурі з його театральною сутністю, що базується на основі враження від побаченого, від того, що виникло в процесі спостереження, й бажання осмислити, втілити це в художню форму й визначити сутність отриманого на основі знання, емоційного досвіду й інтуїції. І найяскравіший приклад цього процесу можна спостерігати в масових театралізованих видовищах.

Виникнення нових перспектив у культурі передбачає, що вище відіграватиме важливу роль підвищення й утвердження духовності, підтримуючи традиції та цінності, демонструючи стан оновлення і відродження культури. Герменевтика духовно-моральних значень театралізованих вистав дозволяє філософії культури намітити перспективи утвердження вічних цінностей [20].

Візуалізація сучасної культури, її мозаїчний і фрагментарний характер, утрата великих ідеологій, які зміцнюють духовне життя суспільства, тобто децентрація духовної культури, зумовлює особливу увагу культурології до видовища.

Для мистецтвознавства та культурології аналіз масових видовищ викликає особливий інтерес, оскільки дозволяє узагальнити різноманітну практику театралізованих постановок, свят, зрозуміти символічну гру як універсальну закономірність масової культури, діалектику мінливих змістів і сталих традицій в історичній перспективі, виявити специфіку візуальної складової духовного життя. Щоб зрозуміти глибинний зміст символіки, її основи й активний вплив на вдосконалення та особливості організації масових театралізованих видовищ на інноваційні підходи у створенні символічного образу сучасного масового дійства, спробуємо простежити основні етапи створення символічної структури і використання символу в різні епохи [19].

Театральність, як механізм подвоєння реальності за допомогою розігрування ролей, можна використовувати в людській практиці як функціонально, так і дисфункціонально. З негативної точки зору,

театральність привносить у наше життя віртуальність, фальш, обман, хитрість, можливість одягати різні маски заради особистої вигоди. З позитивного погляду, театр, як одна з форм суспільної свідомості, здійснює соціокультурні функції: виховну, пропагандистську, людського пізнання, самопізнання, впізнавання (ідентифікації) й самозміни. Театральні методи розігрування соціальних ролей є також способом корегування людської поведінки і душевного оздоровлення (методика психодрами) [18].

Таким чином, театральність є формою соціокультурної ідентифікації суспільства, одним із механізмів культури, що вможливує вибудувати «віртуальну реальність», «відтворити» її в різних варіантах і виробити нові моделі соціальної поведінки.

Театральність має тенденцію до розширення свого поля діяльності й проникнення в усі сфери людського життя, внаслідок чого сучасне суспільство дедалі більшою мірою стає «суспільством спектаклю», а сучасна культура починає являти собою театр культурних форм. Завдяки поширенню масової культури, універсалізації життя культура не є провідником істинних знань і цінностей, втрачає свою функціональність. Індивід більше не ототожнює себе з прийнятими культурними нормами і зразками, а традиції, втративши свій «природний обов'язок» і перетворившись на артефакти, знаходять для себе інобуття в різноманітних культурних інсценуваннях. Людина одягає маску, зумовлену модою на «внутрішній вигляд», почуття і думки, а також тип поведінки [15].

Генезис проявів театральності в повсякденності підтверджує, що смислова заданість і свідомо демонстративність поведінки, осмислене «проведення» однієї лінії-ролі здійснюються часто в історії під впливом театральньо-літературних вражень. Аналіз варіантів сучасних проявів театральності вможливує розділити їх на прояви в масових організованих явищах, індивідуальній поведінці та стилі життя. Театральність у масових організованих явищах, або свідомо театральність, має місце під час відкриття і закриття Олімпіад та інших спортивних свят, на військових парадах, політичних демонстраціях і мітингах, карнавалах, фестивалях, конкурсах, показах мод тощо.

Театральність в індивідуальних поведінці й стилі життя виявляється переважно як спонтанно несвідомо театральність–відтворення особливостей театральної гри в повсякденному житті. Людина як така – деякою мірою актор, і саме «будова» особистості, її внутрішні структури дозволяють створювати життєвий театр у повсякденності [12].

Театральна тема в культурі має ще один цікавий і важливий ракурс. Існує чи ні «трансцендентний Режисер», ми не можемо достовірно стверджувати, поки живемо в емпіричному світі, проте

в останні роки дедалі частіше спостерігаємо, як сценаристами і режисерами конкретних історичних подій є реальні люди, котрі посідають те чи інше місце на щаблях влади. А іноді, навпаки, «історичний театр» режисує поки ще не відомими персонажами. Зрежисировані й виконувані покірними акторами події стають складовою об'єктивного соціального процесу і здаються спонтанним ходом історії. Іноді ж актори настільки потужно інтерпретують «п'єсу», що змінюється сам сюжет. Перспективи подальших досліджень пов'язані з виявленням сучасних тенденцій розвитку театралізації в контексті культуротворчого процесу, особливостей впливу театральності на сфери культурного буття України, розгортанням систем «культура-мистецтво-театралізація» та їх взаємовідносин.

Список літератури

1. Аверинцев С. С. Попытки объясниться: Беседы о культуре / С. С. Аверинцев. — М.: Правда, 1988. — 328 с.
2. Арто А. Театр и его Двойник / А. Арто; пер. с франц.; сост. и вступ. статья В. Максимова; коммент. В. Максимова и А. Зубкова. — СПб.: Симпозиум, 2000. — 440 с.
3. Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика / Р. Барт: Пер. с фр. / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. — М.: Прогресс, 1989 — 616 с.
4. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / М. М. Бахтин. — М.: Худ. лит., 1990. — 543 с.
5. Бергер П. Социальное конструирование реальности. Трактат по социологии знания / П. Бергер, Т. Лукман — М.: Медиум, 1995. — 323 с.
6. Бердяев Н. А. Философия творчества, культуры и искусства : в 2 т. / Н. А. Бердяев — М.: Искусство, 1994. — Т. 1. — С. 37–342.
7. Данэм Б. Герои и еретики: полит. История зап. мысли / Бэрроуз Данэм; сокр. пер. с англ. И. С. Тихомировой; ред. и вступит. ст. [с. 5-20.] И. Д. Панцхавы, 1967. — 504 с.
8. Делез Ж. Переговоры. 1972-1990 / Пер. з фр. В. Ю. Бистрова. — СПб.: Наука, 2004. — 235 с.
9. Йетс Ф. Розенкрейцерское просвещение / Фрэнсис Йетс. — Алетейя: Энигма, 1999. — 226 с.
10. Ионин Л. Г. Социология культуры / Л. Г. Ионин. — М.: Логос, 1998. — 432 с.
11. Кассирер Е. Поняття символічної форми в структурі про дух/ Е. Кассирер// Культурологія ХХ століття . — 1998. — № 11. — С. 37-66
12. Козлова Т. Технологии позиционирования учреждения культуры / Т. Козлова // Справ очник руководителя учреждения культуры. — 2005. — №11. — С. 65–73
13. Лебон Гюстав. Психология народов и масс / Гюстав Лебон. — М.: Академический проект, 2011. — 238 с.
14. Мишель Фуко и Россия: Сб. статей / Под ред. О. Хархордина. — СПб.; М.: Европейский университет в Санкт-Петербурге: Летний сад, 2001.— 349 с.
15. Никольский Н. Праздники. Энциклопедический словарь / Н. Никольский. — СПб: Товарищество «Бр. А. и И. Гранат и Ко», 1913. — Т. 33. — 528 с.

16. Новейший философский словарь / ред.-сост. А. А. Грицанов. — 3-е изд., испр. — М. : Книжный Дом, 2003. — 1280 с.
17. Пави П. Словарь театра/ Патрис Пави. — М. : Прогресс, 1991. — 504 с.; ил.
18. Руднев В.П. Морфология реальности: Исследование по «философии текста» / Руднев В. П. — М., 1996.
19. Смольская Е. П. Массовая культура: развлечение или политика? / Е. П. Смольская. — М. : Мысль, 1986. — 142 с.
20. Хейзинга Й. Homo Ludens; Статьи по истории культуры. / Пер., сост. и вступ. ст. Д. В. Сильвестрова; коммент. Д. Э. Харитоновича. — М. : Прогресс — Традиция, 1997. — 416 с.
21. Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. Всемирно-исторические перспективы. / Освальд Шпенглер; пер. с нем. и прим. И. И. Маханькова. — М. : Мысль, 1998. — Том 2. — с.193.

Надійшла до редколегії 16.08.2013 р

УДК 165.62.793.32

Н. О. ЧІЛІКІНА

ЕПІСТЕМОЛОГІЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕНЬ ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА

Досліджуються пізнавальні аспекти епістемології танцю як галузі «тілесного знання» та новітніх теорій структурних взаємовідносин людини зі світом.

Ключові слова: епістемологія, феноменологія, тіло, танцівник, рухи.

Исследуются познавательные аспекты эпистемологии танца как отрасли «телесного знания» и новейших теорий структурных взаимоотношений человека с миром.

Ключевые слова: эпистемология, феноменология, тело, танцор, движения.

The cognitive aspects of epistemology of dance as industries of «corporal knowledge» and newest theories of structural mutual relations of man with the world are investigated.

Key words: epistemology, phenomenology, body, dancer, moves.

В українському мистецтвознавстві хореологія (тобто теорія танцю і методологія його дослідження) перебуває на початковому етапі становлення. Як свідчить дослідження російського дансолога Н. Курюмової, подібне спостерігається в колишньому СРСР: «Традиційні методи, розроблені в балетознавстві, розглядають, передусім, питання художньої форми, її законів і властивостей, будови й структури, особливостей мови та образно-символічних значень, отже, не надають адекватного розуміння природи сучасного танцю. Останній виник у надрах некласичної культури і спрямований на зближення з емпіричною реальністю, подолання встановлених раніше художніх меж. Сучасний танець, — наполягає Н. Курюмова, — чутливо реагує на

зміни антропологічних параметрів людини в культурі, що постійно змінюється, потребує ширшого культурологічного підходу» [1, с. 11].

Саме тому в науковому осягненні сучасного танцю використовуються інструментарій, що склався у філософському дискурсі тілесності ХХ ст. Епістемологічні питання танцю є найменш вивченим аспектом уявлень про цю галузь світової культури. Особливо це стосується ролі тілесної активності людини та її тактильно-кінестетичних ознак, що пов'язані з концептом «тілесного знання». Пізнавальні можливості означеного концепту неодноразово були предметом дослідження зарубіжних науковців (Sondra Fraleigh, Maxine Sheets-Johnstone, Jaana Parviainen, Edmund Husserl, Edith Stein and Maurice Merleau-Ponty та ін).

Традиційно основи епістемології простежуються в Платона та Демокрита, але це поняття в новітньому розумінні виникло на межі ХІХ та ХХ ст. і розвивалося переважно у Великій Британії, а в 1930-х і 1940-х рр. було науковим інструментарієм прихильників позитивізму. Так, важливе значення у вивченні феноменології тіла мають концептуальні праці англійського науковця та філософа, автора концепції «особистісного знання» Майкла Полані (1891-1976) стосовно характеру тілесних знань. Полані стверджує, що існують як суттєві відмінності, так і подібності в термінах «навички» та «знання» щодо розпізнавання й навчання тілесних рухів. А Гілберт Райл наполягає, що деякі навички педагог може прищепити своїм студентам, проте, не маючи певних знань, самі вони не здатні цього навчитися: «Правильним може бути лише знання, яке витікає з надійного джерела. Традиційна теорія пізнання більшою мірою орієнтована на епістемологію, ніж на саме знання. Дискусійним є питання: витікають наші знання з почуття або є несенсорними. Раціоналісти стверджують, що знання не залежить від досвіду. Тобто сприйняття здійснюється безпосередньо не через знання, а в результаті його певної трансформації. Інакше кажучи, знання мають бути чітко сформульованими, аби стати предметом реальної навчальної практики» [2].

Оскільки знання є належністю людської особистості, вони сполучають історичний, культурний, соціальний, просторово-часовий та (у цьому разі) кінестетичний контекст. Кожна епоха (історичний проміжок часу) формує свою модель структурних взаємовідносин зі світом. Про це свідчить характер посилення на певне знання його носіїв, зокрема на тілесність їх свідомості. Знання про тіло практично не відрізняються від знань про будь-який фізичний об'єкт. Отже, все це можна розглядати в епістемологічному зрізі.

Танцівник сприймає відчуття та образи руху, його сенс, якість, форми, текстуру, тобто візуально-кінестетичну форму. Американська

дослідниця Максін Шітс-Джонсон (Maxine Sheets-Johnstone, автор книги «Феноменологія Танцю», 1966) вважає, що в русі відбиваються всі форми кінетичної організації творчої структури.

Танець не менш раціональний, ніж концептуальне мислення, однак усі танцівники вирізняються рівнем тілесного знання, яке насамперед за все сприймається вербальними засобами. Якщо це стосується невербальних чинників, то суттєвою є позиція, яку сформулювала П. Бауш: «Мене менше цікавить, як рухаються танцівники, важливіше те, що змушує їх рухатися саме таким чином» [3].

Часто обговорюється, але рідко аналізується питання щодо здобуття знань через тілесний досвід, що дотепер відбувається переважно на рівні інтуїції. Зрозуміло, що підчас аналізу цього питання корисними можуть бути когнітивна психологія та феноменологія. Сондра Фрелейг (Sondra Fraleigh) зауважує стосовно цього, що «майстерність танцівника є однією з форм його знання, проте можна говорити про кінетичну складову інтелекту як аспект майстерності виконавця» [2].

При цьому виконання танцю є більш значним процесом, ніж просте відтворення заданих хореографом рухів. Адже цей процес має на меті естетичну цінність та досконалість форми передачі тілесного досвіду. Тому дослідниця дійшла висновку, що «всі форми знання в танці є насамперед формами досвіду тіла. Таким чином, намагання виявляються в характері рухів і можуть слугувати вираженням певного життєвого досвіду та конкретних знань. І тому, хоча тіло як об'єкт може перебувати в зоні нашої уваги, тільки тіло-суб'єкт є живим та діючим, тобто предметом епістемологічного дослідження» [2].

Залишається з'ясувати, як саме танцівники здобувають і розвивають знання для виконавства, й визначити пізнавальний аспект танцю в цьому дискурсі. Наприклад, П. Бауш шукала стилістику сучасного танцю та поступово врзноманітнювала її завдяки набутому досвіду й імпровізації артистів. Вона ознайомлювала виконавців зі своєю ідеєю, слухала їх міркування та життєві спогади, спостерігала за їх рухами й жестами. Обираючи найсуттєвіше та найнеобхідніше для реалізації задуму, вона досягала вірогіднішого та природнішого ефекту, який, зазвичай, викликає захоплення глядачів.

Ось тільки деякі приклади, характерні для спілкування Бауш з виконавцями, які наводить у монографії сучасний дослідник: «Копіюйте тік, зробіть щось, що викликає у вас сором, напишіть рухом ваше ім'я, що ви хотіли б зробити з трупом? Перемістить улюблену частину вашого тіла. Як ви поведетеся, якщо загубили щось?...» [4, с. 188].

Шітс-Джонсон небезпідставно стверджує, що «саме рух є первинним джерелом пізнання будь-якого явища, а наші тактильно-

кінетичні органи виконують роль своєрідних шлюзів у цьому пізнавальному процесі. Завдяки цій кінетичній свідомості, живі форми руху визначають анімаційні процеси психіки людини, які у звичайному стані, тобто в статичі, можуть залишитися поза увагою спостерігача» [2].

Ця дослідниця вбачає важливість вивчення тілесної форми знання в теорії танцю, хоча і не наполягає на автономії подібних досліджень у загальному художньому процесі. Особливо це стосується сучасного танцю, виконавці якого мають дуже різний досвід, перспективи розвитку, залежні від країни народження, статі, віку та культури, зокрема сексуальної. Стосовно людського тіла, Шітс-Джонсон намагається надати загального уявлення про його сутність, фізичні можливості та закономірності (наприклад, тіло зазвичай легше рухається вперед, ніж назад). Таким чином, вона наголошує на важливості знань у процесі підвищення танцювальної майстерності й необхідності розгляду суб'єктивного процесу, в якому ці знання використовуються: «Якщо pianist концентрує свою увагу не на музиці, а на тому, що робити зі своїми пальцями під час гри, його може очікувати фіаско. Те саме стосується танцівника» [2].

Зміни епістемологічного знання з огляду на міждисциплінарний підхід учених із широкого діапазону дисциплін, що стосуються дослідження природи тіла і необхідності втілення людського досвіду, зокрема для отримання сенсу ідентичності, психології сприйняття, природи думки й питань соціальної, політичної та індивідуальної ідентичності стосовно розуміння тіла показово демонструються Майклом О. Донован-Андерсон у книзі «Я, втілене в тілі» (Michael O'Donovan-Anderson «The Incorporated Self»).

Едмунд Хассерл (Edmund Husserl) у праці, присвяченій аналізу кризового стану європейських наук, убачає вихід у застосуванні апарату феноменологічної філософії. Зокрема, він стверджує, що фізичне тіло (körper) і живе (living body або Iabe) суттєво вирізняються. Фізичне тіло також містить систему головного мозку, нейронні шляхи, м'язові волокна тощо. Отже, Хассерл дійшов висновку, що кінетичні відчуття живого організму є "предметом волі". Водночас з цим живий організм — не інструмент дії чи об'єкт самої дії, він тільки ініціює останню» [2]. Таким чином, Декартове «Мислю — отже, існую» дослідник переносить на поняття кінестетики живого тіла, тобто на рівень феноменологічно-кінетичного методу.

На основі цього методу, Шітс-Джонсон та її американський колега М. О. Донован-Андерсон обговорюють тактильно-кінестетичну свідомість людини як засіб зрозуміти власні рухи: їх швидкість, уповільненість або інші динамічні параметри. Особливу епістемологічну чуттєвість тілесних рухів Донован-Андерсон пояснює тим, що «більшість

наших знань здобуваються під час «переговорів» нашого організму зі світом і є своєрідною «переробкою» результатів цієї взаємодії й основою для подальшої інтерпретації цих знань за допомогою інших засобів» [2].

Майкл Полані, базуючись на позиціях гештальт психології, розглядав процес пізнання як сенсомоторний. Він запропонував епістемологічну концепцію, яку слід розглянути, перш ніж обговорювати тілесні знання з точки зору танцівників. Дослідника цікавить питання, яким чином ми можемо впізнати обличчя знайомої людини серед тисячі інших і при цьому не спроможні сказати, як ми це робимо. Або дуже приблизно пояснюємо ознаки того, який настрій властивий обличчю тієї чи іншої людини. Ще один простий приклад Полані наводить зі сфери смакових характеристик напоїв: дуже складно охарактеризувати вербально, чим відрізняються смаки кави та чаю, хоча це є очевидним. На основі означених спостережень дослідник підсумовує: «Ми знаємо більше, ніж можемо сказати», — і стверджує, що існують знання, які належним чином не сформульовані, але епістемологічно відповідають певним смисловим категоріям.

Полані розрізняє знання, які перебувають в центрі уваги дослідження (focal), і координуючі, або такі, що мають на увазі без слів (tacit). Останні, на його думку, функціонують як допоміжні знання у вирішенні завдань. Наприклад, «читання тексту як сприйняття слів та мовних форм функціонує як допоміжне знання в той час, коли наша увага зосереджена на сенсі тексту. Обидва аспекти знання не вступають у будь-які ієрархічні стосунки, оскільки насправді вони є природним переходом від знайомих або добре зрозумілих сенсів сприйняття до нових і непередбачених» [2].

Кореляція тілесних навичок відбиває здатність тіла до нового кінестетичного знання і сприйняття. Тілесне знання не обмежується звичайною методикою досягнення майстерності, використовуючи відображальні здібності тіла, воно надає можливості вибрати манеру та характер руху. Під час епістемологічного аналізу визначення тілесних навичок обмежене м'язовими процесами і його успішність може проконтролювати виконавець, хоча критерії навиків є культурно, історично та соціально сформованими і зазвичай їх оцінюють інші.

На відміну від тексту, тілесна схема руху людини внутрішньо невизначена, тому що живе тіло як дослідницький об'єкт є загальним засобом людського існування. Тобто тілесне знання не має на увазі роз'яснення тілесних навиків, хоча є близьким до кореляції навиків тіла. Живе тіло здобуває знання, застосовуючи соціальні й культурно сформовані навички. Відтак виконання руху є результатом опанування

тілесної схеми, яка обирає різноманітні рухові альтернативи в специфічних ситуаціях.

Голландський перфомер Рубен Тімерсма (Ruben Tiemersma) доводить, що тіло «вибирає рух у відповідній ситуації не автоматично, але завдяки «переговорам» з оточенням і, в разі необхідності, змінює рух». Наприклад, тіло обирає спосіб ходи на різних поверхнях ґрунту. Коли дорога слизька, відбувається рефлективний зв'язок між різними аспектами кінетичного усвідомлення руху в процесі пересування, що Тімерсма називає «матеріальним інтелектом». Порівнюючи цей процес із комп'ютерною програмою, дослідник засвідчує нездатність останньої подолати певні межі в моделюванні поведінки людського розуму. І насамперед тому, що комп'ютер не міг би достеменно повторити рефлективні реакції людського тіла [2].

Доказом цього припущення можуть слугувати численні спроби створення біороботів або протезів-«замісників» кінцівок людського тіла, у яких рухи мають яскраво виражений механічний характер. Незграбність цих рухів, у свою чергу, спричиняла імітацію виробничих механізмів у «танцях машин» та «механічних танцях» першої чверті ХХ ст., стилю «техно» в соціальних танцях кінця ХХ — початку ХХІ ст. і т. ін.

Танцівники здобувають знання, усвідомлюючи, як відтворювати їх у рухах бажаної форми і значення. Як зауважує С. Фостер (Susan Foster), танцівники можуть «вивчати рухи, які тіло здатне сформувати, і розміщують їх у специфічній формі під час показу. Тілесне знання надає їм можливість робити зміни по ходу, в процесі. Вони можуть відрізнити такі кінетичні тілесні відчуття, як плавність і неповороткість, нестримність і повільність, брутальність і ніжність, тобто практично всі відмінності тілесного стану. У загальному процесі наукової категоризації рухових елементів створення відмінностей у побудові тілесності має вирішальне значення. Це потребує чутливості до різних якостей рухів. Вивчаючи засоби танцю, що стають особливо чутливими щодо кінестетичного сенсу і власної мотивації виконавця, можна переконатися в тому, що тілесне знання є виконанням навички руху, але знайти його специфіку можна, лише зважаючи на індивідуальні особливості тілесності того чи іншого танцівника» [5, с. 12].

Згідно з Мартою Грем, виконавці «не лише навчаються виконувати словник руху, але здобувають знання рухливості тіла людини» [4, с. 20]. Поки танцівники навчаються виконувати рух подібно до простого піруету, вони зазвичай мають тілесне знання оберту і балансу тіла. Проте навички руху можуть зникнути в результаті нещасного випадку або процесу старіння. Це не означає, що старі або травмовані танцівники не мають тілесного знання. Хоча вони самі

не можуть надалі виконувати навички, але мають свою матеріальну схему відтворення рухів у власному тілі й через кінестетичне розуміння їх у будь-якому іншому тілі. Таким чином, вони можуть викладати танець і передавати знання тіла для його відтворення (навчання дією). Зрозуміло, що окрім тілесного знання, викладач повинен мати педагогічні навички, щоб передавати знання й ідеї рухів студентам.

Наприклад, Полані ідентифікує три механізми, якими таке знання зазвичай передається: «імітація, ототожнення і навчання дією. Здається, — пише він, — сучасні викладачі танцю надають перевагу останньому, уникаючи простої імітації або ототожнення в передачі знання щодо танцю. Наприклад, у техніці *release* (розслаблення) викладач робить рух, а студенти переймають його особистий стиль. Навчання непряме: акцент не на русі як такому, а на якості руху (приклад: різноманітність потоку, коли тіло «падає»). Тому, танцівники навчаються розслабляти тіло не лише в цьому специфічному стані, а й в інших рухах. Слова викладачів, тобто лінгвістичне вираження, часто завершують їх тілесне виконання, хоча вони не намагаються «перекласти» знання в буквальному сенсі» [2].

Аналіз кореляції тілесних навичків і тілесного знання свідчить, що сучасний танець — не суцільне збирання навичків, які б могли вивчатися, а потім повторюватися автоматично знову і знову. Якщо б танець був простою імітацією кроків і поз, навичків, рухів або прийомів, то й тривала танцювальна освіта не була б потрібною. Хоча недооцінювати значення тілесних навичків теж неправильно.

Танцювальна практика не є очевидним об'єктом, як не є й об'єктом лінгвістичним, подібно до речення. Неможливо здобувати танцювальну освіту без набуття певної інтелектуальної складової. Вочевидь, це доводить, що танцювальна практика недосяжна простими та безпосередніми вправами, і це викликає абиякі труднощі.

Танцівник, котрий здобув формальну освіту в галузі хореографії, все одно опановує нове знання тіла, що рухається, в процесі навчання танцю. Танцівники та хореографи використовують свої попередні навички й знання руху і створюють нове тілесне знання рухів зазвичай засобами імпровізації. У своїх танцювальних студіях виконавці здобувають знання матеріалу про рух, і, як наслідок, вони (з певною долею випадковості) виявляють здатність до обробки матеріалу в новій формі.

У робочій ситуації, шукаючи відповідних рухів (також емпіричний процес), хореографи можуть лише частково відтворити внутрішню логіку та забути всі деталі нелінійного, навчального процесу, інтерполюючи й узагальнюючи власні навички розвитку. Танцівники здобувають знання руху поступово. У процесі танцю вони не можуть

набути знань і навиків тіла, що рухається, безпосередньо. Інакше кажучи, тілесне знання танцівника — шлях, що розвивається і формується поступово, протягом усієї кар'єри. Новий навик, вивчений учора, «осідає» в тілі танцівника, стаючи таким, що живе. Це «осідання» навиків, знання і досвід в тілі, на думку Я. Парвіайнена, можна розцінити як «особистий вибір певного стилю руху та долучення тіла до його словника» [2].

Парадокс в обговоренні означеної проблеми — це спроба чітко сформулювати явище, яке відбувається лише в тілесному усвідомленні. Спроба його артикуляції не може відтранслювати, відобразити тілесне знання буквально, а лише вказує на існування тілесного знання.

Британський філософ Гілберт Рул у праці «Концепти Розуму» (Gilbert Rule, 1949) стверджував, що робота розуму і дії тіла аналогічні, й уважав, таким чином, розумовий словник просто іншим засобом опису дії. Рул наголошував, що природу вчинків особи визначають диспозиції цієї особи, як діяти в певних ситуаціях. Тобто є набір дій і почуттів, які належать до категорій, що визначаються загальною тенденцією поведінки або схильністю, як діяти в конкретній ситуації. [2].

Чітко сформульованим знанням Яана Парвіайнен називає метод, що виражається в словах, цифрах, формулах і процедурах, пов'язаних у точній формі (хоча не завжди таким чином). У цьому вона згодна з Рулом, який відрізняє тілесне знання «знає-як» від ясно сформульованого знання «знає-що». Останнє «містить свідомо доступне знання, яке може бути чітко сформульоване, і є характеристикою осіб, котрі вивчають навик через інструкції та правила щодо рухів» [2].

До специфічних методів тілесного знання, таких як танцювальне або музичне виконавство, експерти долучають особисте знання, яке не є вербалізованим, тобто чітко сформульованим. Наприклад, досконалий танцівник може мало знати про історію західного танцю. З іншого боку, знання історика танцю (хореографії) не робить його професійним хореографом. Дослідники танцю, можливо, мають багато сформульованого знання про танець, що в сенсі усних уявлень про мистецтво не замінить освіту в галузі самого танцю. Проте, як стверджує американський фахівець з музичної освіти Беннет Раймер, «чітко сформульовані теоретичні знання і тілесне знання танцю не є конкурентними, навпаки, вони зазвичай доповнюють і поглиблюють уявлення про хореографічне мистецтво» [2].

Головний фахівець із феноменології першої половини ХХ ст. М. Мерло-Понті створив багато аргументів, що підтверджують засадничу роль, яку сприйняття відіграє в розумінні світу. Дослідник наголосив на тілі як головному вузлі знання світу, про що йдеться

в його останній праці "Око і Дух". Феноменологічне поняття тіла, представленого Мерло-Понті, відрізняється від сформульованої теми тіла його інших колег як «повної цілісності». Мерло-Понті доводить тонкі рівні зв'язку між матеріальним і духовним світом людини та дійшов висновків, які варто долучити до процесу розробки тілесного знання.

Підсумовуючи, слід зазначити, що поняття тілесного знання має значний потенціал для подальшого розвитку, оскільки перебуває на перетині між дослідженням танцю й епістемологією. Проте однієї логічної послідовності мислення недостатньо, щоб пояснити методи знання в танці. Традиційні епістемологічні поняття не до кінця пояснюють роль тілесного руху в людському пізнанні. Повертаючись до феноменології тіла, необхідно переглянути епістемологічні питання, які стосуються ролі кінестетики в пізнавальних процесах. Наприклад, на це спрямовані праці М. Полані, котрий аналізує різні прояви знання і визначає розбіжності та риси подібності між різними аспектами тілесності й ознаки їх руху до синтезу в танцювальному полі.

Оснований на феноменології тіла, цей епістемологічний зріз поглиблює знання про танцівників, у яких вони відображені і як об'єкти знання, і як учасники інтерсуб'єктивного процесу, за допомогою якого розуміють, створюють і використовують знання. Таким чином, феноменологічне вивчення інтерсуб'єктивності, кінестетичні поняття щодо тілесності з деякими новітніми даними в пізнавальній психології і вивченні саме танцю, надають підстави для продовження цього наукового напрямку у сфері танцювальних досліджень.

Рухи людини охоплюють фундаментальний кінетичний «репертуар», оскільки він є загальним виглядом рухової активності. При цьому кожна людина може розвивати власні особливості руху. Тобто крок, стрибок та ін. залежать від культурного та соціального контексту, а також індивідуальних спонукань і можуть суттєво вплинути на руховий потенціал кожної людини.

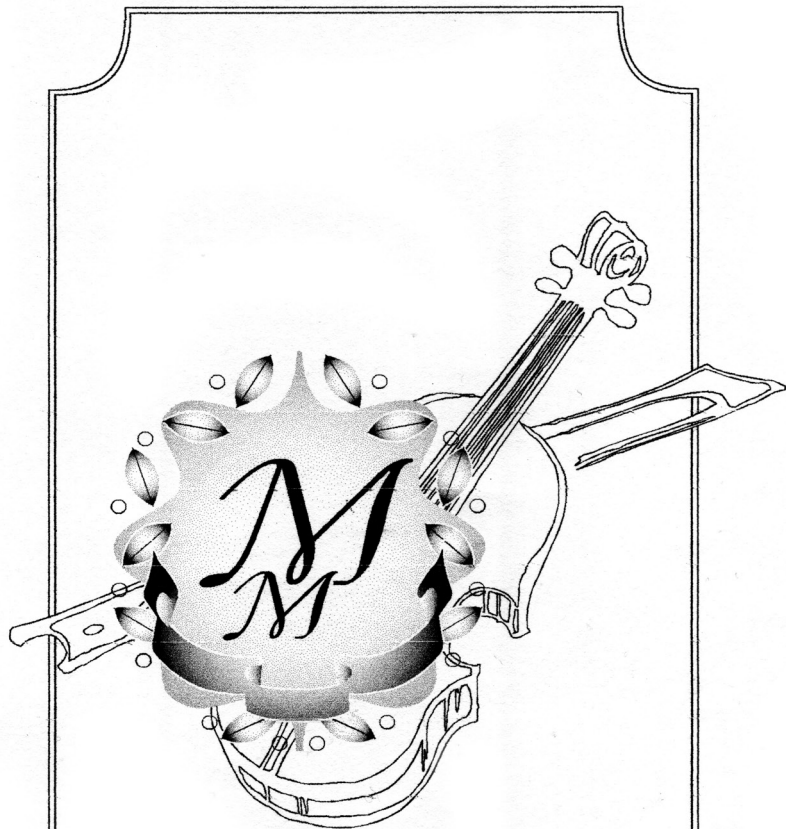
Проте деякі «репертуари» руху можуть бути винятковими. Наприклад, балетні танцівники не можуть відтворювати словник рухів, притаманний контактній імпровізації, і навпаки. Навчання рухам є вибіркоким процесом, який регламентується індивідуальною схемою тіла, що уможлиблює опанування нових рухів і інтерпретацію відомих.

Отже, в дослідженнях хореографічного мистецтва поступово змінюються й доповнюються концептуальні основи, що відкриває нові можливості виконавства, освіти та творчості хореографів сучасності.

Список літератури

1. Курюмова Н. В. Современный танец в культуре XX столетия: смена моделей телесности / Н. В. Курюмова. Автореферат дис. на соиск. ученой степени канд. культурологии. — НОУ ВПО Гуманитар. университет. — Екатеринбург, 2011. — 18 с.
2. Parviainen Jaana Bodily Knowledge: Epistemological Reflections on Dance // <http://www.jstor.org/discover/10.2307/1478130?uid=3739232&uid=2&uid=4&sid=21101727781393>.
3. Інтерв'ю с Пиною Бауш / Беседу вел Valerie Lawson. [Електронний ресурс] — Режим доступа:http://www.ballet.co.uk/magazines/yr_02/feb02/interview_bausch.htm. — Загл. с екрана.
4. Чепалов О. Хореографічний театр Західної Європи XX ст.: монографія / О. І. Чепалов; Харк. держ. акад. культури. — Х.: ХДАК, 2007. — 344 с., іл.
5. Foster Susan. "Dancing Bodies". Meaning in Motion // Susan Foster.- Ed. Jane C. Desmond. Durham. - London: Duke University Press. — 1997. — 328 p.

Надійшла до редколегії 10.09.2013 р



*Музичне
мистецтво*

ДИРИГЕНТСЬКЕ ОРКЕСТРОВЕ ВИКОНАВСТВО ЄВРОПИ (ДРУГА ПОЛОВИНА ХХ СТ.)

Визначається специфіка диригентсько-оркестрового виконавства в європейських країнах другої половини ХХ ст., коли в цій мистецькій сфері відбувалося вирівнювання позицій між представниками австронімецької та інших європейських традицій.

Ключові слова: професійна музична діяльність, диригентське виконавство, оркестр.

Рассматривается специфика дирижерско-оркестрового исполнительства в европейских странах второй половины ХХ ст., когда в этой сфере искусства происходило выравнивание позиций между представителями австро-немецкой и других европейских традиций.

Ключевые слова: профессиональная музыкальная деятельность, дирижерское исполнительство, оркестр.

The specifics of the conductor-orchestral performance in European countries the second half of the twentieth century, when in this field of art took place the alignment of positions between the representatives of the Austro-German and other European traditions are considered.

Key words: professional musical activity, conductor performance, orchestra.

З другої половини ХХ ст. у сфері музичного академічного виконавського мистецтва дедалі яскравіше простежуються глобалізаційні тенденції, які полягають не тільки в нівелюванні національних ознак як вторинної, так і первинної творчості, а й у вирівнюванні позицій у виконавстві між провідними та периферійними регіонами. Більше того, ці тенденції поширювалися не тільки на європейську культуру, в межах якої технологічно й естетично формувалася академічна музика. У зазначений період на естраді починають з'являтися високопрофесійні виконавці з Азії, Північної Америки. Глобалізаційні процеси тільки починають привертати увагу дослідників історії музичного мистецтва.

Стаття є продовженням попередніх публікацій [1; 2] і ґрунтується на аналізові наявних матеріалів у сфері історії та практики диригування й особистих досліджень автора. Слід зазначити, що проведено певну роботу щодо дослідження проблеми становлення диригентського виконавства в окремі історичні періоди. Проте специфіка функціонування диригентського виконавства Західної Європи другої половини ХХ ст. розглядалася фрагментарно. Таким чином, недостатня розробленість означеного питання й усвідомлення цього факту як проблеми зумовили мету цієї публікації.

До середини ХХ ст. в країнах Західної Європи (за винятком Німеччини й Австрії) відбувався процес становлення диригентського виконавства, специфіка якого зумовлена поступовим занепадом «старої німецької романтичної школи» [2]. Основними чинниками першого

етапу (друга половина XIX ст. — початок XX ст.) є суто внутрішній характер процесу як формування музичних колективів, так і професійної діяльності місцевих диригентів, що зумовлено беззаперечним авторитетом на світовій концертній естраді представників «німецької романтичної диригентської школи». Другий етап становлення диригентського виконавства в Західній Європі (друга чверть XX ст.) характеризується: а) поступовим здобуттям видатними диригентами провідних позицій переважно в США (А. Тосканіні, Д. Мітропулос, Дж. Барбіролі, П. Монтьо та ін.); б) виходом на міжнародний рівень кращих оркестрових колективів (Concertgebouworkest, Оркестр Романської Швейцарії, оркестр академії Santa Cecilia тощо); в) здобуттям міжнародного авторитету диригентами, центром професійної діяльності яких були вітчизняні колективи (Г. Вуд, В. Менгельберг, Б. Молінарі, С. Тулліо, Р. Дезорм'єр та ін.).

Із середини XX ст. поступово відбувається вирівнювання позицій між представниками австро-німецької та інших європейських традицій диригентського виконавства. До цього періоду належить розквіт професійної діяльності диригентів світового рівня Шарля Мюнша (1891-1968), Манюеля Розенталя (1904-2003), Андре Клюїтенса (1905-1967), Ігоря Маркевича (1912-1983). Під головуванням Ш. Мюнша (1949-1962) Бостонський оркестр вийшов на рівень провідних колективів світу; М. Розенталь після керівництва в 1930-1940-х рр. Національним оркестром Французького радіо деякий час очолював оркестри в Сіетлі (США) та Льєжі (Бельгія); А. Клюїтенс протягом 15 років (1946-1960) керував оркестром «Товариства концертів Паризької консерваторії», а надалі очолив Національний симфонічний оркестр Бельгії. І. Маркевич як запрошений диригент у 1950-х рр. керував оркестрами Стокгольма, Монреаля, Гавани, оркестром Ламурьє в Парижі. Окрім блискучої виконавської кар'єри, означені митці виховали багатьох гідних послідовників — провідних диригентів кінця XX — початку XXI ст., серед яких оперний диригент Жорж Претр та спеціаліст із французького репертуару Марк Сустро, кавалер французького ордену мистецтв і літератури англійськ Невіл Маррінер, багато співпрацюючий з українськими і російськими музичними колективами бельгійець Рональд Зольман та багато інших.

Одним із найавторитетніших диригентів того періоду був нідерландець Едуард ван Бейнум (1901-1959), котрий з 1931 р. близько 20 років співпрацював із Concertgebouworkest, водночас очолюючи Лондонський філармонічний (1949-1952) та Лос-Анджелеський (1956-1957) оркестри. «Послом англійського мистецтва» називали Малколма Сарджента (1895-1967), який у повоєнні роки продовжив справу Г. Вуда як диригент і музичний просвітител. Керуючи оркестрами Лондонської філармонії та «ВВС», він протягом багатьох років очолював і знамениті «Променад-концерти».

Середина ХХ ст. стає вирішальним періодом зміцнення передових позицій у світовому диригентсько-оркестровому виконавстві Франції, Італії, Бельгії, Нідерландів, Великобританії. В означений час створені колективи міжнародного рівня: Philharmonia Orchestra (Лондон), Оркестр Парижа (Франція), оркестри імені Верді й імені Гайдна (Італія), Kunstmaand Orkest та радіо-оркестр (Нідерланди), Antwerpse Philharmonie (Бельгія) тощо; започатковуються фестивалі класичної та сучасної оркестрової й оперної музики, авторитетні міжнародні конкурси диригентів лондонським Philharmonia Orchestra, в Безансоні (Франція), Наварі (Італія), Амстердамі (Нідерланди).

Середина ХХ ст. характеризується початком творчого злету музикантів, які посідали провідні позиції на світовому диригентському подіумі до кінця тисячоліття: італійців Карло Цеккі (1903-1984), П'єтро Ардженто (1909-1994), Джанандреа Гавадзені (1909-1996), британців Н. Маррінера (1924 р. н.), Едварда Томаса Доунса (1924-2009), Коліна Рекса Девіса (1927 р. н.), Джеймса Лакрана (1931 р. н.), Роджера Норрінгтона (1934 р. н.), французів Ж. Претра (1924 р. н.), П'єра Булеза (1925 р. н.), Жана-Клода Казадезюса (1935 р. н.), Мішеля Плассона (1933 р. н.), голландця Бернарда Хайтінка (1929 р. н.), швейцарця Шарля Едуара Дютюа (1936 р. н.) та ін.

З другої половини ХХ ст. виконавський рівень окремих європейських диригентів сприяв їх запрошенню на керівні посади в провідні музичні колективи Німеччини й Австрії. Зокрема, П. Булез керував оркестром Південно-Західного радіо ФРН (1960-ті рр.), а М. Плассон протягом 1994-2001 рр. обіймав посаду головного диригента Дрезденського філармонічного оркестру. Голландці Б. Хайтінк і Ханс Вонк (1942-2004) очолювали Дрезденську державну капелу, їх співвітчизник Юбер Судан (1946 р. н.) з 1995 по 2004 р. керував оркестром «Мозартеум», англієць К. Девіс з 1983 по 1993 р. — Баварським радіо-оркестром.

Співпраця з німецькими й австрійськими музичними колективами, виступи на Байройтському та Зальцбурзькому фестивалях у доробку італійських митців Альберто Ереде (1909-2001), Карло Марії Джуліні (1914-2005), Рікардо Муті (1941 р. н.) та ін. Клаудіо Аббадо (1933 р. н.), серед інших колективів, керував Віденською державною оперою (1986-1991) та Берлінським філармонічним оркестром (1989-2002), Джанлуїджі Джельметті (1945 р. н.) — оркестром Штутгартського радіо (1989-1995), а Джузеппе Сінополі (1946-2001) останні десять років свого життя очолював Дрезденську державну капелу.

З Німеччиною й Австрією значною мірою пов'язана творчість скандинавських музикантів — шведа Герберта Бломстедта (1927 р.н.), котрий очолював Саксонську державну капелу (1975-1985) та радіо-оркестр Північної Німеччини (1996-1998), і фіна Лейфа Сегерстама (1944 р. н.), який протягом 1975-1982 рр. керував Віденським радіо-

оркестром, а в 1983-1990 рр. — філармонічним оркестром землі Рейнланд-Пфальц (Німеччина).

Серед чинників успіху означених митців — високохудожній рівень інтерпретації творів австро-німецької музики. Так, К. М. Джуліні зарекомендував себе майстром виконання монументальних творів Л.Бетховена, Й. Брамса, А. Брукнера, Г. Малера, а К. Аббадо організував у 1985 р. в Лондоні фестиваль «Малер, Відень та ХХ століття». Серед кращих аудіозаписів Дж. Сінополі — твори Й. Брамса, А. Брукнера, симфонічне надбання Г. Малера, опери Р. Штрауса. Н. Маррінер та Ю. Судан є визнаними інтерпретаторами В. А. Моцарта; К. Девіс у 1977 р. став першим англійським диригентом на Байройтському фестивалі, а в 1991 р. отримав почесний титул диригента-лауреата оркестру Дрезденської державної капели.

Диригентська освіта в Німеччині й Австрії стала фундаментом творчих успіхів у другій половині ХХ ст. південноєвропейських диригентів. Вихованець Мюнхенської вищої музичної школи іспанець Рафаель Фрюбек де Бургос (1933 р. н.) очолював національні оркестри Іспанії та Італійського радіо й телебачення, симфонічні оркестри Більбао, Дюссельдорфа, Монреаля, Відня, Берліна, Дрездена. Грек Мільтіадес Карідіс (1923-1998) після навчання в Ганса Сваровські (Віденська академія музики) протягом 1960-1980-х рр. диригував оперою в Кельні, Граці, Відні, керував оркестрами «Philharmonia Hungarica», Дуйсбурга, віденським Tonkünstler-Orchester. Школу Г. Сваровські пройшли іспанці Хесус Лопес Кобос (1940 р. н.), Луїс Антоніо Гарсія Наварро (1941-2001), Мігель Анхель Гомес Мартінес (1949 р. н.), Сальвадор Мас Конде (1951 р. н.), у диригентській кар'єрі яких важливе місце відведене співпраці з музичними колективами Австрії та Німеччини. Після тривалої закордонної кар'єри ці музиканти повернулися на батьківщину, очоливши провідні музичні колективи, що зумовлено посиленням з 1980-х рр. зацікавленості симфонічним виконавством у країні: створені симфонічні оркестри в Сан-Себастьяні, Вальядоліді, Малазі, Кадакесі. При останньому в 1992 р. започаткований міжнародний конкурс молодих диригентів, де переможцям надається можливість виступати з провідними колективами Іспанії.

На межі тисячоліть європейські музиканти підтримали традиції своїх попередників, зміцнивши провідні позиції в диригентському світі. Ще продовжували активну професійну діяльність корифеї. Так, Б. Хайтінк у 2006 р. очолив Чиказький симфонічний оркестр, М. Плассон у 2010 р. — Національний симфонічний оркестр Китаю, К. Девіс з 1995 по 2006 рр. керував Лондонським симфонічним оркестром, виконуючи протягом 1998-2003 рр. обов'язки головного запрошеного диригента Нью-Йоркського філармонічного оркестру. Французький піаніст Філіп Антремон (1934 р. н.), який з 1970-х рр. активно здійснював диригентську діяльність, а в 1980-х стояв на чолі

американських колективів, з 2004 р. є головним запрошеним диригентом Мюнхенського симфонічного оркестру.

На пік творчої кар'єри вийшли музиканти, професійний рівень яких (широкий репертуар від класики до ультрасучасної музики, виконавська техніка, технологія роботи з музичним колективом) зумовлює попит на них у провідних колективах світу. Серед французів такими є Ян Паскаль Тортельє (1947 р. н.), Сільвен Камбрелен (1948 р. н.) та М. Сустро (1949 р. н.). Перший, після набуття досвіду у Франції та Ірландії, з 1992 по 2003 рр. був головним диригентом оркестру BBC Philharmonic і вважається одним з найвидатніших керівників в історії цього колективу. С. Камбрелен вийшов на провідні позиції в диригентському світі з 1980-х рр., коли, під час керівництва Брюссельським королівським театром Ла Монте, Камбрелена стали активно запрошувати на постановки в провідні театри світу: La Scala, Metropolitan Opera, Державна віденська опера, Opéra Bastille, а також у найбільші оркестрові колективи. М. Сустро, після 20-річної практики в музичних колективах Франції, протягом 1995-2006 рр. обіймав дві посади, керуючи ейндховенським Брабантським оркестром та Beethoven Orchester Bonn.

Голландець Едо де Ваарт (1941 р. н.) у 1980-2000 рр. керував оркестрами Сан-Франциско, Міннесоти, Хільверсума, Сіднея, Гонконгу та Мілуокі, співпрацюючи як симфонічний та оперний диригент з кращими колективами світу. Його співвітчизник Ю. Судан у 2004 р. запрошений на посаду головного диригента Токійського симфонічного оркестру. Бельгієць Рональд Зольман (1950 р. н.) з 1993 по 2004 рр. очолював філармонічний оркестр Національного автономного університету Мексики, а в 2002-2005 рр. — оркестр Північного Ізраїлю. На межі ХХ-ХХІ ст. набув визнання швейцарець Маріо Венцаго (1948 р. н.), який з кінця 1990-х водночас очолював оркестри Базеля та Країни Басків, а з 2002 — Індіанополіський симфонічний та шведські оркестри Мальме й Гетеборга.

Італієць Рікардо Муті (1941 р. н.) протягом 1986-2005 рр. обіймав посаду художнього керівника «La Scala», у 2010 р. очолив Чиказький симфонічний оркестр, а через рік погодився бути «довічним почесним директором» Римської опери. Джанлуїджі Джельметті (1945 р. н.) на початку ХХІ ст. виконував обов'язки головного диригента Римської опери та музичного директора Сіднейського симфонічного оркестру.

Британець Джон Еліот Гардінер (1943 р. н.) співпрацював з багатьма крупними колективами: очолював Ліонську оперу та симфонічний оркестр Північнонімецького радіо, диригував Philharmonia Orchestra, Босгонським симфонічним оркестром, Concertgebouworkest, Віденським філармонічним оркестром. У 1990-2000 рр. Ендрю Франк Девіс (1944 р. н.) керував лондонським оркестром «ВВС», чиказькою «Lyric Opera», Піттсбурзьким симфонічним оркестром, а Марк Філіп

Елдер (1947 р. н.) у 1999 р. очолив «Халле-оркестр», контракт з яким підписаний до 2015 р.

Успіхи наступного покоління західноєвропейських диригентів свідчать про стабільність і перспективність диригентських традицій у цьому регіоні. Так, провідні позиції на диригентському Олімпі посідають представники Італії та Великої Британії. Рікардо Шайї (1953 р. н.) з 1988 по 2004 очолював Concertgebouworkest, а з 2005 — Gewandhausorchester. Основу симфонічного репертуару Р. Шайї складають твори композиторів-романтиків та музика ХХ ст. Рікардо Аббадо (1954 р. н.), відомий як натхненний інтерпретатор музики ХХ — початку ХХІ ст., особливо італійської, надає переваги ампула гастролера та співпрацює з провідними музичними колективами світу. Кар'єра Фабіо Луїзі (1959 р. н.) пов'язана насамперед з австро-німецькою культурою. Зокрема, з 2006 р. він очолював Віденський симфонічний оркестр і, водночас, з 2007 по 2011 рр. — Саксонську державну капелу. Як оперний диригент, Луїзі співпрацює з провідними театрами світу (з 2011 — головний запрошений диригент «Metropolitan Opera»), з успіхом інтерпретуючи як італійську музику, так і твори романтиків, зокрема Р. Вагнера та Р. Штрауса.

Англієць Ян Латам-Кьоніг (1953 р. н.) постійно співпрацює з провідними колективами світу як симфонічний та оперний диригент, очолюючи з 2005 р. Театр Массімо (Палермо). Шотландець Дональд Ранніклс (1954 р. н.) на межі тисячоліть — один із найавторитетніших фахівців з музики Р. Вагнера. Популярність і авторитет Ранніклса постійно зростали: протягом 1992-2009 рр. він успішно керував оперою в Сан-Франциско, після чого співпрацював як головний запрошений диригент із симфонічним оркестром Атланти (США) та запрошений диригент Берлінського й Віденського філармонічних, Філадельфійського і Клівлендського симфонічних оркестрів, оркестрів театрів «La Scala» та Німецької опери в Берліні. На батьківщині музичного романтизму реалізують свої творчі амбіції Саймон Деніс Реттл (1955 р. н.) та Айвор Болтон (1958 р. н.). Перший з 2002 р. очолює Берлінський філармонічний оркестр, а другий з 2004 р. — головний оркестр Зальцбурга «Моцартеум».

Серед диригентів світового рівня цього покоління помітне місце посідають представники Скандинавії. Як знавці скандинавської й австро-німецької музики відомі у світі данець Мікаель Шьонвандт та фін Осмо Вянься (обидва 1953 р. н.). Перший мав честь виступати в Байройті, працював з провідними оркестрами світу, впродовж 1992-1998 рр. очолював Берлінський симфонічний оркестр, а з 2000 р. — Королівський оркестр Данії. О. Вянься з 1996 по 2002 рр. був головним диригентом Шотландського оркестру «BBC», а у 2003 очолив оркестр Міннесоти, з яким записав усі симфонії Л. Бетховена (2004) й А. Брукнера (2006). Серед співвітчизників Вянься ще два музиканти світового рівня — Юкка-Пекка Сарасте (1956 р. н.) й

Еса-Пекка Салонен (1958 р. н.). Відомий знавець музики ХХ ст. Сарасте у 2002-2005 рр. виконував обов'язки головного запрошеного диригента Лондонського оркестру «BBC», а з 2006 р. — музичного директора філармонічного оркестру Осло. Салонена вважають одним із найвидатніших музикантів епохи, його репертуар охоплює значний музичний пласт — від віденської класики до музики сучасників. У 1992-2009 рр. він керував симфонічним оркестром Лос-Анджелеса, а з 2004 р. обіймав посаду одного із семи постійних керівників Паризької національної опери.

Серед диригентів, котрі набули визнання на зламі ХХ-ХХІ ст., помітну роль відіграють французи Філіп Оген (1961 р. н.) та Марк Мінковські (1962 р. н.). Це музиканти історичного напрямку. Перший у 1996 р. привернув увагу постановкою опери Л. Бетховена «Фіделіо» з Віденським філармонічним оркестром під час Зальцбурзького фестивалю, а надалі, обіймаючи посаду генералмузикдиректора Нюрнберга (1998-2005), виконав тетралогію Р. Вагнера «Кільце Нібелунга» та цикл з усіх симфоній Г. Малера. Уподобання М. Мінковські сконцентровані на музиці Бароко й опері. Серед творчих досягнень диригента — постановки сценічних творів К. В. Глюка, Г. Ф. Генделя, В. А. Моцарта, Г. Доніцетті, Ж. Оффенбаха.

З німецькою музичною культурою пов'язана й професійна діяльність англієця Джонатана Нотта (1962 р. н.). Після співпраці з Франкфуртським та Гессенським оперними театрами у 2000 р. Нотт очолив Бамберзький симфонічний оркестр. Нідерландець Яп ван Зведен (1960 р. н.) у 2008 р., окрім філармонічного оркестру Нідерландського радіо, очолив Даласський симфонічний та Королівський філармонічний оркестри Фландрії. Вдало поєднав симфонічне й оперне диригування італієць Даніеле Гатті (1961 р. н.). У 1997 р. він водночас був керівником муніципального театру Болоньї та Королівського філармонічного оркестру (Лондон), а у 2008 р. очолив Національний оркестр Франції. Його співвітчизник Джанандреа Нозеда (1964 р. н.) у 2001 р. став головним диригентом філармонічного оркестру «BBC», а з 2007 р. — королівського театру в Турині.

Серед музикантів, з якими пов'язують майбутнє європейського диригентського виконавства, необхідно назвати іспанців Педро Халффтера Каро (1971 р. н.) та Пабло Гонсалеса (1975 р. н.). Обидва музиканти у 2000-х рр. співпрацювали з багатьма провідними оркестрами світу, що зумовлено талантом інтерпретаторів музики різних епох та стилів. П. Халффтер Каро обіймав посаду головного запрошеного диригента Нюрнберзького симфонічного оркестру (2001-2004), керував молодіжним оркестром Байройтського фестивалю (2002 та 2003 рр.), а згодом очолив театр «La Maestranza» та Королівський симфонічний оркестр Севільї і філармонічний оркестр острова Гран-Канарія. П. Гонсалес став переможцем конкурсів Донателли Флік (2000) та Кадакеського оркестру (2006), був головним запрошеним диригентом

цього колективу, а у 2010 р. очолив Національний оркестр Каталонії. Швейцарський диригент Симон Гауденц (1974 р. н.) привернув увагу у 2006 р. блискучою перемогою на конкурсі в Софії, після чого музиканта стали запрошувати до співпраці провідні оркестри Європи, насамперед Німеччини, Швейцарії та Франції. Італієць Антоніно Фольяні (1976 р. н.) має репутацію фахівця з італійської опери та співпрацює з провідними музичними колективами як в Італії, так і за її межами.

Отже, другій половині ХХ ст. притаманне вирівнювання позицій між представниками австро-німецької та інших європейських традицій диригентського виконавства, основними чинниками чого стали: 1) вихід на передові позиції у світовому диригентсько-оркестровому виконавстві Франції, Італії, Англії та ін. (створення колективів та започаткування фестивально-конкурсних заходів міжнародного рівня); 2) творчість багатьох диригентів світового рівня, котрих обіймали керівні посади в провідних музичних колективах, зокрема, Німеччини й Австрії, набула визнання завдяки майстерності інтерпретації творів австро-німецької музики; 3) диригентська освіта в Німеччині й Австрії як запорука творчих успіхів південноєвропейських диригентів.

Список літератури

1. Лошков Ю. Диригентське виконавство Західної Європи (друга половина ХІХ — перша половина ХХ ст.) / Ю. Лошков // Аркадія. — Одеса, 2012. — № 3 (34). — С. 11–15.
2. Лошков Ю. Німецька романтична диригентська школа (перша половина ХХ ст.) / Ю. Лошков // Культура України : зб. наук. пр. — Х. : ХДАК, 2012. — Вип. 37. — С. 186–195.

Надійшла до редколегії 19.08.2013 р.

УДК [784.4.071.2:398.8](477)"18/19"

Ю. І. КАРЧОВА

НАРОДНОПІСЕННА ВИКОНАВСЬКА ТРАДИЦІЯ В КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОЇ ФОЛЬКЛОРИСТИКИ ХІХ — ХХ СТ.

Висвітлюється динаміка відбиття в українській фольклористиці ХІХ — поч. ХХ ст. фіксації унікальних особливостей української народнопісенної виконавської традиції.

Ключові слова: фольклор, народна пісенність, народнопісенна виконавська традиція, комплекс виконавських засобів.

Освещается динамика отражения в фольклористике ХІХ — нач. ХХ в. фиксации уникальных особенностей украинской народнопесенной исполнительской традиции.

Ключевые слова: фольклор, народная песенность, народнопесенная исполнительская традиция, комплекс исполнительских приемов.

This article is devoted to coverage of the reflection's dynamics of particularities by fixation of the folk song performer tradition's unique features in the study of folk-lore in XIX — XX c.

Key words: *folk-lore, folk songs, folk song performing tradition, complex of the performing methods.*

Актуалізація проблеми збереження національної ідентичності в умовах процесів глобалізації, зокрема поширення космополітичної масової культури, зумовлює необхідність осмислення сутності й унікальності національного світогляду, художньою серцевиною якого є фольклор. Зміна «модусу мислення середовища» [3] — осередку архетипічних ознак народної пісенності — визначає її функціонування як синкретичного явища культури, збереження механізмів трансляції, неможливих без народнопісенної виконавської традиції. Тому особливого значення набуває питання адекватності фіксації та відповідності живому звучанню народної пісенності.

С. Грица зазначає: «Опорою трансмісії фольклору за будь-яких умов є думка, думка в слові у звуковій артикуляції, що ніколи не втрапить свого домінантного значення» [3, с. 3]. Однак осмислення специфіки цього підґрунтя, комплексу унікальних характеристик народнопісенної виконавської традиції тривалий час перебувало на «периферії» вітчизняної етномузикології й набуло самостійного дослідницького спрямування лише в останні десятиліття, позначені акцентуацією національного начала в художній практиці [4, с. 192]. Це зумовлює актуальність дослідження, предметом якого є народнопісенна виконавська традиція, об'єктом — особливості її фіксації. Мета статті — виявлення динаміки фольклористики XIX — поч. XX ст. щодо фіксації комплексу виконавських прийомів та засобів — осереддя національної народнопісенної виконавської традиції, що репрезентує унікальність української пісенної культури.

«Початок записування народних мелодій можна пов'язувати з першими десятиріччями XVII ст., коли загального вжитку набирає лінійна нотація» [2, с. 23], а також із рукописною збіркою Д. Рудницького — Л. Гінтовта (бл. 1713 р.) У ній лише 6 пісень з 19 подано з нотами, однак ці записи продемонстрували потяг до осмислення бутності народного виконавства: «Три пісні записані в сопрановому, три в скрипковому ключі, природно визначений метр, цілком виразно відтворюється ритмічний малюнок, не забуті ліги, ключові та випадкові знаки альтерації» [2, с. 24]. У нечисленних збірках того часу народна пісня з її імпровізаційною природою, унікальним комплексом виконавських прийомів поставала перед дослідниками як площина музичної культури, що не вкладалася в «прокрустове ложе» західноєвропейського темперованого, метрично та ритмічно визначеного музичного мислення. Усвідомлення унікальності народнопісенної виконавської традиції та необхідності вироблення відповідних до неї засобів фіксації ускладнювалися передусім тим, що збирання фольклору

тривалий час здійснювали аматори, перед якими постала проблема довготривалого збереження в контексті слов'янської музичної культури традицій стародавньої нотації. Так, у збірці «Куранти» (1773 р.) пісні були подані київським знаменем без ключових і випадкових знаків, тактового поділу тощо.

Специфіка народнопісенного виконавства і формування адекватних до неї прийомів запису ускладнювалися й тим, що народна пісня у XVIII — XIX ст. осягалася як здобуток переважно народної літературної творчості, що зумовлювало особливу зацікавленість у нотуванні саме вербального тексту.

Увага до дослідження та фіксації фольклорної спадщини, зокрема народнопісенного доробку, пов'язана з інтенсифікацією загальноєвропейського процесу національного самоусвідомлення. Потужного імпульсу цьому руху надала діяльність Й.-Г. Гердера, Й.-В. Гете, Я. та В. Грімів, Л. Уланда, в Російській імперії — М. Львова, Г. Державіна, В. Капніста, Г. Калиновського, а також В. Трутовського, М. Цертелєва, М. Максимовича, А. Метлинського, П. Лукашевича та ін. Інтенсивності процесу осмислення значущості фольклорної спадщини та виробленню засобів її фіксації надали й перші зразки друкованих українських пісень у 1780-х рр. та спроби фольклористичного дослідження (передмова до збірки Львова-Прача «Собрание народных русских песен с их голосами» (1790 р., 1806 р.)). Виокремлення в цих збірках українських пісень у самостійний розділ, фіксація їх особливостей (свободи мелодики та форми, наявності приспіву, неконтрастного заспіву, переходів у паралельний лад, багаті фактури тощо) започаткували тривалий та напружений процес пізнання комплексу прийомів фіксації народнопісенного виконавства.

Із середини XIX ст. посилення процесу національної самоідентифікації, формування духовних об'єднань діячів української культури, спрямованих на досягнення своєрідності духовного спадку національної спільноти та на визначення способів її консолідації, надали цьому процесові нової якості. Так, музична фольклористика позначена осмисленням необхідності точного відбиття характеру мелодії народної пісні. У діяльності А. Маркевича це відобразилося в намаганні підібрати супровід до народних пісень з другого тому «Записок о Южной Руси» (1857 р.) згідно зі «своєрідним характером української мелодії, а не на основі загальних правил вченої музики» [2, с. 92], а також у твердженні, що тільки зібрання всього багатства народних мелодій дозволить досягнути закономірності їх мелодичної гармонії та структури.

У 1840 — 1890 рр. фольклористична робота, зокрема й осмислення виконавського аспекту народнопісенної традиції, відбувалися у двох напрямках. Аматорсько-прикладний напрям характерний впливом західноєвропейської традиції, переважною орієнтацією на міський фольклор, ліричні жанри, а також відсутністю чітких критеріїв

класифікації та систематизації народної пісенності й недосконалістю відтворення прийомів її виконавства. Однак деякі ознаки — чергування підвищеного та натурального VII щаблів, «коливання» ладу, речитативність у думках, уведення мінорного III щабля в мажорний лад — наявні в записах А. та М. Маркевичів [2].

Науково-етнографічний напрям репрезентували творчість М. В. Лисенка, певним чином — збірки А. Коципінського, О. Рубця. Однак намагання поставити фольклористичну працю на науковий рівень ускладнювалося прагненням уникнути хроматизації мелодики, «вкласти» її в межі рівномірного тактового поділу та нівелювати народні прийоми виконавства заради виходу народної пісні на концертну сцену.

Осмилення сутнісних ознак народної пісенності та виконавства — багатоголосності, єднання паралельних ладів, домінантового закінчення, яскравості типових інтонаційних зворотів, імпровізаційності, недиференційованості виконавців та аудиторії тощо, започатковане працями О. Серова, М. Лисенка, П. Сокальського, Л. Куби, та намагання відбити особливості народного виконавства, притаманне західноукраїнській фольклористичній думці, певним чином відбилися і в збірці українських пісень О. Потебні.

Зосередженість уваги на живому бутті народнопісенної виконавської традиції стала тим фундаментом, на якому сформувалися концептуальні засади діяльності вченого:

- усвідомлення нерозривного зв'язку вербального та власне музичного компонентів народної пісенності: «Ми бачимо, що пісня, особливо лірична, без наспіву втрачає половину життя і ціну, що слова, як здається, незначні, набувають іноді глибокого, іноді зовсім несподіваного смислу від наспіву» [6, с. 15];
- усвідомлення конкретного зразка пісенності як такого, що принципово існує в множинності втілень: «Пісня впродовж свого життя є не одним твором, а рядом варіантів...» [там само, с. 17];
- переконання в необхідності накопичення максимально точно і фонетично правильно записаних варіантів кожного зразка.

Однак, згідно з домінуючою у фольклористиці спрямованістю на дослідження вербальної складової народної пісенності, обрядові та дитячі ігри й пісні, пісні весільні та літературного походження були подані лише в текстах, із 17 купальських, петрівчаних, гребовицьких і жнивацьких пісень супроводжено мелодіями лише 2, зі 118 пісень про кохання — 31, із 37 пісень про родинне життя, сирітство, нещасливу долю — 5, із 25 жартівливих пісень — лише 1.

Усвідомлення унікальності народної пісенності в усіх аспектах музичної тканини та народнопісенного виконавства поєднано в збірці з тенденцією їх «академічного впорядкування». З огляду на фіксування мелодії лише першої строфи (рядка) подальше

розгортання передбачалося як точне повторення. Проте в збірці зафіксовано варіанти фінальних інтонацій («Не топила, не варила»), метроритмічного рельєфу («Ой дівчино-подруженько»), подано різні цілісні варіанти зразків («Тече річка невеличка», «Засвіт встали козаченьки в похід з полуночі») та часткові («Чого, селезень, смутен, невесел»). Показово, що в пісні «Ой піду я, піду» подано лише 1 такт варіативного мелодичного та ритмічного рисунка, що свідчить про прагнення закріпити дрібні нюанси варіювання під час виконання. Записи О. Потебні відзначаються відбиттям притаманних народнопісенній виконавській традиції імпровізаційності, свободи структури й інтонаційної будови пісні, що зумовлюють формування специфічного хронотопу пісні, варіативного в контексті кожного акту виконання.

Характерні ознаки збірки: «академізація» змінюваних у кожному виконавському акті темпових нюансів, увага до специфіки темпоральності народнопісенного виконавства. Темп визначено в точних цифрових вимірах (проте певна частина пісенних зразків не має темпових позначок), наявні визначений метр і тактовий розподіл. Автором зафіксовано агогічний «рельєф» виконання в позначках *ritardando* («Ой дівчино-подруженько»), *ritardando* та повернення в початковий темп («Ой на горі жито, і в долині жито»), *accelerando* та *ritardando* («Скриплять мої ворітєчка»), *accelerando* («Ой вижду я на вулицю»), *ritenuto* («Ой у лузі, в лузі стоять воли в плузі»). Застосування пунктирних тактових рисок («Ой Боже мій, Боже, нащо я вродився») водночас із точним тактовим розподілом забезпечує фіксацію імпровізаційності. Суттєве значення в усвідомленні особливостей темпоральної будови музичного фольклорного твору мала акцентуація уваги О. Потебні на фіксуванні такого прийому народнопісенного виконавства, як довільна аугментація передостаннього складу (рядка або строфи) за допомогою фермати.

Тенденція «академізації» виявилася й у фіксації просторового аспекту музичної тканини. Пісенні зразки подані в контексті певної тональності, про що свідчать ключові знаки. Однак наявні знаки альтерації репрезентують осягнення значущості найтонших нюансів мелодичного рельєфу як іманентних його показників, а не як випадкових «відступів» від ладогармонічної логіки, що притаманні конкретному акту виконавства.

Прагнення точно відтворити мелодичний та ритмічний рисунок із їх найдрібнішими складовими відбилося у фіксації мелізматика — форшлагах, нахшлагах, які заповнюють дрібні інтервальні ходи в мелодиці, утворюють мереживні фігури *circulation*, формують насичений, щільний мелодичний простір.

Не залишилися поза увагою дослідника й специфічні нюанси голосоведіння та дихання. Дрібні та великі ліги, ліги пунктиром, що відбивають притаманну народнопісенній виконавській традиції

парландовість, а також акцентуація звуків, пов'язана з емпатичним наголосом, визначають індивідуалізованість хронотопу виконання.

Характерна ознака збірки — невизначеність динаміки, детермінована своєрідністю виконання. А. Іваницький підкреслює підсилену динаміку народнопісенного виконавства, інколи на межі надсадності. Це відбивається у визначенні специфіки виконання, зокрема веснянок на Поліссі — «скричати веснянки» [8, с. 28], що пояснюється бажанням людини в давнину криком, «підвищеним тонутом» виконання привернути увагу духів.

У працях Ф. Колесси фольклор осмислювався як перманентний процес творчості народних мас, життя якого забезпечується тривалістю саме усної традиції і позначене, постійною мінливістю [10, с. 35]. Відзначаючи принципову несталість виконання, неможливість точного повторення мелодії в різних строфах пісні, яка водночас існує в декількох варіантах, згідно з визначенням К. Квітки — «варіаціях» [1, с. 418], науковець спрямовував зусилля на систематизацію й узагальнення атрибутивних ознак національної пісенності, на складання комплексу прийомів фіксації унікальності народного виконавства.

Порівняно зі збіркою О. Потебні, поліські пісні в записях Ф. Колесси та К. Мошинського (зібрані в 1930-ті рр. під час етнографічної експедиції на Поліссі) характеризуються деякими інноваціями. Передусім Ф. Колесса акцентував увагу на класифікації пісень. На основі змісту їх вербального тексту, науковець розрізняв 11 жанрово-тематичних груп (до яких додано й інструментальні мелодії), всередині яких класифікація здійснювалася за їх ритмічними схемами та каденціями складових.

Орієнтованість науковця на дослідження й узагальнення основ ритмічної будови народної пісенності, висвітлення специфіки складосчислення відбилася в провідному для збірки принципі: кожному пісенному зразкові передують схема силабічної будови вірша (на відміну від «пісенного коліна», яке слугувало визначальною одиницею аналізу в попередніх працях науковця). Ф. Колесса зазначає: «Вертикальна поодинокі риска відділяє вірші в силабічній системі; подвійна риска — групи віршів. Цифра за дужкою означає повторення тієї ж самої силабічної схеми, наповненої іншими словами. Дослівне повторення вірша чи силабічної групи позначаємо справа словом *bis*; повторення силабічної групи у двох сусідніх віршах позначаємо крапкою, а більшу кількість повторень однакових груп — двома крапками» [9, с. 56].

Звернення до дослідження фольклору «перехідної зони», схрещення різних народнопісенних традицій зумовили фіксацію в збірці специфіки середньополіської говірки з її розмаїттям голосних фонем, дифтонгами (що суттєво впливають на звуковидобування й артикуляцію співака), а також фонетичних варіантів текстів (інколи в межах одного пісенного зразка).

Провідного значення в збірці набув і принцип фіксації мелодики першої строфи. У праці «Народна музика на Поліссі» науковець зазначає: «Мелодія першої строфи є неначе формою для «відливання» всіх віршів та строф цієї пісні, даючи завжди однаковий ритмічний зразок. (...) Одноцільна мелодична строфа складається з певної кількості ритмічних тривалостей, яким відповідає певна кількість складів у силабічній групі тексту. Звідси виникає силабічна версифікація зі сталою кількістю складів в аналогічних віршах і групах віршів в усіх куплетах пісні» [9, с. 30].

Однак зважати на значущість імпровізаційності (особливо в голо-сіннях) стало основою для запису двох, а іноді й більше строф, а також репрезентації пісень з їх варіантами. На думку Ф. Колесси, «такі подвійні записи переважно виявляють численні відмінності, які вводять народні співаки в мелодію під час щоразового повторення, що свідчить про стан безперервної флуктуації, в якому перебуває народна пісня, або ж про схильність народних співаків до імпровізації» [9, с. 17].

У збірці використано італійську термінологію у визначенні темпу (Grave, Andantino, Andante, Marciale, Adagio, Largo, Rubato, Parlante, Moderato, Allegretto), а також вказівки щодо агогіки (tenuto; accelerando, più mosso) та цифрове визначення темпу. Однак є й пісні, позбавлені зазначення темпу.

Фіксуючи специфічні ознаки саме народнопісенної виконавської традиції, Ф. Колесса акцентує увагу на:

- специфіці дихання, зумовленій перериванням віддихом, короткою паузою довгої тривалості або розспіву на голосних (№ 50a, 50b, 119, 121, 124, 125, 127a, 133, 161, 165, 168), довільного переривання звучання та повторення складу першого слова (№ 40, 133);

- особливостях співацької артикуляції, яка детермінована невідзначеністю деяких голосних та дифтонгами, а також поданими їх варіантами;

- свободі та водночас індивідуалізованості просторового аспекту народнопісенної виконавської традиції, що зумовлена особливостями співацького інтонування, в деяких випадках невідповідного темперованій системі з огляду на застосування нейтральних інтервалів;

- нерегулярності, свободі темпоральності народнопісенної виконавської традиції. Це пов'язано з «рухливістю» метрики, що відбито в застосуванні пунктирних тактових рисок, фіксації метричних «коливань» протягом однієї пісні (в №41, 109b зафіксовано фактично потактові зміни метра, в № 43a і 43b — рівномірне чергування метрів) або метричної «двоїстості» (№ 18, 98, 54a, 100, 111, 116, 136). Слід відзначити, що наявні й записи пісень, позбавлені позначення метра (№3, 35a, 37a, 50, 86b/a, а також №142, 143, 145a/a, 145b). Зафіксовано також несталість тривалостей, їх довільне подовження й скорочення (№20a, 44ab, 48, 51b, 71, 75, 76с, 109, 110, 114, 124, 126, 173),

характерна для поліської виконавської традиції надмірна аугментація як у середині строфи, так і наприкінці (№57, 71, 104b, 117, 127b, 173);

- особливостях вокалізації, що спричинені введенням: додаткових складів (ду), яких немає в слові; надлишкових голосних (щедрий, до-би-рий); додаткової приголосної «ж» (№62с); зайвих приголосних. Науковець зазначає: «...у деяких словах шелестівка відривається від складу, до якого належить, та вимовляється в сполучі з невиразним и, і, е як окремий склад, пов'язаний з окремим звуком мелодії. (...) Таким чином змінюється подекуди прононсіація слів...» [1, с. 419]. Застосування цього прийому пов'язувалося з особливою виконавською настановою — зануренням у виконання, особливим перейманням співаком емоціями, адже таке подрібнення ритмічного рисунка й активізація артикуляції та дихання утворюють своєрідні дихально-мовні «поштовхи», що надають виконанню особливої експресії;

- прийомі переривання мелодики вставними «Ой» та «О» (№113а, 120, 172, 178) та «входження» в акт виконання допоміжними вигуками «Гей!», «Гі», «Ой», «Гм», інколи не пов'язаними з основною інтонаційною та ритмічною лінією (№41, 65, 69, 75, 75ab, 82, 98, 112, 128, 139, 142, 170), а також кінцевого «Ой», «Гей» (№ 139, 160);

- прийомі йотації — додавання приголосної перед наголошеною голосною і довільного додавання фонем «й» після будь-яких голосних (№ 60);

- характерному прийомі «розчинення» часової та просторової меж виконання (зокрема фінальної) завдяки нівелюванню тривалості й інтонації або загалом вимовлянню (з позначкою «без голосу») останнього ненаголошеного тону, інколи після фермати (№ 4а, 20abc, 44, 50с, 65, 127, 139), а також за допомогою нахшлягових стрибків (№ 50а, 51d, 55а, 60, 61, 62с, 74а, 82, 98, 105, 166);

- урізноманітненні мелодики мелізматикою — форшлагами, трелями, мордентами, нахшлагами, які «оплітають» тони й ущільнюють інтонаційний рельєф;

- типовому для народнопісенної виконавської традиції Полісся прийомі конкатенції. «У тексті — це спіральний рух, що має пріспівну природу (ABC-CDE-EFG), у мелодії — такий же, з імпровізаційними змінами в кожній наступній строфі... Його механізм зумовлений безперервністю діалогу між солістом і хором, що нагадує принцип такого ж у церковному співі» [9, с. 16];

- своєрідності багатоголосся. Ф. Колесса наголошує, що поліська пісенна виконавська традиція має «схильність до поліфонічного співу. (...) Поліський спів — це різновид народного контрапункту, в якому кожний голос веде свою окрему мелодію, обидва ж сплітаються контрапунктично так, що не раз буває важко визначити, в якому голосі слід бачити основну мелодію» [9, с. 51].

Одна з фундаментальних настанов сучасної етномузикології — утвердження синкретичної природи фольклору, яка виявляється в нерозривності існування в ньому музичного, вербального, хореографічного тощо компонентів і в нерозривності його з реаліями народного життя: «... в класичному фольклорі все включено в соціально-побутову систему й функціонує в ній, виявляючи складні структурні й семантичні відношення і залежності із системою» [6, с. 15-16]. Джерела такого системного осмислення фольклору як органічної складової системи культури народу подані в збірці Ф. Колесси.

Акцентуючи синкретичність народної пісенності, відтворюючи цілісність народнопісенної виконавської традиції, зокрема її іманентну забарвленість елементами театралізації, Ф. Колесса надає відомості щодо обрядової «аури» виконання та його особливостей. Аналіз коментарів до пісень дозволяє диференціювати їх на такі групи: позначення складу виконавців (№18, 49, 9, 10, 19, 49, 51с, 62ab, 72a); стислий опис обряду (№4b/a, 9, 19, 49) та розгорнутий опис обряду (№16, 21, 28); опис хореографічної складової виконавства (№18, 22, 26); вказівка щодо часу та ситуації виконання (№19, 21, 22, 35с, 37b, 42, 44a, 46a, 49, 51a, 51с, 61, 62ab, 63, 64, 66, 69, 70, 72a, 72b, 73b, 73с, 74a, 76ab, 77, 79, 85, 102a, 119, 121, 136, 153, 160); визначення особливостей виконання конкретного співака або конкретного акту виконання (№4с, 53, 86a, 86b/a, 87, 124); визначення особливостей структури, ритмічної та інтонаційної складових пісні (№34, 56, 70, 71, 86a, 89, 117, 180); визначення емоційного забарвлення виконання (№ 49); вказівки на те, звідки виконавець навчився пісні, її регіональне походження (№ 108, 111, 135, 156, 157).

Велике значення в осмисленні особливостей народнопісенної виконавської традиції має масштабна розвідка «Народна музика на Поліссі». У ній вказано ареал поширення зразків пісенності, подані настанови систематизації мелодій, ритмічні схеми пісень, проаналізовано їх мелодіку (амбітус, типові інтонаційні звороти, ладові особливості тощо), а також висвітлено особливості співацької манери Поліського регіону.

Однак поза увагою Ф. Колесси перебувають динаміка пісенності (як і в збірці О. Потебні) та фіксація притаманних музичній мові поліських пісень специфічних способів «урізноманітнення співу незвичними горловими барвами, зокрема в закличних “сукальних”, обжинкових піснях, веснянках» [9, с. 21].

Надмасштабна і надзначаюча теоретична та збиральницька праця Ф. Колесси за своїм спрямуванням збігалася з думками К. Квітки щодо необхідності не тільки збирання, а й теоретичного студіювання матеріалу, максимальної точності запису вербального тексту та формування відповідних засобів її фіксації, у зв'язку з тим, що «звичайний нотний запис не є досконалим, оскільки не передає тембру, відтінків виконання, експресії, динаміки тощо» [7, с. 131]. Саме тому

Ф. Колесса подає в збірці систему діакритичних знаків: “#” над звуком для позначення його незначного підвищення, “b” над звуком — його незначного пониження, подвійна фермата — надмірної тривалості, “u” для позначення незначного скорочення тривалості ноти, позначка “-“ над нотою — для незначного її подовження.

Таким чином, проблема фіксації унікальності народнопісенної виконавської традиції характерна для музичної фольклористики від початку її існування. У XVIII ст. фольклористична думка зосереджувалася переважно на осмисленні вербального аспекту й «академізованої» репрезентації власне музичного тексту, зважаючи на певні специфічні ознаки мелодики, ритміки та ладової організації. Музична фольклористика XIX ст. відзначається думкою щодо необхідності точного передання характеру мелодії народної пісні, унікальності народної пісенності та виконавства в усіх аспектах музичної тканини, тенденцією їх «упорядкування» у вимірах академічної традиції, що відбулося в діяльності О. Потебні. Етапне значення в осягненні та визначенні специфіки народнопісенної виконавської традиції, її синкретичної природи мала діяльність Ф. Колесси, яка спрямована на складання відповідної до неї системи фіксації своєрідності інтонування, ритмометричного та ладового аспектів, а також артикуляції, дихання і вокалізації.

Динаміка осмислення та фіксації народнопісенної виконавської традиції свідчить про зумовленість і регламентованість історично-культурними чинниками, нерозривний зв'язок із національним культурним поступом. Способи та специфіка виявлення цього зв'язку окреслюють подальші перспективи дослідження.

Список літератури

1. Боярська Н. Особливості традиційного вокального виконавства на Західному Поліссі / Н. Боярська, Л. Гапон // Етнокультурна спадщина Полісся. Вип. V. / Упоряд. В. П. Ковальчук. — Рівне: Перспектива, 2004. — 302 с. — С. 192 — 197.
2. Грица С. Трансмісія фольклорної традиції: Етномузикологічні розвідки. / Софія Грица. — Київ-Тернопіль: «Астон», 2002 — 236 с.
3. Квітка К. В. Вибрані статті. Ч. 1. / К. В. Квітка. — К.: Муз. Україна, 1985. — 138 с.
4. Квітка К. В. Вибрані статті. Ч. 2. / К. В. Квітка. — К.: Муз. Україна, 1986. — 152 с.
5. Колесса Ф. М. Музикознавчі праці. / Ф. М. Колесса. — К.: Наук. думка, 1970. — 592 с.
6. Колесса Ф. М. Фольклористичні праці. / Ф. М. Колесса. — К.: Наук. думка, 1970. — 413 с.
7. Музичний фольклор з Полісся у записах Ф. Колесси та К. Мошинського / Упоряд., вступ. ст., прим., пер. з пол. С. Й. Грици. — К.: Муз. Україна, 1995. — 432 с.: нот.
8. Правдюк О. А. Українська музична фольклористика. / О. А. Правдюк. — К.: Наук. думка, 1978. — 327 с.

9. Проблеми етномузикології: зб. наук. пр. Вип. 1. / Упоряд. О. Мурзина. — К.: Вид-во НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1998. — 240 с.
10. Проблеми етномузикології: зб. наук. пр. Вип. 2 / Упорядник О. Мурзина. — К.: Вид-во НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2004. — 364 с.
11. Українські народні пісні у записах Олександра Потебні / Упоряд., вст. ст. і приміт. М. К. Дмитренка. — К.: Муз. Україна, 1988. — 311 с.

Надійшла до редколегії 04.09.2013 р.

УДК 785.12.085.322

І. В. ЗБОРОВЕЦЬ, В. М. ОТКИДАЧ

«ГОЛЬФСТРИМ» У ВИКОНАННІ ОРКЕСТРУ ПІД КЕРІВНИЦТВОМ ФРАНЦА ТОНА ЯК МУЗИКА ДОБИ ФОКСТРОТУ

Висвітлено музичний феномен популярного в Україні 40-50-х рр. ХХ ст. фокстроту та його соціокультурне значення.

Ключові слова: фокстрот, танцювальний майданчик, духові оркестри, людський натовп.

Освещён музыкальный феномен популярного в Украине 40-50-х гг. ХХ в. фокстрота и его социокультурное значение.

Ключевые слова: фокстрот, танцевальная площадка, духовые оркестры, людская толпа.

A musical phenomenon on of foxtrot, which was well-known in Ukraine of 40-50-th XX cen. age and his social and culture meaning are detected.

Key words: foxtrot, dancing, swing bands, human crowd.

Тривалий час в Україні не досліджували легкої, танцювальної музики, яка з початку ХХ ст. бурхливо розвивалася як у Західній Європі, так і в США. Зокрема, за межами наукових розвідок опинився фокстрот, офіційно названий буржуазним, похитливим танцем в усіх радянських словниках. Упродовж тривалого часу негативне ставлення до фокстроту впливало на погляди музикознавців, для яких танцювальна музика не була вагомим об'єктом дослідження. Так, у статті Д. Житомирського «Музика для мільйонів» про фокстрот згадано лише один раз [3, с. 93]. Танець, який у 30-50 рр. набув поширення і в Радянському Союзі, комуністична цензура сприймала як явище ідеологічно ворожої культури. Цю помилку сучасна наука пододала.

Виникнення фокстроту було зумовлене загальними тенденціями розвитку танцювальної та розважальної індустрії із численними шоу, вар'єте, ревію. Фокстрот як новий парний танок на 4 такти виник на основі уан-степу в 1912 р. в США. Уперше його виконав Гаррі Фокс під час виступу на шоу в Нью-Йорку 1913 р. Кроки танцюристів «рисую» під музику «ragtime» публіка назвала «Fox's Trot». Новий танець сподобався і після Першої світової війни став популярним і в Європі. Люди різного віку цінували фокстрот як гармонійний танець,

що поєднує невагомість кроків і легкість рухів. Але таким він став не відразу.

Спочатку фокстрот був не надто стриманим танцем з безліччю стрибків і махів ногами, оскільки його створили для вар'єте. Англіїці використали новий тип масового танцю для модернізації свого чарльстону, надавши йому характерних фокстротних рухів. Унаслідок цієї реформи виникло два варіанти танцю: повільний (slow) і швидкий (quick), до якого увійшли й основні па слоу-фокса.

Фокстрот надав істотного поштовху не тільки для розвитку бального танцю, але й усій танцювальній музики. Навіть у Радянському Союзі повністю ігнорувати фокстрот виявилось неможливо. Композитори написали багато музики в жанрах швидкого і повільного фокстроту або залишили танцювальні твори, подібні для цього стилю, для різних типів оркестрів, переважно духових і естрадних. Серед авторів можна назвати Ю. Мілютіна, Й. Дунаєвського, О. Цфасмана, М. Мінха, Д. Лева-Компанійця, З. Бінкіна, А. Петрова, М. Блантера, В. Людвицького та ін.

Світ фокстроту 30-50-х рр. минулого століття багатий на мелодії, які стали супутником життя людей тієї доби. Неможливо забути «Китайську серенаду», «Інес», «Лотос», «Прогулянку при місячному сяйві», «Тільки бачити і знати», «Дівчину із закритими очима», «Містера Брауна» і особливо «Гольфстрім», без якого не можна уявити культурне життя післявоєнного покоління. Проте ці відомі фокстроти минулих десятиріч навіть не згадують у працях про легку, розважальну музику. Тим більше немає і літератури про всесвітньо відомий музичний шедевр — фокстрот «Гольфстрім».

У науково-дослідних інститутах мистецтвознавства колишнього СРСР фундаментальних розвідок про фокстрот не написано. Відоме дослідження В. Д. Конен «Народження джазу» присвячене головним чином проблемі «Блюз і музика ХХ століття» [4].

Сучасні музикознавці зосередилися переважно на історії оркестрів танцювальної музики США. Цікавим є дослідження Д. Саймона про свінг як особливу манеру виконання мелодії різними групами інструментів у характерному ритмі [5].

Увагу музикознавців привернула й «Антологія світової музики» Д. Дорфмана, в якій 30-40 рр. ХХ ст. розглянуто як період, коли естетичні межі між джазом і танцювальною музикою були доволі нечіткими [2].

На жаль, фокстрот «Гольфстрім» не згадують ні в загальних дослідженнях музикознавців, ні в окремих статтях про танцювальну музику.

Мета статті — виявити зв'язок фокстроту «Гольфстрім» з його добою та соціокультурний феномен музичного твору.

20–30 рр. ХХ ст. — історична доба живого звуку, танцювальних оркестрів, джазової музики й дансингів. Замість румунських

і єврейських скрипалів створені музичні колективи духових інструментів. Серед виконавців стали широковідомими музиканти, композитори й аранжувальники, такі як Р. Ентоні — перший трубач в оркестрі Г. Міллера, Л. Браун — саксофоніст, котрий виступав зі своїм оркестром протягом усього життя.

У Німеччині набув визнання кларнетист і саксофоніст Франц Тон, прихильник традиційної розважальної музики, яка склалася в Західній Європі незалежно від американського джазу, але зазнала деяких його впливів. Танцювальна музика Ф. Тона за своєю природою відбила німецьку сентиментальність, ліричність і мала лише джазові елементи.

Фокстрот «Гольфстрім» уперше пролунав у виконанні саме популярного німецького оркестру під керівництвом Ф. Тона, про якого відомо, що він народився в місті Кьольн 30 червня 1910 р. Після здобуття музичної освіти грав у різних оркестрах, був диригентом. Його основна музична діяльність пов'язана із Гамбургом, де пройшли довгі роки життя музиканта (помер 14 грудня 2009 р., маючи 99 років). Музику до «Гольфстріму» Ф. Тон написав у 1941 р., коли фокстрот уже був улюбленим танцем у всьому світі, особливо в Західній Європі, де він став королем танцювальних майданчиків.

Масове захоплення танцями набуло відзеркалення і в художній літературі. Публіка танцює у «Фієсті» Е. Хемінгуея, в романі «Великий Гестбі» Ф. С. Фіцджеральда, в «Байдужих» А. Моравія... У Німеччині найбільше полюбляли танцювати в ресторанах. В Італії всі великі готелі мали танцювальні зали й власні оркестри.

Фокстрот набув популярності в умовах прискорення темпу життя. Стрімко долали відстань потяги. Уперше з'явилися туристичні автобуси. Виконували рейси пасажирські літаки. Розрізали океанські хвилі лайнери. Люди поспішали на авто в театри, кінозали, клуби, кабаре, танцювальні майданчики. Змінився вигляд і одяг перехожих. Чоловіки поголили бороди, жінки носили короткі сукні й займалися спортом [6, с. 452]. Як говорили французи, музика належала неграм, а кохання — З. Фрейду. Настала доба швидкого фокстроту, темпераментної румби. Саме тоді й полонив західне суспільство «Гольфстрім», який став модним, відбивши ритм свого часу.

Як автор музики Ф. Тон надав можливості всім групам інструментів показати свої тембрально-технічні характеристики. Спочатку йде головна тема кларнета, далі вступають саксофони, згодом продовжується мелодія кларнета. Після невеличкої імпровізації саксофона наступна частина фокстроту належить фортепіано і групі саксофонів. На завершення в модуляційній частині свій тембр демонструють мідні інструменти. Загалом музичний твір лунає протягом двох з половиною хвилин і передає настрої, почуття, душевні переливи, образи, фантазії людей передвоєнного часу. «Гольфстрім» створений для біг-бенда, який був оркестровою формою вираження стилю свінг.

Щоправда, справжнього джазу у фокстроті не відчувається, це було, радше, тяжіння до суто танцювальної музики, хоча і з використанням свінгових засобів.

У виконанні оркестру під керівництвом Ф. Тона домінує музичний образ могутньої океанської течії, що охоплює Європу із заходу. Музиканти немовби стежать за ходою Гольфстріму, і можна уявити, як минають береги Португалії, Франції, Бельгії, Голландії, Великої Британії, Норвегії...

Але мелодія фокстроту змінюється і океанська хвиля перетворюється на хвилю людського натовпу, що безупинно рухається кудись, розбиваючись на тисячі дрібних часток. У ритмі вулиці людина відчуває себе краплею в морській стихії, мікрокосмом, в якому відбито цілий світ, живою часткою великого, кипучого життя.

Тому фокстрот «Гольфстрім» можна сприймати і як апофеоз живої людської хвилі, яка долає простір і час. Проходять тисячі людей! І в кожного є своє особливе страждання, свої пристрасті, своє честолюбство... Філософська тема самотності людини серед бурхливої вуличної течії надає меланхолійного суму провідній мелодії фокстроту.

Поруч із людською вуличною хвилею біжить стрімка течія металевих машин довоєнних років: ролс-ройси, б'юїки, паккарди підпорядковуються загальному міському ритмові. Люди й автомобілі поспішають, штовхаються, стикаються, пересуваючись у нікуди. Адже через 100 років серед тих, хто сьогодні простує вулицею, не залишиться жодного...

Усесвітній «Гольфстрім» долає замкнену геометрію кола майданчика. Танцює вся Європа! Як на каруселях миготять обличчя чоловіків, жінок, непорушні, як маска, і живі, серйозні, і такі, що посміхаються. Люди-маріонетки прямують таким самим нескінченним потоком, як і вуличний натовп, як автомобілі різних марок. Музика «Гольфстріму» з легким відтінком суму повторюється, долучаючи до танцю все нові й нові пари, серед яких можна угледіти Гітлера з Євою Браун, Сталіна із Галиною Улановою... І всі вони разом із людством неухильною ходою наближаються до Другої Світової війни...

Вражає ритмічний пульс «Гольфстріму», який через танець керує колективною свідомістю. Ритм у фокстроті — антропологічний фактор. Музика створює для людини штучний рай, замикає її в межах конформізму, розчиняє в людській масі. Колективний вплив «Гольфстріму» й полягає в підпорядкуванні індивідуальної психіки людини загальному ритмові. Захоплена ейфорією танцювальної мелодії, публіка підкоряється масовому настрою. Ритм фокстроту створює ілюзію внутрішньої гармонії і дещо компенсує брак духовного життя, нейтралізує афективне напруження особистості щодо її соціальних зв'язків і взаємовідносин, тимчасово знімає протиріччя, які нас пригнічують. На кілька хвилин створюється психічне середовище, яке гармонізує людину з реальністю, а швидкий танець стає засобом утечі

від цієї реальності у сферу емоційної насолоди духом під музику, додаючи хаос життя.

Насолодження фокстротом сягає апогею, коли емоції індивіда зливаються в одне ціле з емоціями інших танцюючих пар. Музичний ритм на кілька хвилин вириває нас із повсякденного існування і робить щасливими не як індивідів, а як щось Єдине, що живе, рухається, мріє, радістю якого ми об'єднані. Подолання відчуття самотності в натовпі, ізоляваності від інших людей — ось що дарує нам фокстрот.

«Гольфстрім» слугував німцям психічною компенсацією неповного, емоційно бідного, безбарвного існування, сприймався як утілення нереалізованих можливостей і нездійснених мрій і був по суті музичним наркотиком.

В Україні, навпаки, популярний фокстрот набув усенародного визнання як стимул творчої енергії й емоційної бадьорості, як протидія відчуженню людини від суспільства та її духовному омертвінню.

Ф. Тон виконував свій шедевр у гітлерівській Німеччині, і це стало серйозною перешкодою на його шляху до радянських оркестрів. Адже ця мелодія розважала і вождів рейху, і офіцерів СС, і німецьку буржуазію. Згодом розпочалася війна, яка надовго роз'єднала музичні культури ворогуючих сил.

Виникнення «Гольфстріму» в СРСР зазвичай пов'язують із фільмом «Подвиг розвідника», завдяки якому ця мелодія набула популярності. Німецький фокстрот відбив запит часу, його динаміку й музичні властивості. Киянин Л. Васильєв у своїх спогадах свідчить про великий успіх музики із кінофільму, адже багато людей ходили дивитися «Подвиг розвідника» саме для того, щоб послухати цей фокстрот [1, с. 5–10]. Могутня течія «Гольфстріму» здолала всі перепони, долучивши радянських людей до світової танцювальної культури.

Надалі фокстрот Ф. Тона виконували різноманітні оркестрові колективи з обов'язковим набором духових інструментів. Сьогодні цей музичний твір є в концертній програмі навіть струнно-смичкових інструментів. Відомо, що «Гольфстрім» увійшов до репертуару російського «Вівальді-оркестру» на чолі зі скрипалькою і диригентом Світланною Безродною. Цей колектив виконує фокстрот, задовольняючи ностальгічні почуття публіки, яка сумує за легкою музикою 30-40 рр. минулого століття.

В афіші концертної програми «Вівальді» зазначено, що автором музики «Гольфстріму» є німецький композитор Гельмут Верніке. Вважаємо, що оскільки провідну мелодію фокстроту веде кларнет, це свідчить радше на користь Ф. Тона як його творця. Але незалежно від авторства феномен «Гольфстріму» цілком належить добі фокстроту.

Фокстрот «Гольфстрім» — знаковий твір танцювальної музики тієї історичної доби, коли духові й ударні інструменти витіснили скрипку і фортепіано. Великі свінгові оркестри мали у своєму складі

групи саксофонів, труб і тромбонів, демонструючи неосяжні виконавські можливості з точки зору як динаміки, так і тембрових поєднань. Танцювальна музика 30-50 рр. ХХ ст. відповідала запитам і смаку широкої публіки.

Народжений у Німеччині, «Гольфстрім» набув інтернаціонального звучання й увійшов до репертуару радянських оркестрів, лунав з платівок на радіолах у багатьох оселях, був тиражований магнітофонами і став складовою масової танцювальної культури.

Маємо продовжити дослідження танцювальної музики доби свінгових оркестрів.

Список літератури

1. Васильєв Л. Мой Киев. Театр и кино / Воспоминания. Ч. 9. // *patt.* 25, 2007. — 05. —10.
2. Дорфман Д. Антология мировой музыки / Д. Дорфман [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://www.hi-ti-com.ua/articles/artdet.aspx.Articlid=71>. — Название с экрана.
3. Житомирский Д. В. Музыка для миллионов (к методологии вопроса) / Д. В. Житомирский // Современное западное искусство. [Сб. стат.]; ред. коллегия : Г. А. Недошивин, Б. И. Зингерман, В. Г. Клюев. — М. : Наука, 1972. — С. 70–102.
4. Конен В. Рождение джаза / В. Конен. — М. : Совет. композитор, 1990. — 320 с.
5. Саймон Дж. Большие оркестры эпохи свинга / Дж. Саймон. — СПб. : Скифия, 2008. — 616 с.
6. Оренбург Илья. Люди, годы, жизнь: воспоминания в 3 т. / Илья Оренбург. — М. : Сов. писатель, 1990. — Т. 1., кн. 1, 2, 3; изд. искр. и доп. — 640 с.

Надійшла до редколегії 07.08.2013 р.

УДК 780:378(477)»15»/»17»

А. А. МІРОШНІЧЕНКО

МУЗИЧНА ОСВІТА В УКРАЇНІ XVI — ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XVIII СТ.: АКУМУЛЯЦІЯ ТРАДИЦІЙНОГО ДОСВІДУ

Проаналізовано акумуляцію традиційного досвіду у сфері музичної освіти України XVI — першої половини XVIII ст. Висвітлено процес розвитку та становлення музичної освіти.

Ключові слова: антична культура, середньовічний університет, партесний спів, духовна музика, Києво-Могилянська академія, Київський університет, Харківський університет.

Проаналізована аккумуляция традиционного опыта в сфере музыкального образования Украины XVI — первой половины XVIII ст. Освещен процесс развития и становления музыкального образования.

Ключевые слова: античная культура, средневековый университет, партесное пение, духовная музыка, Киево-Могилянская академия, Киевский университет, Харьковский университет.

The accumulation of the traditional experience in the field of musical education in the Ukraine of the XVI-th — the first half of the XVIII-th century is analyzed. The features of the development and establishment of the music education is opened.

Key words: *ancient culture, medieval university, partes singing, sacred music, Kyiv-Mohyla academy, Kyiv university, Kharkiv university.*

Сучасна українська музична освіта естетично й дидактично ґрунтується на засадах гуманізму, цінностях світової духовної культури й невичерпному потенціалі національно-культурних традицій. Система музичної освіти в Україні формувалася протягом декількох століть, характеризуючись сталою духовною традицією. Музична освіта — це невіддільна складова національної духовної культури.

Актуальними нині є дослідження й аналіз традиційного досвіду музичної освіти в Україні. Тому мета статті — розглянути традиції музичної освіти в Україні XVI — першої половини XVIII ст., саме в той час, коли вона набувала свого розвитку.

Історію становлення й розвитку музичної освіти в Україні досліджували вітчизняні мистецтвознавці, музичні діячі, педагоги, культурологи: Д. Антонович, Л. Корній, С. Людкевич, Г. Падалка, Л. Петлій, Л. Масол, О. Рудницька, О. Цвігун, Н. Шреер-Ткаченко, О. Кравчук, В. Іванов, С. Горбенко, Т. Турчин та ін.

Багатоваківа історія людства свідчить про його прагнення з'ясувати особливості художньо-естетичного впливу на людську психіку вивчення релігійних культів та обрядових ритуалів, а також виховних методик у музичному навчанні. Музична освіта в кожній культурно-історичній епосі набувала певної концептуальної специфіки, зважаючи на мету громадського виховання та конкретне суспільне завдання музичної освіти.

Завдяки поширенню християнства в Давній Русі розпочався процес становлення системи професійної музичної освіти. Всесвітня історія музичної освіти пов'язана з грецьким мистецтвом музичної педагогіки, коли в XI — XII стст. грецькі співаки та музиканти передавали місцевій молоді мистецтво співу й інструментальної гри. Українська сучасна культура тісно пов'язана з античним музичним мистецтвом, адже безпосередньою основою української освітньої музичної традиції є саме антична культура як підґрунтя сучасної системи освіти [1, с. 200].

Упровадження християнства на Русі збагатило її духовність шкільною наукою. Духовної музики навчали в церковно-парафіяльних та монастирських школах. Пізніше виникли вчительські семінарії, в яких музичному розвитку майбутніх педагогів приділялася належна увага. Навчання співу й гри на музичних інструментах здійснювалося фактично на засадах класичної мистецької освіти.

У XII–XIII стст. розвиток європейської освіти інтенсифікується. Монастирі, міські собори, парафії заснують свої школи. У світських муніципальних і приватних школах, які виникали пізніше, освіта теж набуває переважно релігійної спрямованості. Поступово шкільна освіта трансформувалася в університетську. У середньовічних університетах єдиний на той час підготовчий, або артистичний, факультет навчав основ семи вільних мистецтв, відомих ще з античних часів: граматики, риторики, діалектики, арифметики, геометрії, музики, астрономії.

Навчальні предмети в середньовічних університетах викладали латиною. І не кожен студент міг опанувати середньовічні науки, тому зі ступенем бакалавра підготовчий факультет закінчувала лише третина студентів, один із шістнадцяти ставав магістром [5, с. 258].

Розвиток музичної освіти на Русі був на декілька століть перерваний татаро-монгольською навалою. Знищення майже всіх найбільших руських міст у другій половині XIII ст. зумовило практичне зупинення активного культурного життя в Давній Русі. Лише в Галицько-Волинському князівстві відбувалося не тільки зберігання, а й примноження й збагачення в XIV — XV стст. надбань української науки та культури. Поступово відроджуючись після руйнування руських міст і поселень, з другої половини XV ст. починають розвиватися освіта й культура з відновленням інститутів, наукових підходів до освіти та виховання, методично-педагогічної освітянської і виховної бази [6].

Доба Середньовіччя значно вплинула на розвиток музичної професійної освіти в усіх європейських країнах. Церковний спів, типовий атрибут середньовічної музичної культури, став характерною складовою музичної освіти в школах різних типів. Це потребувало значної кількості педагогів-музикантів. Доба Ренесансу та Реформації позначилася виникненням перших учительських семінарій, де викладачі музики приділяли значну увагу музичному розвитку своїх майбутніх колег. Таким чином, можна вважати, що історичними передумовами становлення й утвердження музичної освіти стала діяльність у сфері музичної підготовки вчителів [13, с. 329].

Примноженням традицій в освіті, які вже склалися в XVI ст., стало викладання в православних братських школах XVI — XVII ст. мистецтва співу й нотної грамоти, хоча воно й не передбачало предметів з інструментальної підготовки. Вагомим внеском у розвиток української національної культури виявилася доба козацтва XVII ст. у вітчизняній історії особистої свободи. Використання в полковій музиці різноманітних духових, ударних та струнних музичних інструментів сприяло формуванню української музично-інструментальної традиції. У Бучачі, Чорткові й Підгайцях на Тернопільщині й інших регіонах тогочасної України функціонували професійні музичні цехи [12, с. 306].

Численні лірники, бандуристи та кобзарі, мандруючи містами й селами, на практиці демонстрували свої музичні та виконавські здібності, примножуючи досвід складання героїко-історичних дум та пісень. Традиційний кобзарський напрям неформальної професіоналізації особливо актуалізується для сліпих музикантів з їх загостреним чуттям і слухом. Кобзарі мали широкий репертуар: думи, суспільно-побутові, обрядові весільні, ліричні, жартівливі пісні, пісні-балади й популярні народні танцювальні мелодії [2].

Доба українського бароко позначилася продуктами церковно-шкільної творчості — напівдуховними і напівсвітськими псалмами та кантами, призначеними для виконання хором а capella. Тоді ж виникли й перші друковані ноти.

Потужним центром поширення принципово нового, багатоголосного співу стає Києво-Печерська лавра, сам цей спів дістав назву лаврського. Як головний жанр останнього утвердився концерт з виконанням багаточастинних хорових творів на біблійну тематику. Визвольна війна під проводом гетьмана Б. Хмельницького і створення козацько-гетьманської держави сприяли розвиткові мистецької освіти й концептуальній кристалізації української музичної школи.

Києво-Печерська лавра завжди була оплотом старої традиції, яка протягом століть оберігала надбані духовні та матеріальні цінності. 1632 р., завдяки об'єднанню шкіл Київського православного братства й гімназії при Києво-Печерській лаврі, митрополит П. Могила заснував Києво-Могилянську колегію (згодом академія). Студенти Києво-Могилянської академії, зокрема, детально вивчали трактат давньогрецького філософа Платона «Держава», в якому наголошувалося на особливо важливому значенні музичної освіти для людської душі, її духовного збагачення й протистояння шкідливим впливам світського середовища [10, с. 889–890].

Слід зазначити, що в Києво-Могилянській академії музична творчість і педагогічні методи її опанування невпинно еволюціонували, застосовувалися нові підходи під час вивчення мистецьких досягнень попередніх етапів культурної історії, поступово наближаючись до нового тлумачення її вихованцями музичного фольклору та створення сучасних (на той період) музичних жанрів.

Музична освіта в епоху українського відродження була за своєю суттю гуманістичною і демократичною, тому і не дивно, що Києво-Могилянській академії як центрові української культури були притаманні педагогічні національні традиції з професійної музичної підготовки. Високий рівень викладання музичних дисциплін у Києво-Могилянській академії наприкінці XVIII ст., як свідчить сучасний український дослідник О. Михайличенко, об'єктивувався у створенні її викладачами перших підручників та навчальних посібників для фахової підготовки музикантів [12].

Згідно з твердженням українського композитора й музикознавця П. Козицького, Києво-Могилянська академія стала головним центром професійного навчання співаків для Петербурзької придворної капели та православних храмів, високопрофесійною школою підготовки композиторів і регентів численних різноманітних хорів, шкільних викладачів музики [7].

У Києво-Могилянській академії учні вивчали музику, спів, поетику та риторичку, малювання, основи театрального мистецтва. Своєрідною апробацією їх мистецької підготовки була участь у шкільному театрі при Академії, де актори й постановники драм, інтермедій, вертепів мали продемонструвати свої знання в образотворчому мистецтві, музичній теорії і навички з акторської підготовки та музичного виконавства [2].

Підготовка професорами Києво-Могилянської академії тільки світських музикантів не передбачалася їхньою педагогічною діяльністю. Проте Києво-Могилянська академія підготувала багато видатних співаків та композиторів, серед яких світові імена Максима Березовського — композитора, члена Болонської філармонійної академії, Артемія Веделя — композитора, диригента, скрипаля, співака, Григорія Сковороди — філософа, композитора, співака, поета, різносторонньо обдарованої людини.

Традиції професійної музичної освіти, започатковані Києво-Могилянською академією, набули подальшого розвитку в Київській духовній академії, в якій з 1819 р. здійснювали підготовку тільки півчих для церковних хорів. Традиційно функціонував клас ірмоложного співу, де студенти вивчали правила нотного та богослужбового співу й виконували екзерсиси з нотного письма. На початку XIX ст. було відкрито також клас інструментальної музики, який проіснував до 1919 р.

Світська професійна вокальна й інструментальна музика набула значного поширення в поміщицьких маєтках, військових частинах і тогочасних містах. Всюди створювалися музичні цехи, а при магістратах — інструментальні оркестри й хоріві капели. На основі народнопісенних та кантових традицій XVIII — початку XIX ст. виникає жанр пісні-романсу на вірші тогочасних поетів.

Важливого значення в історії російської та української музичної культури набула створена в 1730 р. з ініціативи гетьмана Д. Апостола Глухівська співоча школа. Вона стала першим професійним навчальним закладом, у якому на державні кошти здійснювалася підготовка хорових виконавців за спеціальними методиками. У Глухівській музичній школі виховували також бандуристів для російського царського й гетьманських дворів, започатковано професійний напрям бандурного мистецтва, здійснювалося навчання багатоголосного хорового співу, музичної грамоті, а також гри на скрипці, гусях і бандурі по нотах. Співаки, музиканти, бандуристи, які виховувалися

для Імператорської придворної капели успішно реалізовували здобуті знання та набуті навички на теренах Російської імперії.

У 1726 р. при Харківській колегії були створені хор і спеціальний нотний клас, у якому навчали переважно мистецтва церковного співу та партесного концерту. Високопрофесійним мистецьким навчальним закладом, де готували лише інструментальних виконавців, була музична школа при Київському магістратському оркестрі (1768-1852 рр.). Тут здійснювалася індивідуальна підготовка оркестрантів для муніципального оркестру, котрі мали майстерно грати на духових та струнно-смичкових інструментах. Вона стала безпосереднім творчим попередником відкритого 1868 р. в Києві музичного училища — філії Російського музичного товариства (РМТ).

Потужним осередком музично-естетичної освіти молоді став Харківський університет, заснований у 1805 р., Студенти, котрі навчалися на факультеті «красних мистецтв», засвідчили свій музичний хист, організували симфонічний оркестр. Студенти відкритого в 1834р. Київського університету навчалися в спеціальних класах мистецтва хорового виконавства та гри на музичних інструментах. Налагодженню музично-освітньої справи в цьому високопрофесійному навчальному закладі сприяло ректорство М. Максимовича — знавця і збирача українських народних пісень.

Музична освіта й виховання були обов'язковими в російських імператорських гімназіях та інститутах шляхетних дівчат. У земських школах на зламі XIX й XX стст. вивчалися елементарна музична грамота, сольний і хоровий спів, гра на найпоширеніших музичних інструментах. Означений культурно-освітній напрям спонсорували дворянські меценати: барон М. Корф, його дочка К. Немирович-Данченко, К. Петровський, брати фон Шварц, А. Гоздіанов, а також священники І. Чулановський, А. Китаєв, А. Грабовський та ін.

Музично-естетична підготовка молоді поширюється на заклади великих міст — Київ, Харків, Одеса. Хоровий спів, разом з навчанням інструментальної музики, стає популярним у Чернігівській, Полтавській, Подільській, Катеринославській та інших губерніях.

Хоча наприкінці XIX ст. музичне виховання в навчальних закладах східної України позначилося розширенням переліку необхідних для вивчення музичних предметів, музична освіта, зазвичай, здійснювалася в українському суспільстві завдяки приватним урокам, які не могли бути гарантією формування професійної музичної майстерності.

У XIX ст. формування музичної освіти набуває ознак системності. Взаємодія з духовними процесами в музичному мистецтві зумовлює виникнення такого феномену, як духовна музика, виявлення якого простежується протягом усього XIX ст.

Духовна музика, впливаючи на людину, формує в неї філософське ставлення до життя, особливу людську свідомість з високими

моральними принципами, викликає почуття гармонійного єднання з природою, бажання творити добро, виховує справжні відчуття прекрасного.

З прийняттям християнства церковний і духовний спів як необхідний атрибут Божественної служби із молитовними зверненнями до Всевишнього стає втіленням духовного очищення людини, символом її прагнення до моральної та духовної досконалості.

1860-70-ті рр. в Україні характеризуються демократичним спрямуванням розвитку в українській культурі, який відобразив багаті вікові прагнення українського духу до національно-культурного відродження. Прогресивні зміни в суспільному культурному житті країни зумовили збільшення здобутків культури та мистецтва, становлення системи мистецької, зокрема музичної, освіти. Таким чином, її подальший розвиток був пов'язаний з підвищенням рівня підготовки викладання музики в спеціальних навчальних закладах.

Діяльність Російської опери, відкритої в м. Київ 1867 р., потребувала належних професійних музичних кадрів. Друга половина ХІХст. в Україні позначилася формуванням перших професійних музичних закладів. У 1868 р. започатковано діяльність першого на теренах України спеціального навчального закладу середнього рівня — музичної школи (нині Київський вищий державний музичний коледж ім. Р. М. Глієра). У її структурі функціонували відділи: гра на фортепіано з вивченням методики викладання, гра на скрипці та віолончелі, хоровий і сольний спів, камерний ансамбль та теорія музики. Навчальний процес здійснювався за програмними вимогами середнього навчального закладу з метою підготовки професійних музичних кадрів [9, с. 71].

Музична освіта в означеній школі будувалася переважно на зразках західноєвропейської класики, її учні були недостатньо обізнаними з російською музичною культурою й майже не мали уявлення про музику українську, хоча Київське відділення РМТ постійно порушувало питання про самотність і національність у музиці.

Музично-концертне життя тогочасних європейських та українських міст здійснювалося переважно в напрямі благодійних концертів за участю як учнів загальноосвітніх навчальних закладів, так і професійних музикантів та аматорів. У таких концертах нерідко брали участь видатні виконавці. Так, у 1847 р. відбулися концерти угорського композитора, піаніста й диригента Ф. Ліста в Київському будинку контрактів, Єлисаветграді та деяких інших містах України [4]. З 1860-х рр. концертна діяльність в Україні була дедалі організованішою.

Розвиткові професійної музичної освіти в Україні сприяло створення відділень Російського музичного товариства, крім Києва (1863 р.), також у Харкові (1871 р.) й Одесі (1884 р.), а згодом в інших містах. Активну участь у діяльності цієї культурно-просвітницької

структури брали відомі педагоги й композитори В. Пухальський та В. Сокальський. Мета цього товариства — сприяння ознайомленню широких верств населення з кращими зразками музичної культури через музичне просвітництво (організацію концертів) та поширення музичної освіти (заснуванням музичних училищ, зокрема Київського (1868 р.)). Істотну роль у цьому відігравав М. Лисенко як член правління київського відділення РМТ.

Таким чином, історико-культурні передумови для системної організації з метою підготовки в Україні професіоналів з музики та мистецтва формувалися поступово, але майже одночасно у центральних, західних і східних областях України.

Отже, становлення вітчизняного інституту музичної освіти ґрунтувалося на духовно-культурній традиції Київської Русі, православних братств і пізньосередньовічних кобзарських цехів, Києво-Могилянської колегії й академії XVII — першої половини XVIII ст., класичних імператорських університетів в Україні та фахових музично-навчальних закладів першої половини XIX ст. Гуманістична спрямованість функціонування мережі музичної освіти на теренах тогочасної України зумовлювалася об'єктивними тенденціями розвитку загальноєвропейської культури й акумуляцією духовних цінностей української ментальності. Перспективами подальших досліджень є вивчення професійної музичної освіти в Україні кінця XVIII — XX ст.

Список літератури

1. Андреев Ю. В. Цена свободы и гармонии. Несколько штрихов к портрету греческой цивилизации / Ю. В. Андреев. — СПб. : Алетея, 1995. — 432 с.
2. Волков С. М. Институционализовани соціокультурні системи: регіональна специфіка та динаміка / С. М. Волков; Монографія. — К., 2010. — 234 с.
3. Грищенко Ю. В. Розвиток професійної вокальної освіти в Україні (кінець XIX — початок XX ст.): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. пед. наук: спец. 13.00.04 «теорія і методика професійної освіти» / Ю. В. Грищенко ; Національна академія педагогічних наук України, Інститут педагогічної освіти і освіти дорослих . — К. : АПН України, ППОД, 2011. — 22 с.
4. Зінкевич О. Ференц Ліст в Україні / О. Зінкевич // Український музичний архів: Документи і матеріали. — К., 1995. — Вип. 1. — С.105–125.
5. Історія світової культури: навч. посіб. / Керівник авт. колективу Л.Т. Левчук. — 3-тє вид., перероб. і доп. — К.: Центр учбової літератури, 2010. — 400 с.
6. Кияновська Л. О. Українська музична культура: навч. посібник / Л. О. Кияновська. — К. : ДМЦНЗКМ, 2002. — 178 с.
7. Козицький П. Спів і музика в Київській академії за 300 років її існування / П. Козицький; Переклад з рос. І. І. Стещенко. — К. : Муз. Україна, 1971. — 440 с.

8. Коновець С. Мистецька освіта у межах культурного простору і часу / С. Коновець // Матеріали I Міжнародної Інтернет-конференції «Нові виміри сучасного світу». Том 1. Ч. 1 — Мелітополь, 2005. — С. 46–49.
9. Кузьмин Н. Украинская школа музыкального мастерства (краткая историческая справка) / Н. Кузьмин. — К., 1968. — 90 с.
10. Любкер Ф. Реальный словарь классических древностей / Ф. Любкер [Пер. с нем.]. — М.: ДиректМедиа Паблицинг, 2007. — 12220 с.
11. Масол Л. М. Загальна мистецька освіта: теорія і практика: монографія / Л. М. Масол; Ін-т пробл. виховання АПН України. — К.: Промінь, 2006. — 432 с.
12. Михайличенко О. В. Музично-ететичне виховання дітей та молоді в Україні (друга половина XIX — початок XX ст.) / О. В. Михайличенко; Монографія. — К.: КДЛУ, 2000. — 340 с.
13. Ніколаї Г. Ю. Розвиток музично-педагогічної освіти: методологічний дискурс / Г. Ю. Ніколаї // Педагогічні науки. — Суми, 2007. — Ч. 4. — С. 326–333.
14. Падалка Г. М. Мистецька освіта: сучасні проблеми розвитку / Г. М. Падалка // Науковий часопис. — К., 2009. — Вип. 7 (12). — С. 3–9.

Надійшла до редколегії 03.09.2013 р.

УДК[780.8:780.616.433]:008]:37.018.54](477.54-25)

А. Ю. РУМ'ЯНЦЕВА

ПІАНІСТИЧНА КУЛЬТУРА ХАРКОВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

Аналізується розвиток піаністичної культури Харкова в соціокультурних умовах незалежної України. Визначено позитивні та негативні тенденції в цьому процесі.

Ключові слова: *піаністична культура, тенденції розвитку, сучасний період.*

Анализируется развитие пианистической культуры Харькова в социокультурных условиях независимой Украины. Определены позитивные и негативные тенденции в этом процессе.

Ключевые слова: *пианистическая культура, тенденции развития, современный период*

Development of pianistic culture of Kharkov in sociocultural conditions of independent Ukraine is analyzed. Positive and negative tendencies in this process are defined.

Key words: *pianistic culture, development tendencies, modern period.*

Піаністична культура Харкова (далі — ПКХ) у своєму розвитку пройшла кілька стадій від дилетантизму домашнього музикування до виникнення музичних класів Харківського колегіуму й Університету із сучасною багатофункціональною системою, кожна з яких репрезентує певний різновид високопрофесійної діяльності у фортепіанній сфері (виконавство, педагогіка, дослідницька, композиторська

творчість). Історична еволюція ПКХ відбувалася поетапно і зумовлювалася прогресивними започаткуваннями й інноваціями, які становили специфіку кожного періоду.

Так, найважливішою подією «періоду зародження» (1871-1917) стало відкриття Харківського музичного училища, що ознаменувало започаткування професіоналізму у фортепіанній сфері; 2-й період (1917-1941), який розпочався з відкриття Харківської державної консерваторії, характеризувався запровадженням не тільки триступеневої фортепіанної освіти, а й всесоюзних та всеукраїнських конкурсів, наукових і науково-методичних конференцій та семінарів, декад-звітів української культури в Москві. У післявоєнний та повоєнний періоди (1943-1960) всі підсистеми піаністичної культури Харкова були відновлені на вищому якісному рівні, що сприяло підвищенню міжнародного авторитету ПКХ (перемоги М. Єщенко, В. Сечкіна на міжнародних конкурсах у 1951 р., гастролі М. Єщенко в Познані в 1959 р.). Інтенсивний розвиток, популяризація та поширення ПКХ в 60-80-ті рр. зумовили масовість початкової фортепіанної освіти та детермінували появу високопрофесійних спеціалістів, які в сучасний період (з 1991 р.) успішно репрезентують харківську фортепіанну школу у світовому музичному просторі.

Розвиток ПКХ не був нарощенням тільки позитивних тенденцій, а й мав чинники, які цей процес гальмували. Виявлення прогресивного та негативного на кожному етапі еволюції ПКХ, зокрема в її сьогоденні, надасть можливості успішно прогнозувати майбутній розвиток ПКХ, що є особливо актуальним у період соціокультурних реформ, тобто нині.

Традиція вивчення історії ПКХ в Україні сформувалася в радянський період і мала свою специфіку, зумовлену домінуванням соціально-історичного контексту у викладенні матеріалу. Найбільший внесок у висвітлення сучасного періоду розвитку ПКХ зробила О. В. Кононова. Уявлення про функціонування ПКХ після 1991 р. збагатили також наукові статті В. Алтухова, Н. В. Горецької, І. І. Польської, Н. І. Руденко, А. Ю. Рум'янцевої та ін.

Мета статті — проаналізувати стан піаністичної культури Харкова в соціокультурному просторі незалежної України.

Сучасним етапом розвитку піаністичної культури Харкова, на думку автора, слід вважати період з 1991 р., коли Україна набула статусу незалежної держави. На початку цього періоду ПКХ функціонувала в умовах розбалансування і дестабілізації економіки на тлі поширення низькопробної комерційної культури з перевагою насильства, жажів і зовнішніх ефектів над глибокими почуттями та роздумами. У 90-ті рр. ПКХ розвивалася в умовах духовної кризи, розгортання індустрії розваг і засилля західної комерційної музики, яка задовольняла нерозвинуті смаки мас, що призвело до стагнації традиційної академічної музичної культури, зокрема піаністичної.

Засоби масової інформації — телебачення та радіомовлення — суттєво зменшили трансляцію фортепіанної музики, що позначилося на популярності піаністичного мистецтва і завдало великої шкоди фортепіанній освіті. Значне скорочення її початкової ланки через закриття музичних студій, філій музичних шкіл, музичних класів при загальноосвітніх школах, особливо в сільській місцевості, негативно вплинуло на загальний культурний рівень не тільки підростаючого покоління, а й усього суспільства, оскільки мистецька освіта є «системою цілеспрямованого формування культури людини» [2, с. 69].

У сфері музичної освіти формується не тільки новий творчий потенціал виконавців, викладачів, мистецтвознавців, а й смаки майбутньої слухачької аудиторії. Без мінімальної музичної освіти, яку можна здобути саме в початковій її ланці, не можна зрозуміти музичну мову фортепіанного мистецтва. Сучасному слухачеві, рівень сприйняття якого нижчий за критичний, бракує музичної ерудиції, витонченого смаку, тому він надає перевагу розважальній, фоновій і танцювальній музиці.

Проблема захоплення молоді беззмисловою і бездуховною музикою протягом останніх десятиліть викликає занепокоєння музикантів, оскільки геніальні фортепіанні твори І. С. Баха, В. А. Моцарта, Л. Бетховена, Й. Гайдна, Р. Шумана, Ф. Шопена, Ф. Ліста, П. І. Чайковського, С. В. Рахманінова вже не бентежать уяву основної маси підростаючого покоління. Як крик душі сприймаються сьогодні слова В. Коротича, котрий вважає, що «окружающий сегодняшний мир не внушает поколению моих детей и внуков необходимости видеть и слышать больше, понимать мир глубже... всё чаще задумываюсь, сможет ли человек, с утра до вечера по всем теле - и радиоканалам почти принудительно вынужденный внимать попсе, когда-нибудь с интересом вслушаться в музыку моего любимого Моцарта. Потрясут ли его фильмы Параджанова и хорошие стихи» [4, с. 4].

Падіння престижу професійної фортепіанної освіти в 90-ті рр. спричинило еміграційні процеси в середовищі музикантів, саме тому харківська піаністична культура втратила багатьох відомих професіоналів, таких як: Ю. Вахраньов, О. Волков, Г. Гельфгат, А. Голуб, Н. Гольдінгер, М. Гун, О. Дудник, М. Єщенко, Б. Заранкін, О. Юліс, Н. Казиминова, С. Кривонос, В. Макаров, Л. Маргаріус, І. Наймарк, С. Полусмяк, Б. Скловський, Є. Сковородников, І. Сурженко, І. Школьнікова, І. Щипачова та багато ін.

Водночас події 90-х рр., зокрема національне самовизначення України, мали також і позитивні наслідки для ПКХ. Послаблення візового режиму і позбавлення від необхідної санкції Москви на участь у міжнародних конкурсах відкрили шлях українським піаністам на міжнародну арену, що в радянські часи було практично неможливо. Представники ПКХ набули більшої творчої свободи і можливості самостійно інтегрувати у світовий музичний простір.

Започаткування в Харкові міжнародного конкурсу юних піаністів В. Крайнева (1992), ім. П. Луценка (1995) та конкурсу ім. В. Горовіца (1996) сприяло подоланню харківською фортепіанною школою регіональної ізоляції і ознак провінційності, а також поширенню конкурсного руху в Україні.

Міжнародний конкурс В. Крайнева став дуже популярним і престижним серед талановитої молоді світу. Посилені виконавські вимоги до юних конкурсантів (наявність 3-х турів) потребують від учасників конкурсу високої професійної майстерності. З 1997 р. статус конкурсу значно підвищився у зв'язку з тим, що він увійшов до Європейського Союзу молодіжних музичних конкурсів (ЕМСУ) Для багатьох молодих харківських піаністів конкурс В. Крайнева став стартовою площадкою для всесвітнього визнання.

Вітчизняні виконавські конкурси ім. С. Прокоф'єва в Донецьку (з 1991), ім. С. Рахманінова в Дніпропетровську (з 1993), ім. П. Луценка в Харкові (з 1995), ім. А. Караманова в Сімферополі (з 1996), «Маленький принц» у Запоріжжі (з 1998 р.) та ін. сприяли престижу української фортепіанної школи, стимулювали мотивацію до зростання виконавської майстерності юних харківських піаністів, а їх викладачам надали змоги збагатити своє уявлення про український і світовий виконавський рівень.

В останні два десятиріччя значних успіхів у виконавській і педагогічній діяльності досягли такі відомі педагоги-піаністи, як Н. Д. Авраменко, Н. І. Баличева, Т.Б. Веркіна, Г. Л. Гельфгат, М. П. Дубіненко, С. І. Захарова, Н.Б. Казимирова, С. М. Кривонос, В. Л. Макаров, Л. Н. Маргаріус, Н.О. Мельникова, С. С. Полусмяк, Т. П. Сидорова, В. О. Сирятський, М.С. Чернявська, С. Ю. Юшкевич та ін.

Особливо необхідно відзначити натхненну працю педагогів-піаністів Харківської музичної спеціальної школи-десятирічки. З 1992 р. кожні 2 роки вони не тільки забезпечують організаційну частину конкурсу ім. В. Крайнева, а й здобувають на ньому значні перемоги. Так, на першому конкурсі першу премію в молодшій групі одержала Аліна Киряєва (педагог С. Захарова), другу премію в старшій групі — Ганна Кравченко (педагог Л. Маргаріус). Першу премію в молодшій групі на другому конкурсі отримала Олена Колесніченко (педагог проф. С. Полусмяк), на третьому конкурсі Гран-прі в молодшій групі одержав Олександр Романовський (педагог Г. Гельфгат), а першу премію в старшій групі — учень В. Макарова — Олексій Колтаков. На четвертому конкурсі перемогу в молодшій групі здобула Дінара Наджафова (педагог С. Захарова). Першу премію в молодшій групі на п'ятому конкурсі дістала Дар'я Дашутіна (педагог Н. Баличева), а на шостому — Катерина Шевченко (педагог С. Захарова). На сьомому конкурсі другу премію одержав учень Н. Авраменко Максим Шадько, а на восьмому конкурсі третя премія в старшій групі дісталась Максиму Лаврову (педагог С. Захарова), у молодшій

групі — Марині Кислій (педагог Н. Власенко) [1, с. 10, 11]. Дев'ятий конкурс виявив піаністичне обдарування Катерини Гараніч (педагог Н. Авраменко) і Владислава Хайрутдінова (педагог С. Захарова), які отримали III премію відповідно в молодшій та старшій групах. На X конкурсі другу премію в молодшій групі одержав Артем Лошков (педагог Н. Баличева). На жаль, на останньому конкурсі, якій відбувся вже після смерті В. Крайнева значних перемог харків'яни не здобули. У старшій групі Алісу Перекопську (педагог Н. Баличева) відзначено дипломом, а в молодшій спеціальними призами нагородили Катерину Курило (педагог І. Решетова) та Юрія Фещенка (педагог Н. Авраменко).

Свою виконавську майстерність юні харківські піаністи демонструють також на щорічних міжнародних дитячих фестивалях виконавського мистецтва, організованих ХССМШі, — «Музика — наш спільний дім» та «В гостях у Айвазовського». В рамках останнього влітку працює єдина у світі музична школа, яка забезпечує безперервну освіту для юних талантів, а також надає можливості обміну виконавським досвідом з представниками фортепіанних шкіл різних регіонів України й інших країн.

Величезне значення для сучасного розвитку ПКХ має щорічний міжнародний музичний фестиваль «Харківські Асамблеї», заснований у 1991 р. за ініціативи та під керівництвом Т.Б. Веркіної. У привітанні колишнього мера Харкова Є. Кушнарьова до X фестивалю у 2003 р. влучно зазначалося, що «за роки свого існування «Харківські асамблеї» стали органічною часткою європейського культурного життя, потужним джерелом духовного відродження Харківщини, важливим чинником розширення міжнародних зв'язків нашого краю».

У межах фестивалю «Харківські Асамблеї» проводились конкурси молодих піаністів (ім. Р. Шумана — 1995), виступи піаністів світового рівня (Н. Штаркман, М. Плетньов), а також харківських педагогів-піаністів та їх учнів [3, с. 47].

Значну роль у музичному житті міста відіграє також щорічний фестиваль «С. Рахманінов та сучасна українська культура», на якому звучать фортепіанні шедеври геніального композитора.

У рамках конкурсів і фестивалів, що відбуваються в Харкові, традиційно проводяться науково-теоретичні конференції, симпозіуми, а також майстер-класи видатних педагогів-піаністів з різних країн світу, що, безумовно, сприяє підвищенню кваліфікації харківських викладачів.

Так, зокрема з приводу організації Т.Б. Веркіною майстер-класів відомих піаністів Н. Штаркмана та К. Штейнегер, які «зачарували своєю грою багатьох прихильників рояля», в харківській газеті «Слобода» за 11 серпня 1998 р. зазначалося, що Т. Веркіна керувалась бажанням «допомогти учням вийти на велику сцену, не загубитись

у хаосі засилля дешевої популярної музики, підвищити свою професійну майстерність» [6, с. 4].

Численні міжнародні конкурси, що стали ознакою часу, виявляють нові імена талановитих представників піаністичної культури Харкова, серед яких Г. Сетьян, Г. Колеснікова, Д. Наджафова, Д. Дашутіна, О. Цигічко, Н. Гільова, І. Нікуліна, Ю. Попов, М. Кисла, Г. Сагалова, К. Тищенко та багато ін. Талановита харківська молодь гідно представляє Україну на міжнародних піаністичних змаганнях, підвищуючи престиж рідної фортепіанної школи.

Безумовно, конкурсні перегони є суттєвим стимулом для творчого розвитку юних музикантів, але вони мають і проблемні моменти. Так, на думку З. Лобанів-Попко: «Від останньої третини ХХ ст. непомірно зросла увага до виконавських конкурсів. Перемога на конкурсі стала майже обов'язковою умовою для здобуття можливості й права публічного концертування. Водночас, треба визначити, що рівень різних конкурсів, як і принциповість оцінки конкурсантів на них, бувають дуже неоднозначними. Тому й факт конкурсної перемоги не завжди є достатнім критерієм для оцінки мистецьких заслуг піаніста» [5, с. 9].

Парадокс ситуації в ПКХ сьогодні полягає в тому, що, незважаючи на зменшення популярності піаністичної культури, невпинно підвищується професіоналізм її кращих представників. Успіхи Г. Кравченко, Г. Сетьяна, О. Колесніченко та ін. сприяють ствердженню харківської фортепіанної школи на світовому музичному просторі. Але підтвердженням прогресу ПКХ є не тільки перемоги харківських піаністів на міжнародних конкурсах, а й загальний високий рівень їх професійної підготовки, про що свідчить затребуваність харківських піаністів у різних країнах світу.

Однією з негативних тенденцій у сучасному розвитку ПКХ є стагнація гастрольної практики. Тривала відсутність належного концертного залу в Харкові призвела до різкого скорочення приїзду до міста піаністів світового рівня. Водночас саме цей факт зумовив збільшення кількості виступів харківських піаністів, як у філармонії, так й у великій залі Харківського державного університету мистецтв. У цьому навчальному закладі започаткована традиція, яка відіграє величезну роль у процесі вдосконалення виконавської практики студентів-піаністів, яким була надана можливість по п'ятницях у великому залі ХДУМ демонструвати свої виконавські досягнення з філармонійним молодіжним оркестром.

Важливою тенденцією розвитку піаністичної культури Харкова на сучасному етапі є посилення значення дослідницької діяльності в роботі педагогів-піаністів усіх музичних навчальних закладів. Для педагогів ВНЗ здобуття ступеня кандидата мистецтвознавства стало суттєвою умовою під час укладання трудового контракту. Підтвердженням цьому є збільшення в останні роки захищених

харківськими піаністами дисертацій, а саме: В.М. Щепакін «Чеські музиканти в музичній культурі України» (2001); І.І. Польська «Камерний ансамбль: теоретико-культурологічні аспекти» (2003); Н.О. Рябуха «Мініатюра як феномен музичної культури (на матеріалі фортепіанних творів українських композиторів кінця XIX-XX століть)» (2004); Д. В. Вечер «Виконавський аналіз музичного твору: теоретичний і практико-виконавський аспекти (на прикладі діяльності піаніста-інтерпретатора)» (2007); Т.Б. Веркіна «Актуальне інтонування як виконавська проблема» (2008); Ю.К. Попов «Артистична спадщина С. Рахманінова та її вплив на фортепіанне мистецтво XX століття» (2008); Т.О. Сирятська «Виконавська інтерпретація в аспекті психології особистості музиканта-артиста» (2008); М.В. Бондаренко «Каденція соліста у фокусі взаємодії композиторської та виконавської творчості (на матеріалі західно-європейського фортепіанного концерту)» (2008); О.В. Погода «Фортепіанні фантазії відомих класиків у контексті філософсько-художньої концепції уяви на межі XVIII-XIX ст.» (2009); М.В. Бевз «Жанрово-стильові особливості фортепіанної творчості Валентина Борисова» (2009); О.В. Фекете «Формування виконавської інтерпретації музичного твору» (2009); Н.В. Інюточкіна «Феномен піаніста-концертмейстера у вокально-інструментальному ансамблі» (2010); М.П. Калашник «Музичний тезаурус: специфіка, властивості, форми існування (на прикладі композиторської творчості)» (2010); А.Ю. Рум'янцева «Піаністична культура Харкова у 60-80-ті рр. XX століття» (2011); Я.М. Котенко «Культурна традиція як моральний імператив творчої діяльності Й. Брамса» (2012) та ін. Перелічені дисертаційні дослідження висвітлюють актуальні проблеми і свідчать про інтенсифікацію наукової роботи харківських піаністів.

Викладачі середньої та початкової ланок також беруть активну участь у дослідницькій роботі, розробляють та впроваджують нові сучасні методики в системі професійної фортепіанної освіти. Підтвердженням можуть слугувати щорічні всеукраїнські науково-методичні конференції викладачів середніх спеціальних музичних закладів «Формування творчої особистості в інформаційному просторі сучасної культури», які проходять на базі ХССМШі з метою вивчення та поширення передового педагогічного досвіду. У доповідях викладачів з багатьох міст України висвітлюються питання вдосконалення виконавської майстерності, фортепіанної педагогіки, історико-культурологічні аспекти розвитку музичної освіти.

Характерною ознакою сьогодення стало зростання динаміки інтеграційних процесів між державами не тільки в галузі політики й економіки, а й у соціокультурній сфері, зокрема в освітянській, що детермінувало входження України до Болонської конвенції. Необхідність упровадження в музичну освіту України Болонської системи викликала бурхливу полеміку серед українських музикантів. Доцільність цієї інновації буде перевірена лише часом.

Сучасний стан піаністичної культури Харкова, який підготували напрацювання представників харківської фортепіанної школи протягом багатьох десятиріч, свідчить про інтегрування і упевнене утвердження її у світовому музичному просторі. Харківську фортепіанну школу успішно репрезентують у Німеччині, США, Канаді, Австралії, Ізраїлі й інших країнах світу кращі представники піаністичної культури міста.

Підсумовуючи, можна зазначити, що сучасному періодові розвитку піаністичної культури Харкова притаманні як позитивні, так і негативні тенденції, які визначають специфіку цього етапу й впливають на культурний рівень суспільства.

Зазначена тема потребує подальшого й поглибленого вивчення, оскільки висвітлені не всі аспекти розвитку ПКХ у сучасних соціокультурних умовах.

Список літератури

1. Алтухов В. Харківська спеціальна середня музична школа-інтернат / В. Алтухов, І. Немцова // Матеріали II всеукр. наук.-практ. конф. викладачів середніх спец. муз. закладів. — Х. : Сонат, 2007. — С. 6–15.
2. Волков С. Українська культура крізь призму організації навчання у вищих мистецьких навчальних закладах / С. Волков // Музична культура України 20 — 30 років XX століття: тенденції і напрямки. — Наук. вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. — К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2008. — Вип. 67. — С. 69 — 91.
3. Кононова О. Спадкоємність поколінь : кафедра спеціального фортепіано / О. Кононова // Pro Domo mea. Нариси. До 90-річчя з дня заснування Харківського державного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського. — ред. Т. Б. Веркіна, Г. А. Абаджан, Г. Я. Ботунова та ін. — Х. : ХДУМ, 2007. — С. 20 — 56.
4. В. Коротич Эти лишние личные знания / В. Коротич // Бульвар Гордона № 38 (376) июль 2012. — С. 4
5. Лобанів-Попко З. Сто піаністів Галичини / З. Лобанців-Попко. — Львів : Оліс плюс, 2008. — 223 с.
6. Попов Ю. Вся жизнь в учениках / Ю. Попов // Слобода. — 1998. — № 63 (11 августа). — С. 4.

Надійшла до редколегії 08. 02. 2013 р.

УДК 78.071.2(477)

О. П. БАДАЛОВ

ДИРИГЕНТСЬКО-ХОРОВА ТВОРЧИСТЬ Л. М. БОДНАРУКА В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ ДУХОВНОСТІ ЧЕРНІГІВЩИНИ

Досліджено основні етапи життя і творчості диригента, керівника камерного хору ім. Д. Бортнянського, педагога, громадського діяча Л. М. Боднарука в контексті розвитку української духовності Чернігівщини. Доведено вагомість його внеску в розвиток духовного життя регіону 80-рр. XX — першого десятиліття XXI стст.

Ключові слова: Любомир Боднарук, камерний хор ім. Д. Бортнянського, українська національна хорова музика, репертуар.

Исследованы основные этапы жизни и творчества дирижера, руководителя камерного хора им. Д. Бортнянского, педагога, общественно-деятеля Л. М. Боднарука в контексте развития украинской духовности Черниговщины. Доказана значимость его вклада в развитие духовной жизни региона 80-х гг. XX — первого десятилетия XXI вв.

Ключевые слова: Любомир Боднарук, камерный хор им. Д. Бортнянского, украинская национальная хоровая музыка, репертуар.

Badalov O. P. Creative work of Lubomir Bodnaruk in the context of Ukrainian national spirituality in the Chernihiv region. The investigation of main stages of creative activity by social activist, teacher, conductor, leader of Chamber Choir named after D. Bortniansky L. M. Bodnaruk in the context of development of Chernihiv region spiritual life of 80-ies of XX — the first decade of the XXI cen. are discovered.

Keywords: Lubomir Bodnaruk, Chamber Choir named after D. Bortniansky, conductor, Ukrainian national choral music, repertoire.

У сучасній українській гуманітаристиці набув розвитку напрям вивчення персоналій діячів культури. На думку В. Чернеця, теоретичною основою цього напрямку досліджень має стати “принцип персоналізації — ґрунтовне висвітлення теоретичних ідей, громадянської позиції, творчого оточення конкретних особистостей. <...> Принцип персоналізації висуває ще одну проблему як нагальну — розширення кола особистостей, спадщина котрих має принципове значення для повноцінного відтворення історії української культури” [8, с. 7]. Відтак важливого значення набувають вивчення й осмислення досягнень видатних представників національної музичної культури в контексті духовного поступу України. До таких митців належить видатний диригент, педагог, громадський діяч, засновник і керівник Чернігівського академічного камерного хору ім. Д. Бортнянського, заслужений діяч мистецтв України Любомир Мирославович Боднарук (1938–2009). Вивчення творчого шляху й діяльності Л. М. Боднарука ще не стали предметом уваги науковців, що зумовлює актуальність обраної теми дослідження. Мета статті — з’ясувати значення внеску Л. М. Боднарука в розвиток українського духовного життя Чернігівщини.

Не викликає заперечення думка, що упродовж тривалого часу провідну роль у духовному житті української нації відігравав хоровий спів. Починаючи з періоду польсько-литовської доби в історії України, хоровий спів слугував об’єднуючим фактором для українців, чинником самозбереження національної культури. З огляду на релігійне протистояння католицизму й православ’я, хоровий спів був не лише культурним явищем, але й носієм “ідеологічної інформації <...> його можна було, протидіючи тенденціям окатоличування, протиставити

католицькому богослужінню з його пишністю, звучанням органу, латиною, як щось самотутнє і рівноцінне” [2, с. 195].

У перші десятиліття ХХ ст. хоровий спів відігравав важливу роль у духовному житті України. Наприклад, у 1919 р. уряд Української Народної Республіки відправив у концертне турне країнами Європи Республіканську хорову капелу під керівництвом О. Кошиця для популяризації національного мистецтва нової держави. Тобто хоровий спів виконував репрезентативну функцію української нації. Згодом цей період змінився етапом боротьби з так званою “церковщиною” в музиці, а насправді — з академічним хоровим співом а cappella.

У післявоєнні роки відбувається поновлення хорового руху країни. Виникає безліч аматорських хорових колективів. Але на зміну академічній приходить народна манера співу. Народний артист України В. Іконник зазначає, що “ми штучно пересадили на свій національний ґрунт манеру співу хору імені П’ятницького” [5, с. 17].

Розвиток хорового виконавства Чернігівщини в другій половині ХХ ст. відповідав загальнодержавним тенденціям. Хоровий рух регіону представляли самодіяльні хори, серед яких був, за словами доктора мистецтвознавства В. Рожка, “знаменитий у колишньому СРСР Заслужений народний хор “Десна”, який став флагманом у хоровій творчості <...> Чернігівщини” [6, с. 3–4]. Оскільки в регіоні не існувало професійного хорового колективу, аматорський хор “Десна” з 1951 р. представляв хорову культуру Чернігівщини на теренах СРСР та за кордоном.

Відродження багатовікових традицій академічного хорового виконавства на Чернігівщині розпочалося з появою в регіоні досвідченого хормейстера Любомира Мирославовича Боднарука.

Л. Боднарук приїхав до Чернігова в 1979 р. сформованою творчою особистістю, митцем, що мав великий досвід творчо-організаторської діяльності. Він здобув освіту у Львівській консерваторії ім. М. В. Лисенка, працював з Гуцульським ансамблем пісні і танцю та численними аматорськими колективами Галичини, які “дотримували академічності в поданні й оформленні звука; так звана народна манера співу їм була не властива” [4, с. 64]. У період хрущовської “відлиги” Л. Боднарук приєднався до камерного хорового руху, утворивши, одним з перших в Україні, камерний хор міста Галич.

З 1979 р. свої творчі зусилля Л. Боднарук спрямував на розвиток новоутвореного ансамблю пісні й танцю “Полісся” Чернігівської обласної філармонії, дирекція якої запросила його виконувати обов’язки художнього керівника і головного диригента колективу. Найголовніша новація, яку впровадив у діяльність ансамблю Л. Боднарук — надання пріоритету академічній манері співу в роботі хорової групи “Полісся”. Це зумовило унікальність ансамблю в хорovому житті України, адже інші державні колективи культивували народне звучання.

“Полісся” гастролювало всіма регіонами України, в містах Білорусі, Російської Федерації, Чехословаччини. За чотири роки ансамбль під керівництвом Л. Боднарука дав майже тисячу концертів, був відзначений Чернігівською обласною премією ім. О. Десняка. Незважаючи на гучний успіх у публіки й визнання фахівців, у 1984 р. “Полісся” припинило своє існування. Л. М. Боднарук називав основною причиною розформування ансамблю невиконання ним указівки обласного керівництва щодо зміни стилістичного спрямування ансамблю: “Дехто з обкомівських чинуш став вимагати, щоб хор співав “по-народному”, за манерою Черкаського хору. Академічний спів, мовляв, не характерний для Чернігівщини! <...> Я був проти й відмовився руйнувати своїми руками те, що своїми ж руками створював” [9, с. 12]. Ю. Афанасьєв таке явище характеризує як прояв “уніфікації культурних форм життя, <...> нівелювання національних ознак культурного життя через культивування і нав’язування уніфікованих стереотипів” [1, с. 200].

З 1984 р. Л. М. Боднарук працює заступником директора з навчально-виховної роботи Чернігівського музичного училища ім. Л. М. Ревуцького. Для того, щоб залишитися в хоровому виконавстві, Любомир Мирославович очолив хор училища і вніс до його навчальної діяльності концертно орієнтований стиль роботи. Перші концертні програми колективу хормейстер сформував із творів на слова Т. Шевченка. Майже на десять років традицією хору під керівництвом Л. Боднарука стали щорічні подорожі до Канева, де студенти виступали з концертами в день перепоховання поета. Поступово Любомир Мирославович сформував широкий різностильовий репертуар колективу, основою якого стали програми, присвячені творчості українських композиторів: М. Лисенка, К. Стеценка, А. Веделя, О. Кошиця, Л. Ревуцького. Результатом діяльності Л. М. Боднарука стало неодноразове отримання студентським хором звань лауреата національних і міжнародних хорових конкурсів.

Розуміючи важливість наступності в мистецтві, що зумовлює розвиток традицій академічного хорового виконавства, Л. Боднарук, як голова обласних відділень хорового товариства ім. М. Леонтовича й Українського фонду культури, ініціював заснування дитячих хорових фестивалів “Сонечко” (1990) та “Свято хору” (1995) і сприяв відкриттю хорових класів у школах естетичного виховання Чернігівщини, що суттєво збільшило кількість залучених до хорового життя дітей. Продовженням ініціатив митця стало заснування ним у 1996 р. першого на Чернігівщині професійного колективу з академічною манерою виконання — камерного хору ім. Д. Бортнянського.

Під керівництвом Любомира Боднарука камерний хор став лауреатом кількох національних і міжнародних конкурсів, гастролював Україною, в Росії, Німеччині, Польщі, був відзначений наданням статусу “академічний”.

Любомир Мирославович сформував різноплановий репертуар колективу, що містив зразки хорової музики XVI–XX ст. Але пріоритетом творчої діяльності хору диригент визначив пропаганду найсучаснішої української хорової музики. Л. Боднаруківі вдалося налагодити тісні зв'язки з Національною спілкою композиторів України. На декілька років камерний хор ім. Д. Бортнянського став творчою майстернею українських композиторів, які довіряли Любомиру Мирославовичу підготовку прем'єр своїх творів для авторитетних міжнародних фестивалів “Київ-Музик-Фест” і “Музичні прем'єри сезону”, в яких камерний хор брав участь протягом 1998–2003 рр. Твори Я. Цегляра, Л. Дичко, Л. Колодуба, В. Мужчіля, О. Некрасова, В. Мартинюк, С. Луньова й багатьох інших українських композиторів мали своє перше прочитання колективом Л. Боднарука, що вивело камерний хор ім. Д. Бортнянського в авангард хорового життя України.

Аналіз концертних програм хору свідчить, що з понад трьохсот творів, які долучив до репертуару Л. М. Боднарук, вітчизняним авторам належить більше двохсот. Колектив виконував і твори західноєвропейських авторів. Музика російських композиторів представлена епізодично декількома творами. Широка репертуарна палітра камерного хору дозволила Л. М. Боднаруку представити слухачам амбітний проект “Україна музична”, що містив монографічні програми з творів Д. Бортнянського, М. Леонтовича, М. Лисенка, Л. Ревуцького, Б. Лятошинського, сучасних українських композиторів. Реалізація проекту “Україна музична” продемонструвала широкому загалу етапи розвитку хорового мистецтва України, сприяла популяризації хорового мистецтва в регіоні. Останнім великим проектом Л. Боднарука став концертний тур районними центрами Чернігівщини з програмою “Вінок українських народних пісень”, що відбувся у 2008 р. Любомир Мирославович згадував, як “відчув, що люди спрагли за справжнім мистецтвом! Боявся, що публіка не зрозуміє деякі твори, але все сприймали чудово” [3, с. 4].

Важливою складовою діяльності Л. М. Боднарука з розвитку духовності Чернігівщини була його педагогічна робота з мистецькою молоддю, зокрема: долучення студентів музичного училища до роботи в камерному хорі. Безперечно, процес навчання студента у викладача-керівника творчого колективу, в контакті з професійним хором, створював відчуття духовної єдності зі своїм наставником. Любомир Мирославович, виховуючи майбутнього музиканта, вів з ним розмову на рівних, що викликало в студентів відчуття великої відповідальності, спонукало їх до постійного творчого зростання і вдосконалення. Це надавало Л. М. Боднаруківі можливості продовжувати у своїх учнях багатовікові традиції української хорової культури та постійно долучати до навчального процесу твори сучасних українських композиторів, розвивати їх.

Таким чином, можна констатувати, що творча діяльність заслуженого діяча мистецтв України Л. М. Боднарука, розпочата на ґрунті львівської диригентської школи М. Колесси, була спрямована на поширення й культивування національних традицій академічного хорового виконавства. Становлення митця відбувалося в період розвитку камерного хорового руху, поява якого стала реакцією діячів хорової культури на хрущовську “відлигу”. Дійсно, процес реабілітації жертв репресій, часткове повернення імен та творів митців “розстріляного відродження” розширювали обрії української культури. Завдяки цьому сформувалася система власних творчих критеріїв і взірців. У контексті розвитку національної культури найзнаменнішою подією “відлиги” стала поява генерації митців нового спрямування, народжених у другій половині 30-х — на початку 40-х рр. — “шістдесятників”, котрі, за словами Ліни Костенко, “становили високовольтну лінію духу і хотіли її передати наступним поколінням” [7, с. 13]. До цієї когорти належав і Л. М. Боднарук. У хоровому мистецтві новація “шістдесятників” утілилася у виникненні камерних хорів, що відновили національні традиції академічного хорового виконавства початку ХХ ст. Одним з перших засновників камерних хорів в Україні був і Любомир Боднарук, котрих створив камерний хор у Галичі.

З 1979 р. свою “високовольтну лінію духу” Л. М. Боднарук продовжує розвивати в Чернігові на посаді керівника ансамблю пісні й танцю “Полісся” обласної філармонії. Зважаючи на це, природно, що Любомир Мирославович обрав академічне звучання провідною виконавською манерою “Полісся”. Продовженням поширення Л. Боднаруком національних традицій академічної хорової культури на Чернігівщині можна вважати роботу митця зі студентством і його ідеї з розвитку дитячого хорового виконавства (відкриття хорових класів у школах естетичного виховання та заснування хорових форумів “Сонечко” і “Свято хору”).

Вершиною творчої діяльності Л. М. Боднарука стало створення камерного хору ім. Д. Бортнянського в 1996 р., що можна розглядати як фактор відродження національної духовності Чернігівщини в контексті процесів розбудови незалежної України. Аналіз географії гастролей та концертного репертуару камерного хору доводить, що на посаді керівника колективу Любомир Мирославович спрямовував зусилля на вкорінення національних традицій академічного хорового виконавства в регіоні через уведення до духовного життя величезного масиву української хорової музики, насамперед нової композиторської творчості. Фактично, Л. Боднарук започаткував процес свідомої популяризації хорових творів сучасних українських композиторів серед аудиторії. Також у програми колективу диригент вводив широковідомі хорові твори різних жанрів та стилів.

Діяльність Л. М. Боднарука з розвитку національних традицій академічного хорового виконавства значно вплинула на активізацію

хорового життя Чернігівщини, що відбилось в діяльності студентського хору “Світлич” Ніжинського державного університету ім. М. Гоголя, який виник 1993 р., й у засадах роботи камерного хору Чернігівського військово-музичного центру Сухопутних військ України, що діяв у 2003-2012 рр.

Отже, спробуємо визначити перспективи подальших досліджень означеної проблеми. Не викликає сумнівів те, що творча діяльність Любомира Мирославовича Боднарука на Чернігівщині в період 1979–2009 рр. сприяла розвитку української духовності регіону, що відбилось у відродженні й поширенні національних традицій академічного хорового виконавства, появі нових феноменів духовного життя. Подальше дослідження діяльності Л. М. Боднарука може тривати в напрямі з’ясування його творчого методу, особливостей роботи хорових колективів, які він очолював, аналізу педагогічних напрацювань митця, дослідження виконавської і педагогічної діяльності його учнів. Вивчення означеної проблематики сприятиме узагальненню мистецького спадку Любомира Мирославовича Боднарука, дозволить відтворити цілісну картину регіонального хорового життя, значно збагатить уявлення про розвиток духовного життя Чернігівщини як одного з важливих культурно-історичних центрів України.

Список літератури

1. Афанасьєв Ю. Етностиль у контексті етнокультурної, національної та глобалізаційної парадигм / Ю. Афанасьєв // Мистецтвознавчі записки : Зб. наук. праць. — Вип. 19. — К.: Міленіум, 2011. — С. 197–202.
2. Бадалов О. Витоки професійної музичної освіти в Україні XVI–XVIII століть / О. Бадалов, І. Палкін // Актуальні проблеми музичного і театрального мистецтва : мистецтвознавство, педагогіка та виконавство : збірник матеріалів науково-методичної конференції. — Вип. 3. — Х., ТОВ “Стиль”, 2001. — С. 195–199.
3. Клименко В. І хор на вашу честь заспіває... / В. Клименко // Україна молода. — 2009. — 8 грудня.
4. Лига В. І проросте посіяне зерно: Євген Вахняк: людина, митець, педагог / В. Лига. — Львів : Дивосвіт, 2001. — 112 с.
5. Орел Л. Г. Ми просто йшли... : спогади / Упоряд. Л. Г. Орел, Л. І. Яценко. — Ніжин : Гідромакс, 2010. — 320 с. : іл.
6. Рожок В. І. Обласканий пісню / В. І Рожок // Без пісні життя безголосо: життєвий і творчий шлях заслуженого працівника культури України Г. М. Драгинця / Упоряд. О. П. Бадалов. — Ніжин : Аспект-Поліграф, 2011. — С. 3–4.
7. Тисячна Н. Ліна Костенко: “Не судити, а думати!” / Н. Тисячна // День. — 2011. — 23 вересня.
8. Чернець В. Г. Принцип персоналізації у теоретичному аналізі історії культури / Чернець В. Г. // VII Культурологічні читання пам’яті Володимира Подкопаєва “Культурна трансформація сучасного українського суспільства” : матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції. — К. : ДАКККІМ, 2009. — Ч. 2. — С. 7–13.
9. Яновський О. Маєстро / О. Яновський // Гарт. — 2008. — 6 червня.

Надійшла до редколегії 12.09.2013 р.

УДК 782.1(477.54–25)+782.071.1(477)ГУЛАК-АРТЕМОВСЬКИЙ
В. Ф. ХАРИТОНОВА

**«ЗАПОРОЖЕЦЬ ЗА ДУНАЄМ» НА ХАРКІВСЬКІЙ СЦЕНІ
(ДО 200-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ
С. С. ГУЛАКА-АРТЕМОВСЬКОГО)**

Досліджуються творчість видатного українського композитора, оперного співака С. С. Гулака-Артемовського і перша українська опера «Запорожець за Дунаєм» на Харківській сцені.

Ключові слова: композитор, співак, опера, Харків.

Исследуются творчество выдающегося украинского композитора, оперного певца С. С. Гулака-Артемовского и первая украинская опера «Запорожец за Дунаем» на Харьковской сцене.

Ключевые слова: композитор, певец, опера, Харьков.

The following article deals with the creative work of an outstanding Ukrainian composer and opera singer Semen Hulak-Artemovsky and it also gives a detailed analysis of the first Ukrainian opera “Zaporozhets za Dunajem” (cossack’s in Exile”) performed on Kharkiv Stage.

Key words: composer, singer, opera, Kharkiv.

Актуальність дослідження визначається такими датами: 200 років від дня народження видатного українського композитора, оперного співака С. С. Гулака-Артемовського і 150 років від дня прем'єри його опери «Запорожець за Дунаєм».

Мета — ознайомити професійних музикантів та аматорів з творчістю композитора і співака С. С. Гулака-Артемовського й дослідити першу оперу «Запорожець за Дунаєм» на харківській сцені.

16 лютого 2013 р. виповнилося 200 р. від дня народження видатного українського композитора й оперного співака Семена Степановича Гулака-Артемовського (1813–1873). 17 квітня 2013 р. відзначається 150-річний ювілей видатного твору С. С. Гулака-Артемовського, першої української опери «Запорожець за Дунаєм».

Складно сказати, який день був найзнаменнішим у житті С. С. Гулака-Артемовського. Можливо, 20 червня 1838 р., коли російський композитор М. І. Глінка приїхав в Україну набирати співаків до петербурзької придворної імператорської капели. У той час М. І. Глінка працював над оперою «Руслан і Людмила» і шукав виконавця партії Руслана. Співаки Петербурга його не задовольняли. Почувши в Михайлівському монастирі надзвичайний голос 24-літнього півчого Семена Артемовського, Глінка запросив його до Петербурга, давав йому уроки, організовував його концерти, відправив на навчання до Італії. А можливо, то був день у тому ж 1838 р., коли Гулак-Артемовський познайомився з Тарасом Шевченком. Або день у 1841 р., коли він дебютував як оперний співак в Італії у Флорентійському оперному театрі. Це міг бути день 27 листопада 1842 р., коли співак з винятковим успіхом виступив на сцені Петербурзького Маріїнського театру, виконавши партію Руслана в опері «Руслан

і Людмила» Глінки. Із цієї вистави розпочалася 22-річна оперна діяльність видатного співака С. Гулака-Артемовського.

З упевненістю можна стверджувати, що найнадзвичайнішим днем у житті С. С. Гулака-Артемовського був 14 квітня 1863 р., коли в Петербурзі на сцені Маріїнського театру відбулася прем'єра опери «Запорожець за Дунаєм», у якій Гулак-Артемовський — композитор, автор лібрето і виконавець головної партії Карася.

Семен Степанович Гулак-Артемовський народився в сел. Городище (нині Черкаської області) 16 лютого 1813 р. Початкову освіту здобув у Київському духовному училищі. Маючи чудовий голос, співав у церковних хорах. 22 роки був солістом імператорських театрів. Залишивши оперну сцену, виступав як драматичний актор, переважно в українських комедійних ролях: Чупруна, Виборного («Москаль-чарівник» і «Наталка Полтавка» І. Котляревського). Як композитор написав два водевілі, вокально-хореографічний дивертисмент «Українське весілля», музику до драми «Кораблекрушители», романси, обробляв народні пісні. Та найголовніший його твір — «Запорожець за Дунаєм» — оригінальна малоросійська опера в 3-х діях з хорами і танцями. Лібрето С. С. Гулака-Артемовського. Оркестровка К. Лядова [1, с. 125]. Прем'єра відбулася на сцені Маріїнського театру.

«Запорожець за Дунаєм» набув світового визнання, ввійшов до репертуару міжнародної сцени. Відразу після прем'єри в пресі з'явилися схвальні відгуки, наприклад, один з критиків писав: «...Музика опери постійно звучить народним мотивом... Головна заслуга п. Артемовського полягає в тому, що він дав початок комічній опері, довівши, як добре вона могла прищепитись у нас, особливо в народному дусі: він перший увів на нашій сцені рідний нам український елемент... і я певен, що з кожною виставою її успіх зростатиме...» [4, с. 125]. Вистава пройшла тріумфально. Окрім Гулака-Артемовського, ролі виконували: Одарка — Є. Мілеєва, Оксана — Д. Леонова, Андрій — П. Дюжиков [2, с. 100].

Сюжет опери запозичений з історії українського народу. Після ліквідації Запорізької Січі в 1775 р. деякі козаки опинилися під владою турецького султана. Туга за рідним краєм, величезне бажання повернутися на батьківщину — головний мотив опери. Народність, іскристий гумор, чудова музика зумовили широку популярність і славу «Запорожця за Дунаєм». Від прем'єри 1863 р. опера має величезну кількість постановок, зокрема, Петербурзі, Большому театрі й Музичному театрі ім. К. С. Станіславського і В. І. Немировича-Данченка в Москві, а також у Києві, Ростові, Мінську, Алматах, Єкатеринбурзі, Вільнюсі, Тбілісі, Кишиневі, Баку, в Канаді [2, с. 110–111].

На українській сцені «Запорожець за Дунаєм» уперше був поставлений трупом українських корифеїв під керівництвом М. Старицького в 1844 р. Партію Карася виконав М. Кропивницький, Одарки — М. Садовська-Барілотті, Оксану — М. Заньковецька та ін. [4, с. 101].

Харків'яни вперше почули «Запорожця за Дунаєм» під час гастролей у Харкові видатного українського артиста, одного з корифеїв українського театру П. Саксаганського в 1924 і 1926 рр. Він виконував партію Карася, його партнерами були М. Литвиненко-Вольгемут у партії Оксани, Андрій — Ю. Кипоренко-Даманський. Постановку здійснив Гнат Юра [4, с. 101].

Наступна харківська постановка «Запорожця за Дунаєм» відбулася в лютому 1934 р. У ній виступили М. Литвиненко-Вольгемут уже в ролі Одарки й І. Паторжинський у ролі Карася. Цей дует став надзвичайно популярним. Зроблено звукозаписи — і всієї опери, й окремо дуету; знято кінофільми. Вони ввійшли до золотого фонду українського мистецтва. Постановником був Г. Давидов, диригентом — І. Вайсенберг, художником — А. Волненко, балетмейстери — М. Болотов і П. Вірський. Молоді ролі виконували О. Виноградова, К. Морозова, Б. Бутков, А. Неділько. Опера поставлена в редакції В. Йориша, який переоркестрував її, написав нову увертюру й кілька вставних номерів. Та скоро від цієї редакції театри відмовилися і повернулися до оригінального варіанта [5, с. 33–34].

Видатний український поет М. Рильський згадує: «У 30-ті рр. (XX ст.) Київський оперний театр ставив Запорожця за Дунаєм, що до нього я написав нову редакцію тексту. Працюючи над текстом, я хотів підкреслити — з повною повагою до автора, — що султанська Туреччина була ворожою Україні й «великодушність» султана, який відпустив козаків на батьківщину, викликана страхом перед українцями — завзятими чубатими слав'янами, як говорив Тарас Шевченко, показати це так, щоб не вийти з творчої манери Артемовського» [9, с. 229].

Нині на харківській сцені «Запорожець за Дунаєм» йде в авторському лібрето в редакції М. Рильського.

Були спроби «осучаснити» оперу, іноді — вдалі, коли їх робили майстри, іноді — не дуже, якщо підхід був формальним. Так, наприклад, у 1931 р. відбулася постановка «Запорожця за Дунаєм» на сцені Харківського театру музичної комедії, відповідно до вимог «осучаснення» класики. Вистава відрізнялася від традиційної інтерпретації відомої опери. Автор нового лібрето Остап Вишня переробив і доповнив Гулака-Артемовського, надавши сатиричнішого звучання. Персонажі перетворилися на емігрантів у Марокко, які грають «Запорожця» для місцевих емігрантів, і так зжилися зі своїми героями, що уявляють себе ними і в реальному житті. Оперу автори поставили як театр у театрі, як виставу, завдяки якій заробляють собі на життя. Композитор Михайло Тіу написав декілька стилізованих вокальних і танцювальних номерів, використавши популярні джазові й модні «урбаністичні» мелодії. Це було бурлескно-травестійне театральне видовище, пов'язане з національними традиціями. З невичерпною фантазією виставу поставили режисер Мар'ян Крушельницький,

художник Мірра Панадіаді, диригент Олексій Рябов, балетмейстер Іван Бойко. Один з перших номерів — арію «Місяцю ясний, зорі прекрасні...» — Оксана — Л. Белецька — співала в піжамі, папільотках, із сигаретою. Одарці — В. Новинський — акомпанували вісім таких же самих Одарок, повторюючи кожні її жест та інтонацію. Ще вісім виконавців були й у М. Донця — Карася [10, с. 16]. Талановите і несподіване трактування «Запорожця за Дунаєм» у Харківському театрі музичної комедії мало величезний успіх: оголошено в пресі «значною художньою подією», сприйнято як універсальний єдиний засіб постановки українських оперет.

Ще одна спроба «осучаснити» «Запорожця за Дунаєм» була здійснена в Києві, але хочеться згадати про це, тому що цікаво, як чудове творіння Гулака-Артемовського протистоїть «неповажному» ставленню до себе.

У 2007 р. театральна компанія «Бенюк енд Хостікоєв» (актори Київського театру ім. І. Франка) запропонувала нову версію опери, назвавши її «Задунаєць за порогом». Залучили композиторів Небесного і Суржу, новий текст написав П. Мага, консультував доцент Києво-Могилянської академії Туранді. Режисер Хостікоєв намагався витягти з опери «неоперну» правду. Дія відбувається на фоні прекрасної відеопроекції з українським колоритом, створеної художником А. Романченком. Султан то говорить турецькою мовою, то співає українських пісень. Йому вигадали українські корені. Козаки говорять про кріпацтво в Україні, сваволю панів, тяжке життя тих, хто залишився на батьківщині, а потім радісно плигають до човнів, щоб повернутися в цей жах. Рецензія на цю виставу в часописі «Український театр» називається «Маємо що маємо».

У Харкові «Запорожець за Дунаєм» демонструвався навіть на сцені Театру ляльок у постановці В. А. Афанасьєва в 1951 р. Від цього спектаклю залишилися ескізи чудової художниці Євгенії Гуменюк, яка створила ляльок для численних вистав. Про неї існує не дуже багато відомостей — лише те, що її творча кар'єра почалася в 1930-х рр. у харківському показовому театрі ляльок. У першому залі музею Харківського академічного театру ляльок зберігається багато ескізів і ляльок, створених Є. Гуменюк, зокрема найстаріші — Балерина і Пінгвін з вистави «Цирк» на сцені 1946 р. [11, с. 94].

У Харківському театрі опери і балету ім. М. В. Лисенка постановка «Запорожця за Дунаєм» 1934 р. зберігалася до післявоєнних років. У 1957 р. режисер Ю. Іванов здійснив нову постановку, в якій диригентом став І. Штейман, яскраві декорації створив художник Л. Братченко, хормейстером була Є. Конопльова, балетмейстером — В. Бойченко. Учасники вистави — народний артист СРСР Є. Червонюк, М. Суховольська, В. Арканова, О. Купрієнко та ін.

Природно, що з моменту першої постановки вистави в ній брали участь різні покоління виконавців.

У 1978 р. режисер В. Лукашев здійснив останню на сьогодні постановку «Запорожця за Дунаєм», що й нині йде на сцені ХАТОБу. Прем'єрною виставою диригував А. Калабухін, декорації Л. Братченка, балетмейстер В. Гудименко, хормейстер Є. Конопльова, співали прекрасні артисти О. Романенко, В. Думенко, А. Резілова, Л. Морозова-Тарасова, О. Соболева, А. Гроза, А. Дубінін, О. Шулєк, Л. Житніковська та ін.

І лютого 2013 р. на сцені Харківського національного академічного театру опери і балету ім. М. В. Лисенка відбулася вистава «Запорожця за Дунаєм», присвячена 200-річчю від дня народження автора опери — композитора С. С. Гулака-Артемовського і 150-річчю від дня прем'єри його славетного твору. До речі, сама постановка теж є ювілейною — їй 35 років. У ювілейній виставі головні партії виконували Олена Романенко і Михайло Олійник, які багато разів брали в ній участь.

«Запорожець за Дунаєм» — один з небагатьох спектаклів-довгожителів Харківської сцени. У наступному році йому виповниться 90 років, якому радітиме ще не одне покоління харків'ян.

Список літератури

1. Архимович Л. Українська класична опера / Л. Архимович. — К., 1917. — 311 с.
2. Бернадт Т. Словарь опер / Т. Бернадт. — М., 1962. — 554 с.
3. Вервільський М. Нове прочитання класики. «Запорожець за Дунаєм» на Харківській сцені / М. Вервільський // Соціалістична Харківщина. — 1979. — 4 липня.
4. Кауфман Л. С. С. Гумак-Артемовський / Л. Кауфман. — К., 1962. — 193 с.
5. Милославський К. Харківський державний академічний театр опери і балету ім. М. В. Лисенка / К. Милославський, П. Івановський, Г. Штоль. — К., 1965. — 132 с.
6. Паторжинский И. С. — М., 1976. — 263 с.
7. Ракитин В. Жемчужина оперной класики. («Запорожець за Дунаєм» на Харьковской сцене) / В. Ракитин // Красное Знамя. — 1968. — 12.06.
8. Рильський М. Семен Гулак-Артемовський / М. Рильський. — М.: Мистецтво — творча праця зрима. — К., 1979. — С. 225–231.
9. Станішевський Ю. Барви української оперети / Ю. Станішевський. — К., 1970. — 138 с.
10. Стогний А. Музей театральних кукол. Путеводитель / А. Стогний. — Х., 2009. — 102 с.
11. Українська опера радянського періоду. З критичної спадщини 20-х рр. — Х., 1993.
12. Швачко Т. Литвиненко-Вольгемут / Т. Швачко. — К., 1972. — 183 с. — «Театрально-концертний Харків». Тижневик: 1958 № 4; 1967 № 6; 1977 № 11, 12; 1983 № 5; 1990 № 2; ін.

Надійшла до редколегії 11.09.2013 р.

УДК 78.071.1.МЕНДЕЛЬСОН+780.614.331.082.2

І. М. КАРАЧЕВЦЕВА

**СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ РАНЬОГО ПЕРІОДУ ТВОРЧОСТІ
Ф. МЕНДЕЛЬСОНА (НА ПРИКЛАДІ СОНАТИ
ДЛЯ СКРИПКИ ТА ФОРТЕПІАНО F-DUR)**

Здійснюється спроба періодизації творчості Ф. Мендельсона та вивчення його раннього стилю на конкретному прикладі.

Ключові слова: *соната, стиль, бароко, класицизм, романтизм, періодизація.*

Осуществлена попытка периодизации творчества Ф. Мендельсона и изучения его раннего стиля на конкретном примере.

Ключевые слова: *соната, стиль, барокко, классицизм, романтизм, периодизация.*

This article presents an attempt at periodization of F. Mendelssohn's work and investigation his early style on a concrete example.

Key words: *sonata, style, Baroque, Classicism, Romanticism, periodization.*

Актуальність означеної теми зумовлена недостатньою вивченістю творчого спадку Ф. Мендельсона, зокрема питань, пов'язаних з еволюцією його творчості. Така наукова ситуація пояснюється специфікою композиторської індивідуальності Ф. Мендельсона, що характеризується багатогранністю, множинністю, навіть, на перший погляд, несумісністю проявів. У відомих «Піснях без слів» він розроблює традиції Hausmusik у дусі культури бідермайєру; в хорових творах, переважно ораторіях Г. Ф. Генделя та Й. С. Баха; в симфоніях і концертних увертюрах заявляє про себе як прихильника інструментальної програмності, й таким чином стає одним з її творців; у струнних квартетах демонструє міцний спадкоємний зв'язок з віденськими класиками. Результати цих творчих спроб настільки різняться між собою, що їх складно підвести під який-небудь «спільний знаменник». Невипадково в українському музикознавстві дослідники зверталися до питання про єдність стилю композитора, його цілісності як художнього феномену. Науковці, які сформулювали це питання, І. Іванова й А. Мізитова, слушно зазначають, що означена властивість творчої особистості композитора зумовлює труднощі періодизації еволюційного процесу німецького романтика, оскільки всі його авторські «я» співіснують одночасно й цементуються прагненням Ф. Мендельсона утримувати у свідомості музичний Універсум [6, с. 3-6]. Погоджуючись з подібними висновками, слід зазначити, що й з позиції жанрових переваг, і з точки зору стильових ознак творчість композитора надає підстав для періодизації. Одним з її критеріїв є ступінь зацікавленості Ф. Мендельсона камерним ансамблем на протязі його творчого життя. Охоплюючи одночасно майже всі жанри музичного мистецтва в роки навчання та професійного становлення, композитор

акцентує увагу на малих складах інструментального виконавства: скрипковій і кларнетовій сонаті; струнних тріо, квартетах та октеті; фортепіанному квартеті; пише дванадцять симфоній для смичкових, які слугують супроводженням у Подвійному концерті для скрипки та фортепіано. Незважаючи на яскравий спалах самобутності у двох концертних увертюрах – «Сон літньої ночі», «Морська тиша і щасливе плавання», де Ф. Мендельсон проявляє себе як сміливий новатор, перший, хто відкрив нові шляхи в історії симфонізму, 1820-і рр. загалом проходять під знаком самовизначення через міцний зв'язок з традицією і пошуки шляхів її можливого оновлення. Після 1929 р. та майже до кінця 1830-х рр. Ф. Мендельсон не звертається до сфери камерного ансамблю. Цей факт можна пояснити його активною практикою у сфері саме романтичних інструментальних жанрів, до яких належать програмні симфонія й концертна увертюра, а також різноманітні фортепіанні мініатюри. До цього ж десятиліття належать новаторські фортепіанні концерти. Подальші роки відзначені поверненням композитора до камерних ансамблів, створюючи такі шедеври, як Струнні квартети ор. 44 и ор. 80, Фортепіанні тріо ор. 49 і ор. 66, дві Віолончельні сонати ор. 45 і ор. 58 і та ін. Паралельно відбулося заглиблення в спадщину бароко, яке вже не можна пояснити опануванням композиторського спадку минулого і яке відображається у створенні романтичної органної сонати [9].

Отже, до раннього періоду творчості Ф. Мендельсона належать 1819 р. (початок професійних занять композицією) та 1820-1829 рр. Остання дата пов'язана з двома подіями в діяльності композитора, коли завдяки його старанням відбулося відродження бахівського Matthäus-Passion і виник задум першої оригінальної масштабної інструментальної концепції – «Реформаційної» симфонії. Творчості цього періоду притаманні такі стильові властивості, які виникли внаслідок набутого історією музики досвіду й формування власного ставлення до нього з позицій нового, романтичного мистецтва, що перебувало на стадії зародження.

Мета статті – виявлення цього процесу в його початку: першому закінченому твору великої форми – Сонаті для скрипки та фортепіано F-dur (1820).

Відповідно до концепції раннього композиторського стилю Н. Туровської, творчість Ф. Мендельсона належить до моцартівської моделі. Характерними особливостями цієї моделі дослідниця вважає сприятливе оточення ранньої соціалізації, динамізм і високу продуктивність творчості, які зберігаються протягом усього життя композитора. У ранньому професійному дебюті не тільки Ф. Мендельсона, а й Ф. Шопена, К. Вебера, Ф. Ліста, Е. Гріга, Ж. Бізе, Б. Сметани, К. Сен-Санса, М. Глінки, О. Скрябіна, С. Прокоф'єва дослідниця вбачає результат «оптимальної комбінації високої спадковості й сприятливого культурного середовища». [11, с. 10]. Загальновідомо, що дім

Мендельсонів у Берліні привертав увагу багатьох сучасних художників, музикантів, письменників, спілкування з якими створювало особливу творчу ауру, котра мала великий вплив на юного Ф. Мендельсона. Ла Мара відзначає захоплення хлопчика творчістю В. А. Моцарта і К. Вебера — класика и романтика, що свідчить про однакову зацікавленість юного композитора як сучасними тенденціями в музичному мистецтві, так і загальноновизнаними шедеврами минулого. Ф. Мендельсон здобув різнобічну освіту не тільки в галузі музичного мистецтва, а й інших сферах знання й творчості. Його вчителями були професор німецької мови В. Л. Гейзе і художник-пейзажист Й. Резель, котрі з ранніх років прищеплювали йому глибокий інтерес до літератури; він намагався малювати аквареллю й писати вірші. Багатогранність талантів Ф. Мендельсона досліджує М. Верейова. «Сім'я Мендельсонів та друзі, — пише вона, — знали його як обдарованого поета та перекладача, блискучого письменника, чії листи свідчили про розум, жвавність і мудрість його нагури» [3, с. 8]. Дослідниця звертає увагу на близькість живопису та поезії Ф. Мендельсона його музичної творчості [3, с. 8]. Слід нагадати про неабиякий вплив на інтелект і художні смаки хлопчика великого Й. Гете, з яким Ф. Мендельсон був особисто знайомий. Можна припустити, що великого значення в духовному становленні юного Ф. Мендельсона набула поширена в Німеччині лютерівська концепція професії. К. Жабинський зазначає, що протестантська етика «сприяла виявленню нових критеріїв соціальної значущості індивідуума». У новій ієрархії цінностей майже перше місце посідали професійна майстерність, високе служіння на обраному шляху, відмінна самоосвіта [4, с. 67]. Тому вирішальну роль у формуванні естетики майбутнього видатного романтика відіграв Карл Цельтер (1758-1832), друг славетного веймарця, представник другої берлінської пісенної школи, ініціатор багатьох починань у сфері хорового руху в Німеччині. Об'єднуючи, подібно до Й. Гете, класичні й сучасні естетичні елементи, К. Цельтер виховував юного Ф. Мендельсона в дусі високого професіоналізму, відкритості до минулого, вміння зі справжньою романтичною свободою оперувати музичними прийомами, які склалися на той час. Результати цього спілкування відбилися вже в перших закінчених творах композитора, зокрема в Сонаті для скрипки та фортепіано F-dur, написаній у 1820 р. Вона є не тільки взірцем ранньої творчості композитора, але й «живим» твором, що належить до репертуару сучасних виконавців, отже викликає не тільки історичну, але й художню зацікавленість.

У Сонаті для скрипки та фортепіано F-dur, незважаючи на юний вік, Ф. Мендельсон демонструє досвідченість в опануванні сонатного циклу, сонатної форми, мистецтва розвитку музичного матеріалу. Майже неможливо встановити конкретний взірець, який використовував композитор. Імовірно, в цьому разі виявляється синтез

барочних і класичних елементів у поєднанні з «передчуттям» романтичних одкровенень. Три частини Сонати об'єднані в класичний цикл, де на першій позиції перебуває сонатне Allegro, на другій — Andante, на третій — Presto фіналу. Ф. Мендельсон дотримується принципу ладової перемінності: крайні частини — у F-dur, середня — у f-moll. Аналогічна світлотінь притаманна й Andante, перша тема якого звучить у f-moll, друга — у F-dur. У такому рішенні циклу можна спостерігати як наслідок сюїтних дублів епохи бароко, так і романтичну ладову подвійність, яка до цього часу вже була опанована його старшим сучасником Ф. Шубертом. Така ж подвійність, яка характерна як для минулого, так і для сучасного, спостерігається в організації сонатного Allegro. Воно має одну тему, що подібно до творчості Й. Гайдна, але все пронизане наскрізним музичним зворотом, що зазнає як власне музичних, так і емоційно-образних змін. Г. Сахарова пише, що в сонаті XVII ст. була поширена варіаційність, яка трактувалась як «взаємозв'язок на відстані інтонаційно близьких мотивів». Для мети наших пошуків важливий висновок ученого, що цей принцип, хоч іншому контексті, виявляє себе в епоху романтизму в методі монотематизму [10, с. 22-23]. Таким чином, досліджуючи нібито давно подолані музичним мистецтвом особливості сонатного формоутворення, Ф. Мендельсон звертається до поступової тематизації музичних вертикалі й горизонталі, що стане однією з основних тенденцій у музиці XIX ст. і буде пов'язуватися з неоднозначністю та множинністю поетичного світосприйняття.

Повертаючись до сонатного Allegro твору, що аналізується, зазначимо активне використання сонатної форми варіаційності в конкретнішому розумінні цього поняття. Так, вихідний восьмитакт варіюється в межах головної, зв'язуючої, побічно-заклучної партій експозиції, а частково і в розробці. Лише в репризі сонатність, яка розуміється, згідно з М. Арановським, як «переважна зміна», домінує над рівновагою статичної й динамічної варіаційних принципів розвитку [2, с. 152]. З барочним тематизмом здебільшого пов'язане заключне Presto, яке являє собою своєрідний «колаж» різних за рисунком типів руху, об'єднаних незмінною пульсацією восьмих. Їх постійна зміна становить основу вже з першого восьмитакту головної партії. У першому і другому тактах переважає лінійність, у третьому — графіка кола, далі виникають різні варіанти репетицій. Вільне оперування різноманітними типами руху спостерігається і далі, що пов'язані зі сферою композиторської гри. У цьому разі знову виникають паралелі як з барочними формулами руху, так і з романтичним зануренням, як зазначає К. Зенкін, у «зовнішню стихію» [5, с. 10]. При цьому Ф. Мендельсон дотримує достатньо чіткої членистості форми, близької до сонатної. Виокремлюються традиційні три розділи цієї структури — головна, зв'язуюча і побічно-заклучна партії в експозиції та репризі. Розвиток у розробковому розділі підпорядковується активній

гармонічній роботі, тональні центри зміщуються в G-dur, c-moll, Des-dur, es-moll, використовуються звороти зі зменшеним септакордом. Чіткий гармонічний план, система кадансів рельєфно розчленовують форму, впорядковуючи її за класичним зразком. Водночас потік остинатного руху восьмими дозволяє говорити як про токату, так і про художній етюд. У фіналі також досягає апогею концертне змагання партнерів, де кожний з них демонструє віртуозну майстерність і мистецтво володіння ансамблевим діалогом. Успадкована з минулого естетика скрипково-фортепіанної Сониати органічно вписується в сучасний Ф. Мендельсону інструментальний контекст, один з найважливіших смислових акцентів якого полягає у виявленні виконавського артистизму.

Якщо в крайніх частинах мендельсонівського опусу переважає в стильовому плані музична традиція, то *Andante* ілюструє інший, власне романтичний модус минулого — як згадка про нього, навіяна ностальгійною інтонацією. Ф. Мендельсон звертається до жанру менуету, перетворюючи його в глибоко інтимне ліричне висловлювання. Цей танок незмінно асоціюється з культурним спадком XVIII ст. Невипадково особливої уваги його осмислення набуло в книзі Л. Кирилліної «Класичний стиль у музиці XVIII – початку XIX століття» [7]. Однією з причин перетворення менуету на «короля танців і танок королів» дослідниця вважає семантику тридольності (сакральне число три), плавність, заокругленість, легкість тридольного метру й природність, з якою менует вбирав у себе «й урочистість сарабанди, і величну грацію чакони, і витончену рухомість пашп'е або куранти, а потім і чарівне кружляння лендлера» [7, с. 101-102]. Про багатогранність менуету пише також Н. Арнонкур, згідно з твердженням якого «в інструментальному менуеті останніх десятиліть XVIII ст. майже чарівним чином поєднувались усі тридольні танцювальні форми – від жиги до сарабанди і народних танців» [1, с. 143]. Розрізняючи менуети за темповим показником, відомий диригент стверджує, що швидкі танці переростають у скерцо XIX ст., а повільні – у вальс [1, с. 143]. Іншу класифікацію менуету пропонує Л. Кирилліна в означеному дослідженні. Вона розрізняє за семантичною ознакою такі типи: придворний аристократичний, галантний, пасторальний, сільський або простонародний менуети [7, с. 103]. З точки зору різних топосів музикознавець виокремлює драматичний менует, менует-скерцо, ідеалізований, ритуальний [7, с. 104-108]. Означені характеристики дозволяють спостерігати в *Andante* другої частини Скрипкової сонати F-dur Ф. Мендельсона деякий узагальнений образ менуету XVIII ст., перетворений зі швидкої частини сонатно-симфонічного циклу в повільну.

Варто зазначити, що заміна менуетом повільної частини трапляється у Фортепіанній сонаті Л. Бетховена оп. 31 № 3, де він іде після *Scherzo*. Однак у віденського класика темп середній (*Moderato*), загальний рух відзначається ознаками галантної граціозності (ремарка

grazioso), розмір 3/4, форма – складна тричастинна з тріо. Таким чином, ця частина, яка, до речі, має жанрове визначення Minuetto, є «дублем» гравої семантики разом зі Scherzo. Ознак повільної частини циклу менует набуває в Скрипковій сонаті ор. 30 № 3 Л. Бетховена. У цьому разі композитор не подає жанрового найменування, але пише ремарку Tempo di Minuetto ma molto moderato e grazioso. Про те, що ця частина тлумачиться автором як медитативна, свідчать її розвинута форма, значні масштаби, різноманітні фактурних прийомів викладення тематичного матеріалу. Зважаючи на те, що юний Ф. Мендельсон активно вивчав творчість Л. Бетховена, можна припустити, що у використанні руху менуету в Andante Скрипкової сонати F-dur він ґрунтувався на досвіді перевтілення менуету на ліричну п'єсу. Проте художній світ мендельсонівської музики різко відрізняється від бетховенського. У русі теми на 3/8, її членуванні по два такти таким чином, що виникає враження 6/8, чітко простежуються ознаки сициліани – ще однієї особливості музики XVIII ст., часто пов'язаної з настроєм глибокого смутку, меланхолії та майже драматизму. Це дозволяє трактувати Andante Скрипкової сонати як своєрідну «ностальгійну пісню» за менуетом як носієм минулого, внаслідок чого виникає його романтизація. Композитор відмовляється від типової форми з тріо і створює складне організоване ціле, в якому містяться подвійні варіації, що модулюють у складну тричастинну форму з розвиваючою серединою. Перша тема народжується наче нізвідки і в перших чотирьох тактах проводиться скрипкою майже без супроводу фортепіано. Однак у зоні кадансу, а потім у другій і третій частинах музика ніби постійно «нарощує плоть». У партії фортепіано виникає хроматичний низхідний контрапункт, який нагадує про старовинне lamento; потім інструменти вступають у діалог реплік, визначаючи початок зони імітацій. У мажорній темі мелодична ініціатива переходить до клавійного інструмента, а скрипка веде просту пісенно-танцювальну тему. Особливої інтенсивності інструментальний діалог досягає в середній частині, розроблений гармонічний план якої і панування однолінійних рухів у сполученні з імітацією ядра першої теми насичують вихідний образ внутрішньою динамікою, але позбавляють його медитативності. Повернення першої теми в репризі звучить як нагадування, а вільна імпровізація в невеликій кодзі з «органними» багатозвучними акордами викликає ефект віддалення. Примітна ремарка в останніх тактах Andante: smorzando – тобто затихаючи, завмираючи. Не менш суттєво, що тоніка f-moll подана в мелодичному положенні терції, створюючи враження недовомовленості. Значне зменшення першого розділу музичної форми в репризі, перевтілення останньої в ремінісценцію характерні для композиції, як раннього, так і зрілого романтизму, що часто відбувається у творах Ф. Шопена, а в самого Ф. Мендельсона це простежується, наприклад, у сонатному Allegro «Реформаційної симфонії», де реприза суттєво переосмислена

порівняно з експозицією. Драматургія «неповернення» може бути пов'язана з логікою розгортання подій у баладі – жанрі, що має важливе значення для музичного мистецтва романтичної епохи. Щодо ефекту смислових «трьох крапок», який виявляється в *Andante* мендельсонівської Сонати, то вони, безумовно, відповідають типовим для означеної культури мотивам суму й безкінечності. Показово, що у Фортепіанній сонаті *E-dur* (1826) юній композитор знаходить для вираження означених станів особливу тему, що пронизує весь цикл.

Отже, майже кожний елемент музичної мови й композиції, що запозичується з минулого (віденська класика і бароко), композитор переосмислює відповідно до сучасних естетичних і музичних уявлень. Однак, якщо в період досягнення зрілості стилю спадок минулого мав місце у творчості Ф. Мендельсона, як одна зі складових єдиної національної культури разом із романтизмом, то в ранній Сонаті його музична свідомість ще міцно поєднана з традицією, яку він опановує для набуття необхідного професійного досвіду, школу майстерності. Дотримуючи правил композиції, він намагається сказати своє слово в мистецтві – слово, яке натхнене романтичними настроями епохи.

Отже, досвід періодизації творчої еволюції Ф. Мендельсона і пошуку константних ознак його композиторського стилю потребують подальшої розробки на ширшому музичному матеріалі та глибших науково-методологічних засадах.

Список літератури

1. Арнонкур Н. От менюэта к скерцо // Н. Арнонкур. Мои современники: Бах, Моцарт, Монтеверди / пер. с нем. — М. : Издательский дом «Классика — XXI», 2005. — С. 135–144.
2. Бендицкий А. А. К вопросу о моделирующей функции музыки: Музыка и время / М. Г. Арановский, А. А. Бендицкий // Музыка как форма интеллектуальной деятельности / ред.-сост. М. Г. Арановский. — М. : КомКнига, 2007. — С. 142–156.
3. Верейшова М. М. Фортепіанні концерти Ф. Мендельсона-Бартольді та романтичний *Gesamtkunstwerk*: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 — Музичне мистецтво / М. М. Верейшова. — Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. — Х. : 2012. — 18 с.
4. Жабинский К. Мессы Шуберта и традиции «музыкальных приношений» / К. Жабинский // Франц Шуберт: К 200-летию со дня рождения: материалы международной научной конференции. — М. : МГК им. Чайковского, Шубертское общество, Изд-во Прест, 1997. — С. 64–81.
5. Зенкин К. В. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма / К. В. Зенкин. — М. : [б.и.], 1997. — 415 с.
6. Иванова И. Л. К проблеме единства стиля Ф. Мендельсона / И. Л. Иванова, А. А. Мизитова // Ф. Мендельсон-Бартольди и традиции музыкального профессионализма: сб. науч. тр. / сост. Г. И. Ганзбург. — Х. : «Харьковские ассамблеи», Институт музыкознания, 1995. — С. 3–9.
7. Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX века: Ч. III. Поэтика и стилистика / Л. Кириллина — М. : Издательский Дом «Композитор», 2007. — 376 с.

8. Ла Мара (Липсиус Ида Мария). Музыкально-характеристические этюды / пер. с нем. А. Желябужской / Ла Мара. — М., 1886. — 444 с.
9. Сахарова Г. У истоков сонаты / Г. Сахарова // Черты сонатного формообразования: сб. тр. ГМПИ им. Гнесиных [сост. Е. В. Овчинников]. Вып. XXXVI. (выпуск 36). — М., 1978. — С. 6–41.
10. Туровська Н. А. Ранній період композиторської творчості як феномен еволюційного процесу: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. — музичне мистецтво / Н. А. Туровська. — Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка. — Львів, 2009. — 19 с.
11. Феликс Мендельсон (1809-1847). Роберт Шуман (1810-1856) [М.]: Мир книги, 2005. № 23. — С. 529–533.

Надійшла до редколегії 08.08.2013 р.

УДК [784+785]:130.2

О. В. ЦЕХМІСТРО

СИНТЕЗ У СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ВОКАЛЬНО-СИМФОНІЧНІЙ МУЗИЦІ: КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ

Досліджено синтезуючу специфіку сучасної вокально-симфонічної музики в Україні.

Ключові слова: *культура, синтез, діалог, вокально-симфонічна музика.*

Исследовано синтезирующую специфику современной вокально-симфонической музыки в Украине.

Ключевые слова: *культура, синтез, диалог, вокально-симфоническая музыка.*

The research synthesis of contemporary vocal symphonic music in the Ukraine.

Key words: *culture, synthesis, dialogue, vocal symphonic music.*

Вокально-симфонічна музика як один зі способів осмислення й адаптації до дійсності є однією з форм пізнання світу та яскравим виразником домінуючих характеристик «художньої картини світу», в якій нині головне місце належить діалогу як способу гармонізації відносин між Людиною та її оточенням. Діалог у музиці виявляється через взаємодію різних жанрів, стилів тощо, тобто через синтез. Отже, виявлення особливостей розвитку сучасної вокально-симфонічної музики надасть можливості узагальнити висновки про мистецькі процеси в сучасній культурі України.

Мета статті — виявити елементи синтезу в сучасній українській вокально-симфонічній музиці.

Об'єкт — сучасна українська вокально-симфонічна музика.

Предмет — синтез у сучасній вокально-симфонічній музиці в Україні: культурологічний аспект.

Останнє десятиліття ХХ ст. характеризується залученням культури України до глобальних процесів. У вокально-симфонічній музиці це відбилося у виникненні нових контактів між різними пластами

культури, видами, жанрами мистецтва. Для вокально-симфонічних жанрів останнього десятиліття ХХ ст. спостерігали закономірний відхід від актуальних тем і сюжетів, обслуговування дат «Червоного календаря» (що мало місце у 80-і рр., в так звану «епоху застою») й тяжіння до взірців високої літератури, вічних тем і сюжетів у їх філософському осмисленні. Таким чином стає зрозумілим механізм руху жанрів від «тотальної монументальності» до як епічності в людському вимірі, так і до камерності. Синтез по-різному реалізувався в музичному мистецтві, що стимулювало пошук нових, експериментальних жанрово-стильових форм. У контексті сучасної культурної ситуації митці орієнтуються на діалог культур, завдяки чому збагачується музично-поетична змістовність вокально-симфонічних творів. Визначальна роль комунікативної ситуації в системі «композитор — виконавець — слухач» зумовлює зростання значення синтезу в сучасному мистецтві. Так, на думку В. Біблера, ХХ ст. започаткувало небувалий синтез, що актуалізувало проблему діалогу: «У ХХ ст. типологічно різні «культури» (...) долучаються до одного часового і духовного «простору», дивно і болісно поєднуються один з одним, майже по-боровськи «доповнюють», тобто заперечують і припускають один одного» [3, с. 32].

Повернення романтичного бачення із символістською наповненістю (приклади світомузичної синестезії, мультимедійні експерименти та ін.) в останній третині ХХ ст. також сприяло посиленню інтересу до різних форм синтезу. Але найвиразніше ідеї синтезу виявилися у творах кантатно-ораторіального жанру й світломузиці. Так, у російській музиці, зокрема в «Поеторії» Р. Щедрина на вірші А. Вознесенського, використано прийоми авангардного трактування хору і застосовано світлозвукові ефекти. В українській музиці, в ораторії-симфонії «Я стверджуюсь» Є. Станковича відчутні відзвуки скрябінського космізму та свирідівського пафосу. Для творчості А. Караманова характерна «синтезуюча масштабність» проміжного характеру, яка поєднує ознаки вагнерівських містерій і скрябінського космізму (симфонія «Совершишася», дванадцятичастиний «Реквієм», цикл з шести симфоній «Быть», ораторія «Stabat Mater» та ін.). Сучасність засвідчила, наскільки важливою у створенні нової творчої концепції є індивідуальність композитора. Це відображається на всіх рівнях музичної творчості: вибір текстової основи, жанру (або жанрів), стилістики, композиції, драматургії та ін. Так, вокально-симфонічна музика стала виразником творчих пошуків сучасних композиторів у процесі синтезування стилів, жанрів, які є репрезентантами певної картини світу, способу музичного мислення.

У 70-і рр. ХХ ст. помітним явищем стала так звана «неофольклорна хвиля», де в межах кантатно-ораторіального жанру актуалізувалося неосинкретичне бачення твору. У вокально-симфонічній музиці 70-х рр. паралельно розвивалися дві основні тенденції: розкриття

драматургії твору засобами симфонізму і використання елементів театральної драматургії (кантати Л. Дичко «Червона калина», «Чотири пори року», фолк-опера (кантата) Є. Станковича «Цвіт папороті», кантата А. Гайденка «Чотири дійства» та ін.). Неординарне жанрово-стильове вирішення Симфонії Є. Станковича «Я стверджуюсь» на слова П. Тичини, в якій органічно поєднані вокально-хорове начало із симфонічним. Дослідники по-різному характеризують жанрову природу твору. Так, А. Терещенко і Г. Конькова вважають його ближчим до ораторії, Є. Зинькевич — до симфонії, а В. Гузеева — до вокальної симфонії, зазначаючи, що саме містеріальність і ораторський пафос, оперно-драматична специфіка хорової декламації і розмовне інтонування читця-соліста зближують твір із класичним прикладом жанру вокальної симфонії (хоча, на нашу думку, такі ознаки цілком відповідають жанровому типу ораторії). Отже, жанрово-стильовий синтез став одним з основних художніх методів сучасних композиторів у трактуванні, зокрема кантатно-ораторіального жанру.

Серед стильових ознак сучасної української вокально-симфонічної музики слід виокремити її зв'язок з народнопісними джерелами. Найяскравіше це поєднання виявляється у творах, де літературним джерелом постає народна поезія. Так, А. Гайденко на основі вже існуючого «інтонаційного словника» в знаковому полі створює авторське концептуальне висловлення в притаманному для творчості композитора стилі (кантата «Чотири дійства»). Індивідуалізований підхід до фольклорного літературного першоджерела продемонструвала Л. Дичко, яка перша запровадила інтонаційну основу дум XVI ст. у своїх кантатах.

Однією з властивостей сучасного музичного мистецтва є прагнення митця повернутися до музичних, духовних першооснов. Кожен композитор по-своєму вирішує це завдання. Слід зазначити, що твори епохи Відродження часто виникали як протест проти засилля релігії, стагнації, були спробою відродити гармонію, красу античної культури. Саме в такому контексті написана В. Птушкіним кантата «Весняні пасторалі», яка згідно зі словами автора, є результатом прагнення створити щось оптимістичне, світле на противагу соціально-економічній кризі 1990-х рр.

Феномен синтезу в сучасній вокально-симфонічній музиці виявляється й на рівні інтерпретації жанру від первісного авторського тексту (бачення автора), виконавського тексту (власне інтерпретація) і слухачького тексту (сприйняття). Так відбувається замикання ланцюга від автора до слухача, виникає діалог (чи «знакова ситуація») і під час кожного наступного «прочитання» твір (і його жанрове тлумачення) можна змінити чи доповнити.

Ідея синтезу в культурі останнього 30-ліття XX ст. по-своєму відобразилася також у зарубіжній музиці й інших видах мистецтва. Так, С. Павлишин, аналізуючи сучасну зарубіжну музику, акцентує увагу

на зростаючій тенденції до синтезу, в якому тяжіння до жанрово-стильового узагальнення дозволяє говорити про процес завершення певного періоду в історії музики [10, с. 126]. Дослідник зазначає, що суттєві ознаки сучасних способів висловлення — стислість і водночас багатоплановість — ускладнюють синтезування, що робить його контрапунктнішим, ніж у завершальні періоди класичного або романтичного стилів.

Психоделічна музика також репрезентує: синтез культури різних часів, різноманітних музичних напрямів, пластів музичного мистецтва (фольклорної — професійної; академічної — поп — рок; «своєї — чужої» та ін.); різних видів мистецтва; використання позамузичних засобів (звуки природи: спів птахів, шум дощу та ін.).

Синтез у сучасній вокально-симфонічній музиці сприяє виникненню феномену діалогу в його різних проявах. Так, макродіалог здійснюється як діалог «пам'яті жанру» і сучасного культурного контексту (зокрема, використання жанрів, стилів минулих епох у поєднанні із сучасною музичною мовою й авторським баченням твору: ораторія «Страсті Господа нашого Ісуса Христа» О. Козаренка, кантата «Весняні пасторалі» В. Пушкіна; реквієм: «Український реквієм» Ю. Шамо, «Кадиш-реквієм» Є. Станковича, «Український реквієм» В. Птушкіна, «Чорнобиль-реквієм» М. Кузана, «Страждена мати» А. Гайденка та ін.). О. Самійленко зазначає, що: «Досвід «великої» форми (ораторіальності — своє) розкривається, насамперед, як досвід діалогу музики (автора) з культурою, тобто з позамузичними передумовами жанрового формування музики» [11, с. 184].

Діалог геокультурних та етнічних структур можна віднайти, наприклад, у використанні європейськими композиторами африканських ритмів (Пітер Габріель, «Пасіон»), східних інтонацій (М. Скорик, опера «Мойсей») та ін.

Діалог релігійного й світського начал здійснюється, передусім, завдяки так званому «процесу уцерковлення» (чи асекуляризації), відповідно до якого відбувається синтез канонічних текстів і світської музики через взаємозбагачення. Майже всім сучасним творам релігійної тематики притаманна світськість.

Діалог у системі «фольклор — композитор» здійснюється на рівні нового прочитання, бачення композиторами фольклору як системи мислення, тобто взаємодія відбувається не стільки в об'єднанні сучасних засобів виразності з фольклорними інтонаціями, лексемами, скільки в «перенесенні фольклорного контексту в тематичний елемент композиторського тексту» (згідно з І. Земцовським). Яскравим підтвердженням цьому є творчість М. Скорика, Є. Станковича, Л. Дичко, А. Гайденка, Ю. Алжнева та ін.

Діалог різних релігійних напрямів, конфесій здійснюється на рівні об'єднання в музиці канонів, наприклад, православної та католицької духовної культури (відома Українська православна меса

«Богородичні догмати» В. Степурка, Орасторія «Страсті Господа нашого» О. Козаренка, «Молитва Господня» І. Алексійчук та ін). Невипадково Х. Кюнг назвав сучасну культурну парадигму «екуменістичною».

Діалог стильових макронапрямів, видових і жанрово-стильових взаємодій виявляється в нових формах сучасного мистецтва (музично-драматичні, музично-хореографічні, музично-образотворчі та ін. композиції), утворюючи нові синтети й «синкрети» (І. Котляревська) [7].

Звісно, що синтезуюча специфіка сучасної української вокально-симфонічної музики зокрема та мистецтва загалом не є випадковою. Зважаючи на розвинені інформаційні технології, швидкість пересування й передачі інформації та тенденцію до глобалізації, можна зрозуміти зацікавленість митців, зокрема композиторів, своєю національною та іншими культурами, вже відомими стилями, жанрами, техніками і зверненням до нових жанрів, стилів, технік, характерніших для інших видів мистецтва чи взагалі первісно притаманних іншим культурам. О. Самійленко зазначає, що логіка жанрово-стильових зв'язків — це шлях до «психологічного синтезу» — синтезу різних логік художнього мислення [11]. Але й ці жанрово-стильові зв'язки (а також зв'язки між видами мистецтва чи взагалі іншими культурами) є водночас відображенням синтезу на рівні мислення. Наприклад, якщо свідомість має багаторівневу природу, то існують і різні способи усвідомлення, тобто різні форми мовного висловлення. Проте, Г. Гадамер, у зв'язку з різноманітністю словесних «нахилів» навіть такої складнофункціональної мови, як словесна, вказує на неточність, а іноді «недоговореність» словесно-мовного висловлення. На думку Г. Гадамера: «...мова не тотожна тому, що за її допомогою сказано, не збігається з тим, що знайшло в ній слово... Мовленнєва форма не просто неточна і не просто потребує вдосконалення — вона, якою б вдалою не була, ніколи не встигає за тим, що пробуджується нею до життя...» [4, с. 199]. Таким чином, Г. Гадамер указує на обмежені можливості словесно-мовного оформлення смислу. У контексті цього дослідження слід звернутися до спостереження сучасних психологів. Р. Арнхейм стверджував, що сприйняття часових мистецтв — музики і танцю — опосередковується візуальним мисленням, яке організує часові послідовності в просторову цілісність [1]. Американський нейропсихолог Джерр Леві вважає, що ліва півкуля розміщує просторову інформацію в часовій послідовності, а права — часову в просторовості [8]. Тому не випадковими є ідеї про «всепоглинаючий» містеріальний синтез, зокрема О. Скрябіна, С. Малларме. С. Овчаренко у своїй праці також порушив питання про «візуальне мислення», розглянув концепцію «гомогенної системи опосередковування» Д. Лукача [9]. Сучасні композитори, можливо навіть підсвідомо, на шляху до нового рівня комунікації, нової мови прагнуть створити концептуально нову

жанрово-стильову форму, яка б могла стати певною результуючою «мегаформою».

Таким чином, у культурі загалом відбувається «поворот» до нового етапу свого розвитку, який дослідники пов'язують саме з ерою синтезу, розробкою нового духовного синтезу з усуненням протистояння раціоналізму й ірраціоналізму, набуваючи нових, різноманітних форм ствердження свого буття. Відповідно до аналізу вокально-симфонічних творів сучасних українських композиторів можна дійти висновку, що варіантність погляду на сучасний світ вплинула й на мистецький процес, де кожен автор пропонує своє бачення світу та відображення його у творі. Незважаючи на безліч різних стилів, творчих методів, нині в мистецтві основним творчим методом став саме синтез у всіх його можливих проявах. Композитори активно комбінують знаки епох, інших культур, різних композиторів, розширюючи просторово-часові можливості своїх творів, щоразу утворюючи «неповторні постмодерні метафори» (О. Берегова) [2]. При цьому головним у творчому процесі є митець. Синтез як метод має необмежені можливості для композиторської творчості, дозволяє створювати неповторну авторську концепцію музичного твору, в якому по-своєму трактується простір-час, драматургія, художньо-образний устрій та ін. Так, деякі твори сучасних українських авторів можна лише умовно вважати належними до певного жанру, стилю (якщо ж ідеться про музику на канонічний текст, сюжет, то — до якого-небудь релігійного напрямку). Вищевикладене свідчить про перспективність досліджень в означеному напрямі, оскільки синтезуюча специфіка сучасної вокально-симфонічної музики надає безпрецедентні та цікаві моделі композиторської творчості.

Список літератури

1. Арнхейм Р. Новые очерки по психологии искусства / Р. Арнхейм ; пер. с англ. Г. Е. Крейдлина. — М. : Прометей, 1994. — 352 с.
2. Берегова О. Комунікація в соціокультурному просторі України : технологія чи творчість? / О. Берегова. — К. : НМАУ, 2006. — 388 с.
3. Библер В. От наукоучения — к логике культуры. Два философских введения в двадцать первый век / В. С. Библер. — М. : Политиздат, 1991. — 412 с.
4. Гадамер Г.-Г. Герменевтика і поетика / Ганс-Георг Гадамер. — Вибр. твори : пер. з нім. — К. : Юніверс, 2001. — 288 с.
5. Гузеева В. Украинская вокальная симфония. Общее и специфическое в жанрообразовании / В. Гузеева // Культурологические проблемы музыкальной украинистики. — Одесса : ОГК, 1996. — С. 19 — 41.
6. Зинькевич Е. Значение генетико-типологического аспекта в анализе современной музыки / Е. Зинькевич // Методологические проблемы музыкознания. — М. : Музыка, 1987. — С. 96–102.
7. Котляревська О. Феномен «діалогу» в культурологічному контексті / О. Котляревська // Культурологічні проблеми української музики

- (наукові дискурси пам'яті академіка І. Ф. Ляшенка) : науковий вісник. — К. : НМАУ, 2002. — Вип. 16. — С. 123–129.
8. Леви Д. Церебральная асимметрия и эстетические переживания : пер. с англ. М. А. Снетникова и др. / Д. Леви // Красота и мозг. Биологические аспекты эстетики. — М. : Мир, 1995. — С. 227–250.
 9. Овчаренко С. Проблема жанру в класичній та некласичній естетиці : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра філос. наук : спец. 09.00.08 «естетика» / С. В. Овчаренко. — К., 1999. — 34 с.
 10. Павлишин С. Зарубежная музыка XX века. Пути развития. Тенденции / С. Павлишин. — К. : Муз. Україна, 1980. — 211 с.
 11. Самойленко А. Музыкаведение и методология гуманитарного знания. Проблемы диалога / А. И. Самойленко. — Одесса : Астропринт, 2002. — 243 с.

Надійшла до редколегії 22.03.2013 р.

УДК 78.071.1 (44) К. СЕН-САНС

О. В. БУРЕЛЬ

ЕТАПИ КОМПОЗИТОРСЬКОГО ШЛЯХУ К. СЕН-САНСА

Розглядаються становлення та розвиток творчості К. Сен-Санса, питання формування його художнього мислення, еволюцію стилю автора. Запропоновано періодизацію спадщини композитора.

Ключові слова: авторська індивідуальність, стиль, періодизація, еволюція, вплив, криза, академізм, романтизм.

Рассматриваются становление и развитие творчества К. Сен-Санса, вопросы формирования его художественного мышления, эволюция стиля автора. Предложена периодизация наследия композитора.

Ключевые слова: авторская индивидуальность, стиль, периодизация, эволюция, влияние, кризис, академизм, романтизм.

The article is devoted to the advancement and development of C. Saint-Saens's creation. The problems of the formation of artistic thinking of the author, the evolution of his style are considered. There is proposed the periodization of the creation.

Key words: author's personality, style, periodization, evolution, influence, crisis, academicism, romanticism.

Каміль Сен-Санс (1835-1921) є вельми важливою фігурою в історії французької музики. Його творчість була для багатьох сучасників певним еталоном, критерієм майстерності та музичності. Велике значення автора визнають і музикознавці, та все ж таки питання стилю, музичного мислення композитора не завжди привертало увагу дослідників (принаймні в радянському й пострадянському музикознавстві). Метою статті є заповнення прогалини в науковій літературі стосовно цього питання, що і визначає актуальність дослідження.

У нашому дослідженні розглядаються становлення та розвиток творчості К. Сен-Санса. Відзначена дослідниками [1, с. 291] усталеність музичної мови не перешкоджає певній диференціації спадщини,

у зв'язку із чим запропоновано періодизацію творчості французького автора (виокремлено ранній, середній та пізній періоди).

Початком творчого шляху К. Сен-Санса (а також раннього періоду) слід уважати 1850-ті рр. Твори 1840-х рр. не розглядаються через відсутність документальних матеріалів (нот і аудіозаписів) і у зв'язку з тим, що автор самокритично вважав їх художність мінущою. Здебільшого це були невеликі фортепіанні п'єси — галопи, вальси, варіації. І все ж таки варто відзначити в них високу технічну майстерність, яка згодом стала своєрідною «візитною карткою» французького метра.

З початку 1850-х рр. відбувається поступове ствердження К. Сен-Санса як композитора; він розпочинає навчатися композиції у Ф. Галеві. Перехідним став 1852 р.: юний Каміль бере участь у конкурсі на Римську премію і видає деякі твори (романс «Мрії»). Знаковим став вихід друком opus 1 — «Трьох п'єс» для фісгармонії. Процес творчого зростання К. Сен-Санса відзначався стрімкістю: юний композитор був справжнім вундеркіндом, мав усі переваги аналітичного та синтетичного слуху, чудову пам'ять. Проте розвиток душевних якостей перебував під загрозою, що відображається в наявності розважливості, скепсису, емоційної помірності.

У перших творах відчувається безпосередній вплив різних композиторів: Л. Бегховена — у Симфонії «Urbs Roma», Р. Шумана — у Шести багателях ор. 3, Ф. Мендельсона — у кантаті «Повернення Віржині». Таке «наслідування» типове і цілком виправдане для ранніх творів автора, що тільки вступає на шлях музичного письменництва. До того ж К. Сен-Санс був переконаний у марності пошуку індивідуальної манери письма, стверджуючи, що авторський стиль сформується із часом. «Пошуки оригінальності є смертельними для мистецтва. <...> Оригінальними не стають через волю і пошук — у таких випадках досягають тільки дивацтва», — писав композитор у 1913 р. [1, с. 64]. Це зумовило відкритість автора різним музичним стилям, елементи яких він згодом вільно поєднував у своїй творчості.

Якщо ж мати на увазі «прогресивний» вплив (у широкому сенсі) у формуванні стилю, то слід назвати ще деякі імена. Так, увага до мелодії та просодії пов'язує К. Сен-Санса із Ш. Гуно, сувора «класичність» мислення зближує з Ф. Мендельсоном, а пильна увага до програмності, ілюстративності, «плинності» форми змушує згадати Ф. Ліста.

Певну роль відіграло й спілкування з Г. Берліозом. У творах раннього періоду нерідко наявне звернення К. Сен-Санса до сфери героїчної маршовості. У 1850-1860-ті рр. святковий дух військових парадів, що відображав блиск епохи Другої імперії, значно впливає на характер мислення автора; а згодом любов композитора до урочистих образів (особливо у фіналах) лише вкорінюється. Так, рішення в душі помпезного маршу IV частини Першої симфонії (1853) та коди увертюри

«Спартак» (1863) наочно демонструють цю тенденцію. Такий хід був вельми несподіваним та оригінальним, адже існувала певна традиція написання фіналу симфонії в манері Гайдна чи Моцарта — легкого та стрімкого *Vivace* (наприклад, симфонії *D-dur* та *Es-dur* Ш. Гуно, *C-dur* Ж. Бізе). Проте К. Сен-Санс ніколи не використовує шаблонів, форма його творів завжди нова. Очевидний вплив Г. Берліоза на Першу симфонію К. Сен-Санса позначається і на розширенні складу оркестру, до якого долучилися не тільки бас-кларнет і тромбони, але й корнети, саксофони, чотири фаги та чотири арфи. Цей твір настільки пронизаний урочистістю, що навіть в інтермедійній другій частині звучать фанфарні інтонації (знак G). Проте вплив Г. Берліоза на творчість композитора в цілому є незначним: палка романтична натура засновника програмності не так уже й приваблювала його, але К. Сен-Санс багато здобув для себе з оркестрових знахідок «Фантастичної симфонії» та підкорив їх своїм естетичним принципам. Урочистий характер домінує й у двох концертах 1858 р. — Першому фортепіанному та Другому скрипковому. Вони мають дещо подібну концепцію: репрезентативність першої частини змінюють філософські роздуми¹ другої, а у фіналі повертається оптимістична бадьорість.

Мабуть, не випадковою є й участь К. Сен-Санса в конкурсі на Римську премію з кантатою «Айвенго» (1864). Адже сюжет історичного роману В. Скотта, зокрема фрагмент перемоги Айвенго над Буагільбером, надавав щасливої можливості втілення героїчного в музиці.

У ранній період К. Сен-Санс активно «опрацює» різні пласти інструментальної музики: органу, симфонічну та концертно-симфонічну. Характерно, що саме цей напрям згодом став головним творчим досягненням композитора. Автор цілеспрямовано звертається до інструментального концерту (1858, 1859, 1868), підтримуючи типову для романтизму тенденцію симфонізації жанру. Яскравим прикладом може слугувати згаданий Другий скрипковий концерт ор. 58 з розлогим оркестровим вступом у I частині та фугато в III частині (знак F).

До середини 1860-х рр. композитор створює немало творів для органа або за участю органа, нерідко у сфері церковної музики (мөтети, гімни). З цим напрямом пов'язані і такі капітальні твори, як Урочиста меса ор. 4 (1856), Різдвяна ораторія ор. 12 (1858), Псалом XVIII ор. 42 (1865), що є типовим саме для раннього періоду творчості, адже згодом релігійні мотиви секуляризуються або до певного часу зникають.

К. Сен-Санс (на відміну від Ж. Бізе, Е. Гіро, Л. Деліба) не виявляє стійкого інтересу до музичного театру в 1850-60-і рр.: єдиною

¹ У другій частині Фортепіанного концерту №1 ор. 17 філософські роздуми подані через зосереджене розмірковування соліста, а в Скрипковому концерті №2 ор. 58 вони забарвлені драматично.

оперою цього часу є «Срібний дзвоник» (1864)¹. Цей факт свідчить на користь симпатій композитора до інструментального напрямку, який, до речі, в той час був украй непопулярним. У середині XIX ст. інструментальна музика Франції посідала другорядні позиції, будучи витісненою оперою й оперетою. У цьому сенсі звернення К. Сен-Санса до жанрів симфонії, меси, ораторії свідчать про його високе етичне ставлення до музичного мистецтва й усвідомлення себе відновлювачем колишньої слави французького інструменталізму.

У творах раннього періоду нерідко трапляються невимушені переходи між різними емоційними станами, що пов'язано з еклектизмом мислення автора. Типовим є раптове, дещо невинуватиме зіставлення радісного мажору та тривожного мінору або нестійких гармоній. Так, у першій частині Фортепіанного концерту №1 після світлої урочистої теми (знак P) раптово звучать тривожні гармонії зменшеного септакорду. А у фіналі Першої симфонії (знак K) подібним чином g-moll змінює B-dur (таким чином автор досягає мети розвитку тематичного матеріалу). Жвавість уяви, примхливість фантазії були типовими для К. Сен-Санса і згодом неодноразово реалізовувалися у творчості.

Слід відзначити в ранньому періоді розкриття видатного мелодійного обдарування композитора. Немало творів рясніють яскравими і пластичними темами (побічна партія Скрипкового концерту ор. 20, молитва Ревекки з кантати «Айвенго», Романс із Сюїти ор. 16). З великою самобутністю композиторові вдається виявити себе у сфері моторно-дієвих образів, що засвідчує імпульсивність натури автора, його характерну рису. Багатий спектр активно-ігрових настроїв представлений у ранній творчості в Тарантелі ор. 6, Інтродукції та рондо капричіозо ор. 28. І пізніше скерцозна сфера залишалася дуже привабливою для К. Сен-Санса. З невичерпною творчою фантазією він знаходить різноманітні рішення моторно-дивертисментних розділів у сонатно-симфонічних циклах: симфоніях і сонатах².

У творах К. Сен-Санса 1870-х рр. помітний рух назустріч нововведенням у сфері музичної мови. Композитор багато в чому стикається зі стилем Ф. Ліста і Р. Вагнера, що позначається у використанні системи лейтмотивів, розширенні гармонічної сфери³, посиленні барвистості оркестрового звучання, зверненні до творів поемного типу, втіленні образів томління. Ознайомлення К. Сен-Санса з так званою «музикою майбутнього» відбувається вже з кінця 1850-х рр., але лише тепер він

¹ Іншим задумам К. Сен-Санса не судилося здійснитися. У 1854 р. композитор працював над комічною оперою, яка залишилася незавершеною; у 1863 р. планував написати оперу на сюжет трагедії А. Пажеса [1, с. 48].

² У симфоніях («Urbs Roma», Другій, Третій), сонатах (Першій скрипковій, Другій скрипковій, Другій віолончельній) та інших творах.

³ Використання хроматизмів, побічних септакордів, нонакордів, гармонічних нашарувань.

стає відкритішим до елементів її системи. Раніше до цього не готовий був не тільки автор, але й самі слухачі. А в 1870-ті рр. ситуація докорінно змінилася, про що свідчить так званий «берліозівський культ» у Парижі — небувалий сплеск популярності родоначальника програмного симфонізму, а згодом і захоплення французами Р. Вагнером, творчість якого не оминув і К. Сен-Санс. Надзвичайна привабливість образів томління і нескінченної мелодії відчувається під час прослуховування другої частини Третього фортепіанного концерту оп. 29. Це *Andante* відзначається довгою виразною мелодією скрипок, а звучання струнної групи без духових відтворює особливий таємничий настрій (як, наприклад, у вступі до опери «Лоенгрін» Р. Вагнера). Подібний стан відображений і в *Andante sostenuto*, що відкриває симфонічну поему «Юність Геракла» оп. 50, де впадає в око розріджене оркестрове звучання (протягом перших 14 тактів використовуються перші та другі скрипки *con sordino*). А II частина ораторії «Потоп» за розмахом і могутністю оркестрового звучання не поступається «Польоту Валькірій». Нотки містицизму виникають у «Фаетоні»: в закінченні симфонічної поеми (*Le double plus lent*) зловісно-тривожно звучить унісон кларнетів, фаготів і струнних у низькому регістрі на фоні хоралу тромбонів.

Таким чином, у 1870-ті рр. творчість К. Сен-Санса позначилася оновленням музичної мови; це свідчить про початок нового етапу — середнього періоду, який відкривається Третім фортепіанним концертом (1869) і умовно завершується Третьою симфонією (1886). Висловлювання Ю. Кремльова в монографії про композитора підтверджує це: «Робота над другим актом “Самсона” (1867 р.; уточнення моє. — О. Б.) провістила нове, дуже активне та яскравий розвиток творчості Сен-Санса» [1, с. 60]. Слід відзначити і розкриття емоційної стихії автора у творах 1870-х: Віолончельний концерт №1, Віолончельна соната №1, «*Allegro appassionato*» оп. 43 ілюструють приклади пристрасного, романтично палкого висловлення.

Поширене у Франції середини XIX ст. використання елементів музичної мови народів Сходу (на тлі так званого орієнталізму¹) наявне й у К. Сен-Санса. Проте воно має дещо минулий характер. Проявившись на початку середнього періоду творчості (марш «Схід та Захід», 1869; опера «Жовта принцеса», 1871; опера «Самсон і Даліла»², 1867-1876; сюїта «Персидські мелодії», 1870), звернення до екзотичного (використання характерних ладово-гармонічних та тембрових зворотів, а не тільки сюжетна спрямованість) трапляється і зго-

¹ Наприклад, симфонії-оди «Пустеля» (1844) Ф. Давіда, «Селям» (1850) Е. Рейера; опери «Лалла-Рук» (1862) Ф. Давіда, «Шукачі перлів» (1863) Ж. Бізе, «Африканка» Дж. Мейєрбера (1864).

² Увертюра та № 5 (такти 105–167) опери «Жовта принцеса», Вакханалія з III дії опери «Самсон і Даліла».

дом, але менш послідовно. «Музика Сходу ніколи не була для Сен-Санса засобом, здатним лише зачарувати слухачів, — писав М. Штейгеман. — Радше орієнтальні елементи були невід’ємними складовими форми та змісту його творів» [3, с. 149]. Тут дається взнаки вільне поводження композитора з набутим протягом століть музичним багажем. «Для нього (і це можна сказати стосовно всіх народних та орієнтальних елементів у музиці Сен-Санса) джерельний тематизм був лише матеріалом для складання композиції», — цілком справедливо констатує німецький музикознавець [3, с. 158].

У зверненні К. Сен-Санса до жанру симфонічної поеми, посиленій увазі до програмності й ілюстративності («Овернська рапсодія» ор. 73, «Спогад про Італію» ор. 80), втіленні принципу монотематизму (Третя симфонія) простежуються літвівські впливи. Власне, композитор вельми цінував творчість угорського романтика-новатора і писав наступне: «Ліст є одним з видатних композиторів нашої епохи. Він наважився зробити те, на що не відважились ані Вебер, ані Мендельсон, ані Шуберт, ані Шуман. Він створив симфонічну поему. Він є визвольником інструментальної музики ...» [2, с. 83]. З 1880-х рр. у творчості дедалі частіше виникають мотиви Близького Сходу й Іспанії («Арагонська хота» ор. 64, Хаванез ор. 83). Будучи допитливим, К. Сен-Санс відобразив у своїх творах враження від візитів до країн Середземномор’я. Але слід відзначити й іншу тенденцію — посилене тяжіння до драматично-суворих образів (Третій скрипковий концерт ор. 61, Третя мазурка ор. 66, Альбом для фортепіано ор. 72, Третя симфонія ор. 78). (Творчі спроби раннього періоду не мали подібної тенденції, а якщо звернення до вказаної сфери і було, то воно мало дещо умовний характер та відзначалось меншою художньою переконливістю). Таким чином у творчості поєднувалися протилежні лінії — піднесено-патетична та жанрово-характеристична.

Наприкінці 1880-х рр. для композитора розпочинається новий непростий період. Розрив з Національним музичним товариством, погіршення стану здоров’я, смерть друзів (Ф. Ліст, Е. Гіро, Ш. Гуно) — усі ці події не найліпше позначалися на мистецькій складовій творчості К. Сен-Санса. Потрясінням для композитора стала смерть його матері, що викликала трирічну кризу у творчості (1889-1892). «Якби в мене були якісь артистичні плани, я із задоволенням сповістив би Вас про них, але в мене їх немає», — писав він у 1889 р. [1, с. 185]. І дійсно, в цей час написано незрівнянно менше творів, ніж зазвичай. Композитор звертається до старих опусів: вокальна сюїта «Персидські мелодії» перероблена на поему «Персидська ніч», створюється нова редакція опери «Прозерпіна». Також у ці роки К. Сен-Санс працює над завершенням опери «Фредегонда» Е. Гіро та музики до спектаклю «Вдаваний хворий» М. А. Шарпантьє. Поступово подолавши творчий «застій», автор залишився вірним своїй «системі», тоді як музичне мислення багатьох побратимів по перу (Г. Форє, Ш. Відора)

набувало нового стилістичного рівня. Епізодичні зближення з музичним імпресіонізмом («Віра» ор. 130) мають випадковий, експериментальний характер. По-іншому й бути не могло, адже для композитора абсолютно далекою була мова півтонів і натяків. «У “Пеллеасі” (Дебюссі; уточнення мое. — О. Б.) <...> тільки шепотіння», — стверджував К. Сен-Санс [1, с. 272]. Наслідування Р. Вагнера (що проявилось у творчості В. д'Енді, Е. Шоссона) його також не влаштовувало. Але музичний романтизм зламу століть збагачувався, набував нових стимулів і породжував високохудожні результати. Так чи інакше, Г. Форе, Е. Шоссон, К. Дебюссі своєю творчістю втілювали прогресивне у французькому мистецтві. «Перебудови» мислення в К. Сен-Санса в цей перехідний для всієї європейської музики період не відбулося, він залишився вірним «старій» класико-романтичній системі.

Таким чином, авторські опуси кінця 1880-х рр. знаменують початок останнього етапу творчості — пізнього періоду. У пошуках стимулів до музичного письменництва К. Сен-Санс звертається до нових для нього жанрів (балету, музики до спектаклю та кінофільму) й інструментарію (фантазії для еолового органа, для скрипки та арфи). Композитор відходить від симфонічної музики, цілеспрямованіше звертається до камерно-інструментального напрямку (сольного фортепіанного й ансамблевого), в чому позначається вплив Г. Форе. У свою чергу тривалий пізній період поділяється на два етапи: перший охоплює приблизно 1887–1910 рр. У другому, що являє собою останнє десятиліття життя (1911–1921), практично немає монументальних композицій (за винятком ораторії «Земля обітована»), але є безліч замовлених творів. Відчуваючи брак натхнення, композитор нерідко повертається до старого матеріалу і переробляє раніше написане (Увертюра до незакінченої комічної опери ор. 140, Сюїта ор. 16-bis, II редакція опери «Срібний дзвоник», переробка музики до спектаклю в оперу «Деяніра»).

Незважаючи на примат класичного, у творчості пізнього періоду К. Сен-Санс багато в чому продовжує дотримувати заповітів романтизму. Це позначається у відборі жанрів («Листок з альбому», вальс, елегія) та сюжетів (дуєт «Муза і поет», романси «Романтичний вечір», «Вечірні скрипки»). Проте композитор, як і раніше, піклується про ідеальну зрозумілість викладу, максимальну об'єктивність.

Необхідно відзначити посилення інтересу до античної тематики. З одного боку, К. Сен-Санс дотримує тенденцій свого часу. У період 1890-1900-х рр. античність посідала особливе місце у творчості французьких композиторів, допомагаючи знаходити вихід з наявної духовної кризи. Античність по-новому осмислювалася у французькій опері — подібно до «Золотого віку», що втрачений людством і оживає в мистецтві. Створюються опери «Таїс» (1894), «Аріадна» (1906), «Вакх» (1909), «Рим» (1912) Ж. Массне; «Пенелопа» (1913) Г. Форе; «Фріна» (1893), «Єлена» (1903) і «Деяніра» (1910) самого К. Сен-

Санса. З іншого боку, звернення композитора до античності проголосувало його неприйняття нових художніх течій у мистецтві — і не тільки музичному. «Публіка звикла дивитися без протесту на зелених жінок з очима на різній висоті, на будинки, позбавлені рівноваги посеред пейзажів», — писав композитор у 1916 р. [1, с. 261].

Наприкінці свого життя К. Сен-Санс дійшов переконання, що «істинною музикою є музика вокальна» [1, с. 275]. Невипадково композитор послідовно використовує кантиленні можливості скрипки (Елегія №1, 1915; Елегія № 2, 1920); віолончелі («Молитва», 1919); флейти (Маленька ода, 1920); гобоя, кларнета, фагота — у сонатах (1921). Пишуться і безпосередньо вокальні цикли на слова Ж. Доука («Червоний попіл», 1914-15), П. Ронсара («П'ять *melodié*», 1921), К. Орлеанського, Р. Белло, Ж. Воклена («Старі пісні», 1921). Утім, ця тенденція виникла не раптово, але визрівала поступово; прагнення до максимальної мелодизації помітне вже в таких творах, як «Ніч» (1900) та «Муза і поет» (1909). Тим більше парадоксально, що творчість пізнього періоду демонструє сумну відсутність яскравого мелодійного початку, що завжди було сильною стороною композиторського таланту К. Сен-Санса. Серед написаного в останнє 30-річчя життя більшість творів і понині залишається в тіні забуття та рідко викликає інтерес виконавців і музикознавців¹.

Дивно, але багато що зі спадщини К. Сен-Санса під час перших виконань викликало непорозуміння й осудження. Так, симфонічна поема «Danse macabre» ор. 40 в концерті під керівництвом Ж. Падлу (1876 р.) була освістана. Стримані або негативні відгуки в пресі були звичайним явищем; і навіть у ті роки, коли авторитет К. Сен-Санса був уже достатньо значним, у рецензіях з'являлися догани та напади (наприклад, щодо «Фаетона», опери «Генріх VIII», Третньої симфонії). Оперу «Жовта принцеса» сучасники звинувачували в складності. «Цей безневинний маленький витвір було прийнято з ворожістю найлютішою», — констатував автор [1, с. 77]. Але К. Сен-Санс не боявся негативних відгуків та цілеспрямовано прямував своїм шляхом, ігноруючи миттєве визнання.

¹ Загалом композиторське мислення К. Сен-Санса було влаштоване таким чином, що стимули до творчості часто відшукувались не в душевно-емоційному стані власної особистості (як, наприклад, у П. Чайковського), а в предметах та явищах навколишнього середовища. Так, Перший фортепіанний концерт був написаний у лісі Фонтенбло, а симфонічна поема «Прялка Омфали» створена під враженням від прялки із чорного дерева, побаченої композитором в одному салоні. Крім цього, звукопис моря на початку арії Фріни (№6 з однойменної опери) написаний після того, як К. Сен-Санс, згідно з власним висловлюванням, безпосередньо «підслухав» шелест води. «Спочатку я пішов послуhati джюрчання моря, його тихий прибіт на пляжі; я спробував передати його музично», — згадував згодом автор [1, с. 197]. Перелік подібних прикладів можна продовжити.

Підсумовуючи, слід сказати, що в цілому система музичного мовлення французького композитора відзначається стійкістю і не містить крутих стилістичних зламів. Неможливо виокремити в межах одного періоду якийсь провідний жанр. Композитор прагне рівномірно приділяти увагу тим чи іншим напрямам (хіба що слід відзначити вже згадуваний зменшений інтерес до симфонічної музики в пізній період та до опери — у ранній). Тяжіння до образних сфер також має універсальний характер: автор рівною мірою переконливий у ліричному і жанровому, драматичному й скерцозному, філософському та комічному¹. Якщо твори раннього і середнього періодів є співзвучними часу свого створення, то опуси пізнього періоду, написані вже у XX ст., певною мірою містять відбиток академізму.

Обрана тема дослідження є перспективною у зв'язку з тим, що творчий шлях та еволюція мислення К. Сен-Санса висвітлені недостатньо в працях вітчизняних науковців, а його творча спадщина в разі уважного вслуховування виявляє великі здобутки образно-емоційного багатства та композиційної майстерності. У подальшому опрацюванні теми статті наукова думка може мати такі спрямування:

- виявлення ключових засад композиторської естетики К. Сен-Санса (зокрема еkleктизму мислення та культу довершеності форми);
- більш поглиблене вивчення пізнього періоду творчості, заострення проблемних аспектів у зв'язку зі складністю культурно-історичної ситуації кінця XIX — перших десятиліть XX ст.;
- висвітлення спадщини композитора в національно-культурному контексті.

Список літератури

1. Кремлев Ю. А. Камиль Сен-Санс / Ю. А. Кремлев. — М.: Советский композитор, 1970. — 328 с.
2. Роллан Р. Музыкально-историческое наследие. Выпуск 4 / Р. Роллан. — М.: Музыка, 1989. — 255 с.
3. Stegemann M. Camille Saint-Saëns and the French solo concerto from 1850 to 1920 / M. Stegemann. — Portland, Oregon: Amadeus Press, 1991. — 341 p.

Надійшла до редколегії 12.09.2013 р.

¹ Певне здивування й водночас захват викликає факт створення одним композитором грайливої «Фрїни» та серйозного Реквієму ор. 54, блискучої «Арагонської хоти» ор. 64 та строгої «Молитви» ор. 158. Причому всі ці контрастуючі між собою твори однаково захоплюють щирістю почуття та технічною майстерністю. Такі строката картина образних сфер і досконале втілення кожної з них мимоволі викликають аналогії з творчістю І. Стравінського — автора «Пульчинелли» та «Царя Едіпа», «Феєрверка» ор. 4 та «Заупокойних співів».

СИНТЕЗ МИСТЕЦТВ У ТВОРЧОСТІ ХУДОЖНИКА ТА КОМПОЗИТОРА М. К. ЧЮРЛЬОНІСА

Розкрито поняття синтезу мистецтв, проаналізовано сучасні наукові дослідження щодо прояву синтезу мистецтв у творчості художника та композитора М. К. Чюрльоніса.

Ключові слова: синтез мистецтв, музика, живопис.

Раскрыто понятие синтеза искусств, проанализированы современные научные исследования относительно синтеза искусств в творчестве художника и композитора М. К. Чюрлениса.

Ключевые слова: синтез искусств, музыка, живопись.

The notion of synthesis of arts is defined in the article as well as modern scientific research concerning expression of synthesis of arts in works of painter and composer M.K.Ciurlionis is analyzed.

Key words: synthesis of arts, music, painting.

На початку ХХ ст., в період символізму та модернізму, проблема синтезу мистецтв постала особливо актуально. Митці прагнули об'єднати різноманітні види творчості в одне ціле і були захоплені пошуками нових мистецьких форм. Таким чином здійснювався синтез музики й живопису у творчості багатьох композиторів і художників епохи кінця ХІХ– початку ХХ ст. Відтак доцільно розглянути поняття синтезу мистецтв як основу будь-якої багатогранної, синтетичної творчості.

Актуальність статті полягає в тому, що розглядається й вивчається проблема синтезу мистецтв і філософської концепції мистецтва М. К. Чюрльоніса, досліджується зв'язок його творчості з українськими митцями — послідовниками та продовжувачами його ідей. Прагнення об'єднати звук і колір в єдине цілісне явище — це потреба внутрішнього світу людини. Відтак синтез музики і живопису є основою творів мистецтва, де звук і колір природно й закономірно зливаються в одне ціле. Таким чином виникають численні творчі прояви в мистецтві й житті митців. Напрям символізму, до якого належить творчість М. К. Чюрльоніса, можна розглядати як багатогранний життєвий ритм епохи, як новий науковий досвід і нове світосприйняття, тобто пізнання життя через мистецтво.

Проблему синтезу мистецтв у творчості М. К. Чюрльоніса вивчали такі відомі дослідники: М. К. Реріх, Л. В. Шапошникова, В. М. Федотов, В. Ландсбергіс, М. Еткінд, Ф. Розінер, А. М. Луньова та ін. Завдяки їх дослідженням Чюрльоніс постає як унікальна творча особистість, а його творчість — як синтез мистецтва.

Музика Чюрльоніса відрізняється від інших композиторів своїм неповторним і оригінальним стилем, який видатні дослідники характеризують як пізній романтизм та неоромантизм з ознаками модерну. Основний метод мислення Чюрльоніса-композитора — поліфонічний.

Цей тип мислення у творчості М. К. Чюрльоніса дослідив у дисертації «Музичні основи творчого методу М. К. Чюрльоніса» В. М. Федотов. Вивчаючи взаємодію і взаємопроникнення формоутворюючих категорій поліфонічної музики й художнього мистецтва, він зазначає: «Організація пластичного матеріалу за принципами поліфонії дозволила Чюрльонісу розширити часові параметри часопросторового мислення» [9, с. 4]. На думку дослідника, приховане багатоголосся характерне для музики і живопису М. К. Чюрльоніса. Композиторський метод митця визначений як контрапункт асоціацій. Також В. М. Федотов розглядає, як у процесі синтезу Чюрльоніс утілює певні романтико-символічні ідеї і концепції. Він вважає, що найпоширенішим методом композиційних рішень є поетична метафора.

Професійно і детально проаналізував музику Чюрльоніса у дисертації: «Композиторська творчість М. К. Чюрльоніса» В. Ландсбергіс. Він дослідив композиторське мислення Чюрльоніса в його симфонічних, хорових, фортепіанних творах тощо. На думку В. Ландсбергіса, музичне мислення Чюрльоніса не лише поліфонічне, а й має яскраво виражену мелодичну природу.

Новим явищем у світовому мистецтві XIX — XX ст. вважав М. К. Чюрльоніса видатний російський художник, учений, культурний діяч, письменник, поет і філософ М. К. Реріх. Він виявив синтетичне мислення Чюрльоніса, дослідив філософську концепцію мистецтва в його творчості. М. К. Реріх особисто знав Чюрльоніса і відзначав неповторний внутрішній світ митця, оригінальний стиль і філософське бачення світу. Переживаючи потрясіння після смерті Чюрльоніса, М. К. Реріх писав про складний земний шлях митця, його одухотворену, істинну творчість, яка обурювала скептиків. М. К. Реріх відзначає: «Одразу Чюрльоніс дав свій стиль, свою концепцію тонів і гармонійне співвідношення. Це було його мистецтво. Була його сфера. Інакше він не міг мислити і творити. Він був не новатор, але новий» [11, с. 191].

У книзі «Тернистий шлях краси», в статті «На берегах інших світів», присвяченій творчості М. К. Чюрльоніса, академік Л. В. Шапошнікова відзначає притаманну творчій особистості Чюрльоніса характерну ознаку — синтез мистецтв. Головними особливостями творчості Чюрльоніса були багатогранні прояви синтезу мистецтв у багатьох мистецьких сферах. Л. В. Шапошнікова зазначає, що М. К. Чюрльоніс — це митець, у якому «жив синтез мистецтв і думки, що поєднав у єдине ціле музику, живопис, слово і глибоку філософію» [11, с. 184]. На її думку, «...в ньому існували два світи — земний і той, інший, Краса якого звучала на його полотнах» [11, с. 184]. Л. В. Шапошніковій належить також характеристика творчості художника й композитора як нового явища у світовому мистецтві XIX–XX ст., адже всі картини Чюрльоніса наповнені потужною енергетикою, їм притаманні Нова Краса, енергетика Інобуття. Художник-символіст

водночас був і художником-космістом, що вплинуло на його «космічну концепцію» художньої творчості.

М. Еткінд порівнював творчість М. К. Чюрльоніса з романтичним польотом у світ чистої і світлої казки, «фантазії в просторі космосу, до сонця, до зірок» [12, с. 185]. «Музикант і художник, Чюрльоніс спробував поєднати в одне ціле обидва мистецтва: кращі його твори хвилюють саме своїм музичним живописом. І якщо охопити творчість художника цілком, єдиним поглядом, вона виявиться своєрідною живописною симфонією [12, с. 185].

Мета статті — вивчення характеру й особливостей творчості художника і композитора М. К. Чюрльоніса як творчого мистецького експерименту із синтезу мистецтв, важливого для художньої практики сучасних митців України.

Завдання статті полягає в тому, щоб дослідити проблему синтезу мистецтв у творчості М. К. Чюрльоніса.

Об'єктом вивчення є синтез музичної і живописної творчості М. К. Чюрльоніса.

Предметом — музична та живописна творчість М. К. Чюрльоніса.

Наукова новизна полягає в новому підході до дослідження творчості всесвітньо відомого литовського художника, композитора, поета, мистецтвознавця та філософа М. К. Чюрльоніса як зразка синтезу звука і кольору, слова й філософії. Розглядається й аналізується філософська концепція мистецтва в художній і музичній творчості Чюрльоніса на прикладі мистецько-філософського аналізу його живопису та музики.

У ХХ ст. проблема синтезу мистецтв набула актуальності. Художники стали розглядати картину не як єдину форму діяльності, а одну з форм, серед яких — створення декорацій для оперних і балетних вистав тощо. У царині синтезу мистецтв їх увагу привертала музика, яку з давніх часів уважали королевою мистецтв. Сім щаблів музичної октави пов'язували із сімома кольорами спектра, а з настроєм музики — певний колір. Композитори, зокрема М. К. Чюрльоніс, О. М. Скрябін, М. А. Римський-Корсаков, Р. Вагнер, мали «кольоровий слух»: гармонійний лад музики, що звучить, викликав у їх уяві відповідний колір. Наприклад, у поемі О. Скрябіна «Прометей» («Поєма вогню»), як зазначає Ф. Розінер, «у партитуру «Прометей» над рядками нот, які належать оркестрові, композитор вписав ще один, котрий назвав «Світло»: у спеціально налаштованій залі виконання музики повинно було поєднуватися з «кольоровою грою» особливого апарату, котрий мав освітлювати приміщення променями різного кольору й інтенсивності, орієнтуючись на світло-музичні вказівки автора» [7, с. 150].

Оригінальність Чюрльоніса як митця базувалася також на його індивідуальних особливостях. Л. В. Шапошникова зазначає: «У Чюрльоніса був не лише музичний слух, але й кольоровий. І той, і інший

були злиті в одне ціле. Коли він слухав музику, в нього виникали кольорові видіння. Синтез музики і живопису в ньому був надзвичайно глибокий і всепроникний» [11, с. 190]. Ідея щодо Чюрльоніса як Вісника, який приніс Нову Красу, необхідну людям для еволюційного сходження, має певні об'єктивні підстави. Так, «музика і живопис, злившись у мистецтві Чюрльоніса, надали несподівані й сповнені звуку, нетутешні фарби і форми, котрі ми бачимо на полотнах художника. Тонка енергетика цих картин пізніше надихнула творчість цілої плеяди дивовижних і незвичайних художників, адептів і творців Нової Краси, що прорвалася в наш світ разом з акордами музики Чюрльоніса. І як важливо і те, що саме музикант, композитор став першовідкривачем цієї Нової, витонченої Краси, її високовібраційної енергетики, підтвердивши таким чином роль музики в еволюції творчості людини і показавши її причинну суть у цій творчості» [11, с. 185].

Дисертація А. М. Луньової «Проблема синтезу музики і живопису у творчості М. К. Чюрльоніса» присвячена творчості Чюрльоніса, положення якої автор розвивала в декількох статтях. У праці «Філософія синтезу мистецтв у творчості М. К. Чюрльоніса» А. М. Луньова окреслює історію вивчення синтезу музики та живопису впродовж багатьох століть як найпривабливішу ідею художньої творчості. «На зламі XIX—XX ст. проблема синтезу музики та живопису посіла особливе місце. З нею пов'язувалися <...> ідеї міфотворчості, символізму, сподівання містеріального космічного дійства. Про це мріяли О. Скрябін, А. Бєлий, В. Брюсов, В. Іванов та багато інших. Народження міфологічного містеріального театру містило в собі реалізацію особливої часопросторової моделі, де Минуле і Майбутнє зливалися б у нескінченному у Вічне» [5]. Аналіз музично-живописної творчості М. К. Чюрльоніса свідчить, що «в циклах живописних Сонат він створив унікальну міфологічну модель світу, де зливаються воедино мальовничий простір і музичний час» [5]. На думку А. М. Луньової, розглядаючи проблему синтезу у творчості Чюрльоніса, можна виокремити різні його прояви: міфотворчість, взаємодію музичного часу і живописного простору, символіку художнього образу. Дослідниця вважає: «щоб проникнути в суть філософської концепції митця, слід, передусім, звернутися до символіки образів його Сонат. <...> Символ показує зв'язок двох світів — космічного сакрального і секулярного, земного» [5]. Усі дослідники доробку Чюрльоніса розглядають його символіку як основу філософської творчості, причому «візуальний словник» живопису описав В. Ландсбергіс, а детально розшифрував символи Ф. Розінер. Усі багатозначні символи Чюрльоніса свідчать про багатоаспектність єдності філософської концепції митця.

У творчості Чюрльоніса важливу роль відіграє фактор ритму, який є основою його музичної та живописної творчості. Чюрльоніс

утілював у своїй художній творчості перехід з третього виміру часу в четвертий. Митець опанував єдність часу і простору, де звук і колір були єдині в колі Безмежності.

Конструктивне мислення Чюрльоніса виявило себе в «музичному живописі», в якому його композиції відображають глибинну думку композитора. Ф. Розінер у мистецтвознавчій повісті «Гімн сонцю», присвяченій життю і творчості М. К. Чюрльоніса, здійснив мистецько-філософський аналіз творів великого майстра. Дослідник відзначає тісний зв'язок музики і живопису, на чому базується вся творчість Чюрльоніса: «Картинам «сонатних циклів» Чюрльоніс давав назви у співвідношенні із частинами музичного жанру сонати: «Аллегро», «Анданте», «Скерцо» і «Фінал» [7, с. 153]. Це є не лише зовнішньою ознакою, але й внутрішньою властивістю синтезу двох мистецтв.

Усвітньо відомий художник М. К. Періх убачав у творчості М. К. Чюрльоніса й О. М. Скрыбіна багато спільного. Це, на його думку, стосувалося характеру та місця в культурі обох геніальних митців.

Як відомо, геніальний італійський художник Леонардо да Вінчі у своїх записах указував на деяку спорідненість звука і кольору. Г. І. Бальчюнене зазначає, що звук і колір «мають хвилюву природу, і їх сприйняття людиною основане на загальних принципах» [1, с. 19]. Також вона акцентує увагу на зв'язку Чюрльоніса з Україною. Дослідниця пише: «В Одесі створений клуб імені М. К. Чюрльоніса «Колір, музика, слово», в якому вирішують проблеми синтезу мистецтв, організовують наукові конференції» [1, с. 30]. Стосовно картин Чюрльоніса вона зауважує: «...створені Чюрльонісом образи нагадують фантастичні видіння» [1, с. 7]. Ці картини-видіння приваблюють своїм незвичайним магнетизмом. Дослідниця зазначає, що «художник вдивлявся у світ очима, які сприймають земну красу, очима дитини і водночас бачив цей світ проникливим поглядом філософа» [1, с. 10]. Космічне мислення Чюрльоніса виявлялося у відчутті гармонії й величі Всесвіту та космічній тематиці його художньої і музичної творчості.

Великого значення в контексті синтезу мистецтв набула літературна творчість Чюрльоніса. Його листи до друзів дослідники називають листами-поемами та відзначають витонченість, вишуканість і поетичність думки митця. Чюрльоніс писав не лише вірші, казки, а й наукові статті на тему мистецтва двома мовами: литовською та польською.

Український поет Д. Чередниченко, який захоплювався літературною творчістю Чюрльоніса, здійснив переклад його поезії з литовської та польської мов українською і надрукував їх у Києві в книзі «Чюрльонісів шлях». Розглянувши цей творчий експеримент, слід відзначити: поезія Чюрльоніса дуже гарно звучить українською, що

свідчить про спільні ознаки в мелодиці литовської, польської та української мов.

Чюрльоніс любив рідний литовський народ, литовські народні пісні та фольклор. Головною особливістю його творчості було відчуття неповторної краси. «У деяких статтях з образотворчого мистецтва Чюрльоніс стверджує, що народу завжди було притаманне глибоке природне відчуття краси» [1, с. 13].

Композиторське мислення Чюрльоніса відобразилось у його живописній творчості в манері осмислення форми та способі побудови композиції творів. Усі картини Чюрльоніса звучать красивою, неповторною, таємничою музикою, а його музика відповідає певним кольоровим тональностям. Таким чином здійснюється синтез музики й живопису у творчості митця. Відтак, картини Чюрльоніса можна почути, а його музику — побачити в кольорах.

Неабияке значення має книга рідної сестри М. Чюрльоніса Ядвіги Чюрльоніте «Спогади про М. К. Чюрльоніса». Я. Чюрльоніте акцентує увагу на тому, що її братові дуже сильно подобалося імпровізувати на фортепіано. Вона зазначає, що Чюрльоніс значну увагу приділяв імпровізації та вважав, що за імпровізацією — майбутнє, оскільки вона допомагає звільнити душу людини та підносить її до вищих сфер Буття. На думку Чюрльоніса, імпровізація — це найтонший рух душі, мова сутінкових тіней, інтимна і чиста.

Я. Чюрльоніте згадує і про зв'язок Чюрльоніса з Україною. Вона зауважує, що Чюрльоніс відвідував Україну, зокрема Крим, про що свідчать його листи та щоденники. Я. Чюрльоніте зазначає, що під час Першої Світової війни неповна родина Чюрльоніса жила в Києві. Сестра митця згадує, що художник подарував Києву декілька своїх оригінальних картин. Чюрльоніс любив Київ і Україну. Він уважав, що між литовською та українською музикою є зв'язок, багато спільного в українських та литовських народних піснях. Я. Чюрльоніте зазначає, що наявні спільні ознаки не лише в мелосі України і Литви, а й у фольклорі та святкуванні деяких народних свят.

Велику увагу сестра Чюрльоніса приділяє синтезу мистецтв у творчості її брата. Вона пише: «Костантінас, дотримуючи свого ідейного постулату — синтезу і взаємодії етичних та естетичних цінностей — своїми глибокими поглядами й умінням сформулювати думку дуже сильно впливав на друзів.<...> Він шукав найзмістовніші цінності в мистецтві й у житті і завжди знаходив їх остаточне розуміння та рішення в ритмі й у гармонії Всесвіту. Природа і космос не тільки естетично впливали на нього, але й ставили перед ним проблеми буття» [10, с. 183].

Філософ та мистецтвознавець В. Іванов зазначав, що Чюрльоніс мав дар подвійного бачення: «Тоді форми предметного світу узагальнюються до простих схем і проникають наскрізь одна в одну. <...> Сам простір майже долається прозорістю форм, не вилучаючи і не

витаються, але неначе вміщуючи в собі поєднання форм [11, с. 183]. На думку В. Іванова, ця геометрична прозорість є спробою митця наблизитися до можливостей зорової сигналізації такого споглядання, в разі якого наших трьох вимірів недостатньо.

Художня самобутність Чюрльоніса визначається, насамперед, як своєрідна новизна методу. В. Іванов зазначає: «...мальовнича обробка елементів зорового споглядання за принципом, запозиченим з музики — ось, на нашу думку, його метод» [2, с. 150]. Узагальнюючи особливості й ознаки, які є характерними для творчості Чюрльоніса, В. Іванов зазначає, що у творчості митця наявні три аспекти: 1) повторне відтворення початкової мальовничої форми, взятої з дійсності, і відхід від останньої до ідеальних форм або фантастичних; 2) музично-похідні форми, що втратили речовинність і насичені психічним елементом; 3) прагнення до узагальнення і розкриття нерухомого, постійного прообразу вихідної форми. «Усі три означені особливі ознаки характерні для творчості Чюрльоніса» [2, с. 151].

Отже, можна стверджувати, що багатогранній творчості Чюрльоніса притаманне оригінальне поєднання музики і живопису, слова й філософії. Чюрльоніс — унікальне явище в контексті музичного живопису. Вплив просторово-художніх образів художника на його музику систематизує безліч взаємних аналогій обох мистецтв. У царині музики Чюрльоніса уважають національним романтиком та композитором міжнародного масштабу, котрий відобразив у своїй музиці нові, постромантичні тенденції: розширення традиційного розуміння тональності, захоплення штучними ладами і колористичним аспектом гармонії, відкриття автономної сфери ритму, принципу відбору звукового матеріалу й конструктивних можливостей формування тощо. Як композитор, Чюрльоніс зробив великий внесок у розвиток та збагачення поліфонії, симфонічного, камерного і хорового репертуарів.

У сучасну епоху ХХІ ст., творчість Чюрльоніса як приклад синтезу мистецтв набуває дедалі більшої актуальності серед науковців України та в усьому світі. Як відомо, 2011 р. був оголошений ЮНЕСКО роком Чюрльоніса, з нагоди 100-річчя від дня смерті митця. У 2011 р. в усьому світі проведено наукові конференції, врочистості та творчі вечори, присвячені Чюрльонісу. У 2008 р. в Києві відбулася виставка оригінальних картин Чюрльоніса: «М. К. Чюрльоніс і його сучасники» під час Днів культури Литви в Україні. Також періодично проводяться наукові семінари й творчі вечори, присвячені Чюрльонісу, в Києві й інших містах України.

Одним із найяскравіших послідовників Чюрльоніса в Україні був композитор Сергій Борткевич (1877–1952). Спільні ознаки в музичній творчості обох композиторів помітні в симфонічній музиці й інших творах.

Один з українських дослідників І. Подобас у праці: «Виконання мазурок М. Чюрльоніса в символістській проекції спадщини Ф. Шопена» виявив паралелі між музикою Чюрльоніса та музичними творами Ф. Шопена. Підкреслюючи наявність синтезу музики і живопису у творчості митця, І. Подобас пише, що М. Чюрльоніс «перетином цих двох творчих обдарувань презентував свою належність до символізму, що стилістично послідовно реалізувалося в його музичному живописі» [6, с. 112].

До творчості Чюрльоніса, як до феномену синестезії, звертається і Г. Савчин у статті «Феномен синестезії у творчості художників В. Кандінського та М. Чюрльоніса». Українська дослідниця вважає, що «особливо актуальним є дослідження синестезії та форм її прояву в мистецтві, оскільки синестезія — ключ до пояснення процесів сприйняття, пізнання та творчості» [8, с. 281].

Отже, ключовим моментом у творчості унікального художника й композитора М. К. Чюрльоніса є синтез мистецтв, що набуває дедалі більшої актуальності в Україні серед його послідовників та продовжувачів у живописі, музиці, літературі, філософії та мистецтвознавстві.

Слід зазначити, що сучасне мистецтво відрізняється пошуком нових перспектив, оригінальних методів утілення синтезу мистецтв у різноманітних видах творчості. Звернення до творчості Чюрльоніса вможливило практичне використання синтезу музики і живопису, літератури і філософії завдяки прикладу синтетичного мислення, необхідного сучасним науковцям України.

Список літератури

1. Бальчюнене Г. И. «М. К. Чюрленис» (к 100-летию со дня рождения) / Г. И. Бальчюнене // «Знание». — М., 1975. — 31с.
2. Иванов В. Чурлянис и проблема синтеза искусств / В. Иванов // Собрание сочинений. Т. 3. — Брюссель, 1979. — 170 с.
3. Иттен И. Искусство цвета / И. Иттен // Издатель Д. Аронов. — М. : Типография «Новости», 2001. — 96 с.
4. Ландсбергис В. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения «Композиторское творчество М. К. Чюрлениса» / В. Ландсбергис // Вильнюс, Академия наук Литовской ССР. Институт истории. 17. 821. Музыкальное искусство, 1969. — 24 с.
5. Лунева А. Н. Философия синтеза искусств в творчестве М. К. Чюрлениса / А. Н. Лунева // Материалы научной конференции молодых ученых «Presenting Academic Achievements to the World. — Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 2010. — 148 с.
6. Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського «Виконавське музикознавство: історія, теорія, практика» // Випуск 103. — К., 2012. — 250 с.
7. Розинер Ф. Гимн солнцу. Искусствоведческая повесть / Ф. Розинер. — М. : «Молодая гвардия», 1974. — 190 с.
8. Савчин Г. Феномен синестезії у творчості художників В. Кандінського та М. Чюрльоніса / Г. Савчин // Старовропійські філософські студії.

- Збірник наукових праць з музикознавства, психології та педагогіки. Випуск 6 / Упорядник О. П. Опанасюк. — Львів: Ставропігон, 2012. — 291 с.
9. Федотов В. М. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения «Музыкальные основы творческого метода М. К. Чюрлениса» / В. М. Федотов // Петрозаводск. 17.00.02. Музыкальное искусство. 1996. — 25 с.
 10. Чюрленис Я. К. Воспоминания о М. К. Чюрленисе / Я. К. Чюрленис // Пер. с литов. Алисы Берман. — «Вага», Вильнюс, 1975. — 368 с.
 11. Шапошникова Л. В. Тернистый путь красоты. Часть II На берегах иных миров / Л. В. Шапошникова. — М. : МЦР, Мастер-банк, 2001. — 335 с.
 12. Эткин М. Мир как большая симфония / М. Эткин. — Л. : Искусство, 1970. — 160 с.

Надійшла до редколегії 14.08.2013 р.

УДК [78. 071. 1 : 786. 2] : 78. 01

О. О. ПУПІНА

СМИСЛОВА АУРА П'ЕСИ «ANGELUS!» ІЗ «ТРЕТЬОГО РОКУ МАНДРІВ» Ф. ЛІСТА

Розглядається символічний зміст п'єси Ф. Ліста, що має як поза-музичне, так і специфічно музичне походження.

Ключові слова: «Angelus!», Ф. Ліст, молитва, смисл, символ, програмність.

Рассматривается символическое содержание пьесы Ф. Листа, имеющее как внемузыкальное, так и специфическое музыкальное происхождение.

Ключевые слова: «Angelus!», Ф. Лист, молитва, смысл, символ, программность.

In the article is considered the symbolic content of the piece by F. Liszt, which has a nonmusical and specific musical genesis.

Keywords: «Angelus!», F. Liszt, prayer, sense, symbol, programmed.

Твори, які входять до двох перших томів фортепіанного циклу «Роки мандрів» Ференца Ліста, набули поширення у виконавській практиці піаністів. Щодо третьої частини цього циклу, то нові стилеві якості пізньої творчості Ф. Ліста, до якої вона належить, зокрема зосередженість на філософському, духовному змісті музики, відсутність певного прагнення до ефектної демонстрації артистичної, віртуозної гри на інструменті, зумовили меншу популярність розміщених п'єс. Найчастіше в концертному репертуарі фігурує яскрава, здатна викликати безпосередню реакцію аудиторії четверта з них — «Фонтани вілли д'Есте». Водночас виконання всього циклу «Третього року мандрів» досі залишається майже унікальною музичною подією. Нам удалося знайти лише дві такі спроби, здійснені піаністами Л. Берманом та Д. Цифрою. Зважаючи на це, перспектива еволюції

лістівського стилю залишається поза увагою виконавців, перешкоджає цілісному розумінню творчості композитора як естетичного та духовного феномену.

Подібна ситуація наявна і в музикознавчій науці, в якій не приділяється достатньої уваги мовним, стилістичним, композиційно-драматургічним, семантичним та іншим аспектам пізніх творів Ф. Ліста, внаслідок чого музична, зокрема фортепіанна, спадщина славетного угорця виявляється обмеженою веймарським періодом за винятком деяких зразків подальшої творчості. Чи не єдиний приклад звернення сучасного музикознавця до «Третього року мандрів» належить К. Жабінському, який розглядає цикл з точки зору його художнього простору та «"міфориторичної символіки" оповідання» [3, с. 69–70]. Проте запропонована дослідником інтерпретація естетично-художнього змісту лістівського опусу розкриває лише деякі грані його духовного світу, що спонукає до подальшого проникнення в його глибини. Пізнавальна необхідність більшого осягнення недостатньо осмисленого й оціненого шедевра Ф. Ліста зумовлює актуальність нових спроб його дослідження. Мета статті — в усвідомленні позамузичних і музичних явищ, що становлять смислову ауру першої п'єси «Третього року мандрів», — «Angelus!». Означена п'єса відкриває цю частину циклу, тобто є своєрідним *initio* або епіграфом, у якому закладено ключову ідею циклу. На противагу двом першим томам, третій не має вербального супроводу — великих фрагментів літературних творів, що слугували смисловими «камертонами» і дозволяли з легкістю встановити авторський семантичний задум. Композитор використовує радше деякі позамузичні натяки, ніж прямі вказівки на зміст тієї чи іншої п'єси та власне музичні засоби, здатні викликати в слухача певні поетичні або життєві асоціації. Отже, виявлення смислових одиниць кожної з них потребує спеціальної аналітичної розшифровки, що стосується й обраної як об'єкт дослідження першої частини «Третього року мандрів» Ф. Ліста.

Подібно до інших творів Ф. Ліста пізнього періоду, п'єса «Angelus!»¹ характерна водночас безпосередністю емоційного висловлювання і багатогранністю символічного змісту. Відомо, що вона присвячена онуці Ференца Ліста — Даніелі Бюлов². В оригінальному виданні на титульному аркуші розміщений фрагмент репродукції картини «Святе сімейство» російського художника Павла Жуковського із зображенням трьох янголів — трьох онучок Ф. Ліста —

¹ П'єса написана в 1877 р., видана в 1883 р. в німецькій музично-видавничій фірмі «Schott».

² Даніела Сента фон Бюлов — дочка Козіми Лист і Ганса фон Бюлова, старша онука Ф. Ліста.

з музичними інструментами в руках¹ (Бландини, Єви й Ізольди, що грають, відповідно, на сопілці, скрипці й лютні). Картина написана для Ріхарда Вагнера² і не стосується безпосередньо п'єси Ф. Ліста. Але автор уважав за необхідне проілюструвати свою п'єсу саме цим фрагментом репродукції картини.

К. Жабінський убачає в цьому, за його словами, «живописно-образотворчому "коментарі"» до п'єси, декілька символічних «шарів». На його думку, сюжет картини «Святе сімейство» мав викликати в сучасників природну асоціацію із цитатами з Євангелія «про дітей» і «дитячість». Розвиваючи означену інтерпретацію, К. Жабінський вважає, що в назві «Молитва янголів-охоронців»³ міститься прихований містичний сенс. Автор припускає, що народження онучок Данієли і Бландини Ф. Ліст сприймав як «реінкарнацію» своїх двох померлих дітей. Картина П. Жуковського «Святе сімейство» одержує в К. Жабінського й іншого тлумачення. На його думку, зображення сім'ї Козіми набуло значення «меморіалу» оперних героїв Р. Вагнера [3, с. 73].

Необхідно зважати на той факт, що молодша дочка Ференца Ліста і Марії д'Агу Козіма назвала своїх старших дітей Данієлою і Бландиною в пам'ять про дітей Ф. Ліста і своїх рідних брата і сестру — Данієля⁴ (1839–1859) і Бландини⁵ (1835–1862), померлих у молодому віці — відповідно, у 20 і 27 років. Відомо, що Ф. Ліст дуже важко пережив ці втрати і був вдячний Козімі за розуміння й підтримку [11, с. 113].

Тому можна вважати, що слову «янгол» Ф. Ліст надавав глибокого змісту узагальнено-філософського спрямування. Зазначимо, що до образу янгола він уже звертався в ранньому творі — романсі «Золотокудрий янгол мій» («Янгол милий, золотокудрий») на слова Ч. Бочелла, написаному в Італії як колискова для старшої дочки Бландини (перша редакція — 1839 р., для тенора, друга редакція — прибіл. 1855 р. — для тенора і баритона) [8, с. 399]. Я. Мільштейн писав: «18 грудня 1835 року в Ліста народилася дочка Бландина. Ліст

¹ Нагадаємо, що на картинах ренесансних художників янголи нерідко зображувалися з музичними інструментами та нотами в руках.

² На полотні П. Жуковського «Святе сімейство» (1880) в алегоричній формі зображена сім'я Ріхарда Вагнера. Картина зберігається в м. Байройт (Німеччина, Архів Ріхарда Вагнера).

³ В оригінальному виданні перша п'єса із циклу «Третій рік мандрів» Ф. Ліста мала програмний підзаголовок: «Ангелю! Молитва янголам-охоронцям» («Angelus! Prière aux anges gardiens»).

⁴ Данієль раптово помер від туберкульозу легенів 13 грудня 1959 р. [9, с. 129].

⁵ Старша дочка Ф. Ліста Бландіна (в заміжжі Олів'є) назвала свого сина, що народився 3 липня 1862 р., також ім'ям Данієль. Бландина несподівано померла 11 вересня 1862 р., залишивши напівсиротою свою двомісячну дитину.

був безмежно щасливий; він писав своїй матері, що дитя чарівне, що всі оточуючі в захопленні й що він "надзвичайно гордий". Цей радісно-збуджений настрій набув відображення і в його творчості, наприклад, у задуманому романсі "Золотокудрий янгол мій", а також у фортепіанній п'єсі "Дзвони Ж [Енев]" з епіграфом з Байрона: "Я більше не живу в самому собі, я частина того, що бачу ..."¹ [7, с. 201]. У 1844 р. Ф. Ліст зробив перекладення романсу «Золотокудрий янгол мій» для фортепіано, помістивши його в збірник «Пісні для фортепіано». У 69 років він знову повернувся до цієї теми, і п'єса була перероблена в 1880 р. для органу, струнного квартету та струнного квінтету (з контрабасом).

Звернення до такої тематики в різні роки життя (в молодості й у старості) свідчить про те, що навіть на схилі років вона глибоко хвилювала композитора, як і раніше турбувала його душу й уяву. Наскрізний характер янгольської тематики у творчості Ф. Ліста дозволяє бачити в ній певний знаковий зміст. Пропущена крізь призму романтичних ціннісних уявлень, вона відбиває водночас поетичне і сакральне, загальним знаменником між якими є ідеальне. Завдяки використанню репродукції картини П. Жуковського Ф. Ліст дає змогу зрозуміти сполучення в його свідомості дорогого йому «земного» і «небесного» сімейства під егідою «святості», про що свідчить позамузичний зміст розглянутої п'єси.

«Angelus!» — так називається молитва, яка читається під час католицького богослужіння тричі на день — уранці, опівдні й увечері. Її назва походить від початкових слів. Вона присвячена славленню на честь народження Ісуса і складається з трьох текстів: у першому описується таїнство Боготілення, чергуючись з вигуком «Радуйся, Маріє», в другому і третьому — звернення віруючих до Діви Марії та Бога-Отця. «Angelus!», або «Янгол Господень» — це водночас «ім'я» дзвону, яким у католицьких монастирях і храмах супроводжується читання однойменної молитви. За традицією щонеділі опівдні молитву «Янгол Господень» разом з парафіянами на Майдані Святого Петра у Ватикані читає Папа Римський, випереджаючи її проповіддю [1]. Наведемо текст молитви «Angelus!»:

Янгол Господень сповістив Марії,

і вона зачала від Духа Святого.

Радуйся, Маріє ...

«Ось, я раба Господня;

¹ Виникає певна неточність у співвідношенні дат народження дочки і створення романсу. Можливо, між цими двома подіями дійсно існує зв'язок, проте вони розведені в часі. Якщо автор планував створення романсу як колискової на честь народження дочки, слід вважати рік його створення 1835 р., проте ж, з дня народження Бландини до моменту створення романсу минуло чотири роки.

нехай буде мені згідно з словом твоїм».

Радуйся, Маріє ...

І Слово стало плоттю,
і перебувало між нами.

Радуйся, Маріє ...

Моли про нас, Пресвята Богородиця!

Так удостоїмося виконання Христових обіцянок.

Молімося!

Просимо Тебе, Господи:

наповни наші душі Твоєю благодаттю,

щоб ми, пізнавши через Янгольське вітання втілення Христа,

Сина Твого,

Його стражданням і хрестом досягли слави воскресіння.

Через Христа, Господа нашого. Амінь [1].

Основою молитви «Angelus!» є історія з Біблії щодо Благовіщення¹ янгола Марії про народження Ісуса. Відштовхуючись від цього біблійного сюжету, Ф. Ліст не прагнув відтворити музичними засобами послідовність даних у ньому подій. Радше його надихнула благоговійна атмосфера слів самої молитви, котра випромінює просвітлену сакральність як особливий стан духу. Показово, що п'єса «Angelus!» призначалася Ф. Лістом «для фортепіано або гармоніума»² [6, с. 153], механіка якого здатна породжувати особливе, насичене обертонами звучання, що викликає асоціації з розливом світлоносних променів. Ю. Кремльов підкреслює: «<...> у романтиків момент тембрового забарвлення набуває самодостатнього значення, тембр виділяється як носій того або іншого замкненого образу» [4, с. 43]. Залежно від того, на якому інструменті буде виконано «Angelus!», смисловий акцент припаде або на суб'єкт споглядання, або на його об'єкт — картину, простір, у якому відбувається дійство. Теплі фарби фортепіано зігрівають молитовний стан, навпаки, холоднувате звучання гармоніума надає йому відчуженості. Так, «Musica humanus» за допомогою темб-

¹ Сцену Благовіщення зобразили в полотнах художники епохи Відродження. Картини з однойменною назвою «Благовіщення» створені живописцями: Дуччо ді Буонісенья (1308–1311), Сімоне Мартіні (1333), Франческо дель Коссо (1470–1472), Леонардо да Вінчі (1472–1475), Сандро Боттічеллі (1489–1490). Зустріч Марії та Єлисавети, описана в Біблії, відображена в скульптурному ансамблі собору в Реймсі «Зустріч Марії та Єлисавети» (1225–1240).

² Гармоніум — подібний до органа клавійний інструмент, який приводиться в дію за допомогою повітряного міха, що має одну або дві ножні педалі для накачування повітря. Також, подібно до органа, гармоніум має регістри, які змінюють забарвлення звука. У порівнянні з фісгармонією, гармоніум має більший розмір, ширший діапазон і потужніше звучання. Відомо, що Ф. Ліст, прагнучи надати фортепіано нового тембра, був натхненником експериментального створення нового інструмента — хармоніумфлюгеля, що поєднував роаль і орган. Композитор звертався до звукових можливостей цього інструмента.

рового переосмислення перетворюється на «Musica sacra». Звернення Ф. Ліста до гармоніуму породжує й інший, позамузичний, вектор асоціацій. Властива йому фоніка нагадує органну з характерною для неї акустичною реверберацією, посиленою простором храму. Виконання «Angelus!» на цьому інструменті збуджує в пам'яті обстановку католицького собору та викликану нею емоційну гаму. Водночас створюється образ гармонії і краси, в якому відображено романтичний абсолютизм. У дещо наочній формі сакральна складова смислової аури п'єси постає в її авторській версії, призначеній для органа. Ф. Ліст не відмовляється й від інших атрибутів храмового дійства. Деякі деталі «Angelus!» викликають достатньо прозорі асоціації з ритуальними особливостями католицької служби. Так, на початку і наприкінці п'єси музика нагадує віддалене звучання дзвону, монодійні фрази, які періодично виникають, — слово священника, пісенна тема, що є основою п'єси, — спільну молитву віруючих.

Проте вирішальним чинником у зображенні молитовної ситуації стає загальна драматургічна спрямованість музичного процесу, вихідною точкою якого слугує образ благої новини, відображений у тихих відгуках «дзвону Господнього» у вступі, кульмінацією — вираження захоплення від євангельської події. Виникає драматургічна лінія, що нагадує ідею сходження в бароковій риторичі; вона відповідає змістові розосередженій послідовності слів і словосполучень, які можна вважати ключовими для осягнення смислу п'єси. До них належать: Янгол — Радуйся, Маріє — благодать — воскресіння. Таким чином, можна дійти висновку, що «мандри» Ф. Ліста в період створення третьої частини циклу набувають суто духовного філософського наповнення і відображають пошуки композитора ідеї небесного буття.

Отже, як свідчать смисли, вилучені з позамузичних деталей вербально-візуальної частини тексту «Angelus!», Ф. Ліст висловлює у цій п'єсі власний погляд на сутність ідеалу, що полягає для нього в нерозривній єдності релігійно-християнських уявлень з їхньою проекцією на людське. Сакральні образи частково секуляризовані, хоча й не втрачають своєї святості; навпаки, мирські — сакралізуються, залишаючись пов'язаними з повнокровним відчуттям земного буття. Вибудовується ланцюжок відповідностей, що утворює систему тотожностей: Благовіщення = Янгол Господень = немовля Ісус = діти-янголята = Святе сімейство = сім'я Ф. Ліста — Козіми — Р. Вагнера. Уявлення, приховані за цим символічним рядом, сприяють виникненню багатоскладової, але централізованої системи тотожностей смислової аури п'єси, яка в такому контексті сприймається як хвала небесним силам, що посилають на землю красу, гармонію та благодать. Цей висновок, котрий базується на пропонованому аналізі, дозволяє тлумачити весь цикл «Третього року мандрів», навіть ті п'єси, що несуть скорботу смерті та поховання під знаком довічності буття.

Відтворюючи цю ідею музичними засобами, Ф. Ліст пильно стежить за тим, щоб будь-який елемент інтонаційного складу, гармонії, стилістики, композиційно-драматургічної побудови, звуковисотності основувався на історико-стильовому тезаурусі слухача, який «підказує» ті стійкі смисли, що закріпилися за ним, або викликає безпосередні часові та просторові уявлення. Картильність «Angelus!», зумовлена, з одного боку, репродукцією на титульній сторінці, з іншого — цілісністю образу благодатної молитви, надихає композитора на утворення стрункової форми — складної тричастинної, де на початку і в перших тактах коди проводиться єдиний тематичний матеріал.

Авторські заголовні терміни, що позначають темп і характер музики, — *Andante pietoso* (плавно, неквапливо, благочестиво), певною мірою характеризують зміст п'єси. У творі відображений світлий, чистий, неземний, піднесений, небесний образ. Характер музики — спокійний, ніжний; загальний настрій — відчужено-споглядальний, благосний. Музика передає стан спокою і безтурботності, душевний настрій віруючих, які виникають під час читання молитви. Протягом усього твору композитор багаторазово повторює авторську ремарку *dolce*, підкреслюючи ніжні фарби, м'якість їх переходів (тт. 1, 99, 191, 207–208, деталізуючи образ: т. 111 — *dolcissimo con grazia*; тт. 223–236 — *sempre dolcissimo*).

Подібно до того, як звуки дзвонів сповіщають парафіян про початок церковної служби, вступна тема п'єси налаштовує на благочинно-споглядальний лад. Коливання в розмірі 6/8 терцій та октав, верхівки яких утворюють інтервали чистої кварта, ладотональна нестійсть, прозорий регістр, триваліші звуки, що іноді виникають у нижньому голосі, викликають споглади про тремтіння повітря, акварельні фарби імпресіоністського музичного пейзажу, віддалені в просторі мерехтливі дзвони. Отже, деталі власне музичного походження також пов'язані не з єдиним семантичним знаком, а зі спектром смислових обертонів, що утворюють майже безмежне коло різноманітних вражень, кожне з яких доповнює інші та взаємодіє з ними.

Основна тема «Angelus!» — складне сполучення діатонічної за своїм походженням пісенної мелодії в «баритональному» регістрі фортеціано й акордових вертикалей супроводу в хроматичній системі. Унаслідок такого рішення виникає та амбівалентність образу, яка була виявлена на основі аналізу позамузичних складових нотного видання. Мелодія нагадує простий наспів, що йде від щирого серця під час милування образами святих, акомпануючі голоси ніби свідчать про пристрасність людської душі.

Зазначимо, що для пізнього романтика Ф. Ліста властиві гармонії, які часто переважають над її функціонально-логічним призначенням. «Angelus!» ґрунтується на терцієвих зіставленнях тональностей: E-dur — C-dur — E-dur, характерних для творчості композиторів-романтиків і активно використовуваних Ф. Лістом.

Вибір тональностей відповідає тій семантиці, з якою вони зазвичай асоціювалися в XIX ст. Тональність E-dur традиційно є носієм любовної тематики, картинності, урочистості, вищої етичної ідеї. Ще Й. С. Бах використав цю тональність в остатньому хорі першої частини «Пасіонів за Матфеєм» і в першій частині «Пасіонів за Іоаном». У E-dur Ф. Лістом написані: теми побічних партій у «Прелюдах» та в сонатному Allegro «Фауст-симфонії», «Сонет Петрарки № 104» з «Другого року мандрів». Я. Мільштейн зазначає, що тональності E-dur Ф. Ліст «дотримує під час вираження лірично-любовних <...> або пасторальних настроїв <...>» [7, с. 422]. Р. Вагнер звернувся до цієї тональності у хоралі з увертюри до опери «Тангейзер». У музиці Ф. Шуберта та Й. Брамса за її допомогою виражаються пантеїстичні ідеї, образи природи, світобудови. У першій частині Сьомої симфонії E-dur А. Брукнер звеличує Святу Трійцю.

Цікаві характеристики ключових тональностей «Angelus!» містяться у своєрідних «каталогах», створених сучасниками Ф. Ліста — Ф. О. Гевартом¹ і Е. Пауером². E-dur, у якому написані перша та третя частини п'єси, охарактеризований Ф. О. Гевартом як «сяючий, напружений» [10, с. 200–201], а Е. Пауер стверджує, що ця тональність є вираженням радості, пишності, блиску, і визначає її як «найблискучішу і могутню» [10, с. 201]. У «сяючому» забарвленні тональності E-dur, на нашу думку, втілюється Образ Божого Світла. Як зазначає Т. Дубравська, цей образ має «багато "варіацій" у Священному Писанні: сяйво Духа Святого, світіння янголів, яскраве світло Марії і Немовляти, зірка, що виявила надзвичайне світло та ін.» [2, с. 208]. В «Angelus!» Ф. Ліст застосовує низку тональностей, які мають характеристику, пов'язану з образом Світла, точніше, його заломленням, відображенням: сяйвом, блиском, іскрінням (E-dur, D-dur, G-dur, H-dur). Вибір тональностей автором зумовлений їх «сяйвовим» колоритом. Цікаво, що думки про сяйво Божого Світла виникали в композитора і в молодому, і в літньому віці. У своєму заповіті (14. 09. 1860) Ф. Ліст згадує про «Боже сяйво хреста», про «блискотіння <...> неземного світла», що наповнювало його душу [11, с. 103–104].

C-dur, у якому написана середня частина «Angelus!», Ф. О. Гевард визначає як «твердий, рішучий». Е. Пауер цю тональність так характеризує: «C-dur є вираженням невинності, потужного рішення, серйозності й глибокого релігійного настрою» [10, с. 200–201]. Ці харак-

¹ Франсуа Огюст Геварт (1828–1908) — бельгійський композитор, музикознавець, який охарактеризував мажорні і мінорні тональності сучасної йому європейської музики в «Методичному курсі оркестровки».

² Ернст Пауер (1826–1905) — німецький піаніст і педагог, котрий створив характеристику 12 мажорних і 12 мінорних тональностей у своїй праці «The elements of the beautiful in music».

теристики відповідають трактуванню C-dur у п'єсі Ф. Ліста, надаючи їй додаткового символічного смислу.

Таким чином, смислова аура «Angelus!» Ф. Ліста містить безліч асоціацій різного походження. До них належать: згадана репродукція картини П. Жуковського, що також має багато смислових відтінків; католицька молитва «Angelus» і її звукова деталь; елементи музичного живопису; символіка тональностей; відтворення елементів католицької служби, вибір тембру. Можна зазначити, що всі названі образи містять, урешті-решт, ідею чистоти, яка поєднує небесний лик Мадонни, світло, що випромінює Божий вісник, невинність земної дитини, в чий цнотливий безгрішності, у свою чергу, відбивається святість немовляти Ісуса. Так виникає система взаємних віддзеркалень різних за походженням смислів, сполучених у певну «всеедність» за допомогою узагальненої мови музичного мистецтва. Позбавлені логічного зв'язку, ці смисли набувають обґрунтування в поетичному світі, створюваному композитором-романтиком.

У контексті пізньої творчості Ф. Ліста виявлена смислова множинність, основана на системі тотожностей, дозволяє усвідомити механізми взаємодії позамузичного та музичного, що відкриває шлях до тонкішого і гнучкішого осмислення його розуміння програмності. Окрім того, виникає можливість глибшого осягнення сутності пізньої творчості композитора з ідейно-духовної та власне художньої сторін. Перспективами подальшого вивчення, перш за все, є твори композитора останнього періоду.

Список літератури

1. Ангел Господень (молитва) [Электронный ресурс]. — Режим доступа: [ru.wikipedia.org/wiki/Ангел_Господень_\(молитва\)](http://ru.wikipedia.org/wiki/Ангел_Господень_(молитва)). — Заглавие с экрана.
2. Дубравская Т. Н. Звуковые образы ренессансной мессы / Т. Н. Дубравская // Музыкальная культура христианского мира : материалы междунар. науч. конф. / Ростов. гос. консерватории им. С. В. Рахманинова. — Ростов-н/Д, 2001. — С. 206–231.
3. Жабинский К. Годы странствий Ференца Листа: от Байрона к Гете / К. Жабинский // Ференц Лист и проблемы синтеза искусств: сб. науч. трудов / сост. Г. И. Ганзбург. — Х., 2002. — С. 62–76.
4. Кремлев Ю. Гармония Листа / Ю. Кремлев // Сов. музыка. — 1936. — № 7. — С. 40–51.
5. Лист Ф. Путевые письма бакалавра музыки. К Гектору Берлиозу / Ф. Лист // Избранные статьи. — М., 1959. — С. 148–153.
6. Лист Ф. Годы странствий. Третий год [Ноты] : для фп. / Ф. Лист / ред. и коммент. Я. И. Мильштейна. — М. : Музгиз, 1959. — С. 153–157.
7. Мильштейн Я. Ференц Лист. В 2 т. Т. 1 : монография / Я. Мильштейн. — М. : Музгиз, 1956. — 862 с.
8. Мильштейн Я. Ференц Лист. В 2 т. Т. 2 : монография / Я. Мильштейн. — М. : Музгиз, 1956. — 600 с.
9. Попова Т. Ференц Лист / Т. Попова, Г. Скудина // Зарубежная музыка XIX века : кн. для учащихся / ред. П. А. Стеллисеровский. — М., 1981. — С. 103–132.

10. Пусторослева Ю. И. Характеристика тональностей, предложенная Ф. А. Гевартом и Э. Пауэром / Ю. И. Пусторослева // Элементарная теория музыки, с объяснениями по истории музыки, примерами из произведений композиторов XIII–XX века, изложением способов извлечения звуков из струнно-клавишных и смычковых инструментов и кратким словарем сокращенных музыкальных терминов : учеб. пособие 13 / Ю. И. Пусторослева. — М., 1913. — С. 201–203.
11. Ханкиш Я. Если б Лист вел дневник... / Я. Ханкиш ; пер. с нем. Марии Погани. — Изд. 2-е. — Будапешт : Изд-во Корвина, 1963. — 188 с.

Надійшла до редколегії 14.08.2013 р.

УДК 781.6:78.082

О. І. ВАРДАНЯН

РЕАЛІЗАЦІЯ КОМУНІКАТИВНОГО АСПЕКТУ ВІРТУОЗНОСТІ У ВИКОНАВСЬКІЙ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

Проаналізовано два типи репрезентації «віртуозного» у виконавстві на прикладах трактувань У. Капелла / С. Кусевіцького і К. Орбеляна / Н. Ярви І частини Концерту А. Хачатуряна для фортепіано з оркестром. Апробовано методологію щодо подальшого дослідження феномену віртуозного у виконавській практиці.

Ключові слова: *віртуозність, комунікативність виконавства, ораторський пафос, моторно-пластичний тип музичного висловлювання.*

Анализируются два типа репрезентации «виртуозного» в исполнительстве на примерах трактовок У. Капелла / С. Кусевитского и К. Орбеляна / Н. Ярви I части Концерта для фортепиано с оркестром А. Хачатуряна. Апробировано методологию дальнейшего исследования феномена виртуозного в исполнительской практике.

Ключевые слова: *виртуозность, коммуникативность исполнительства, ораторский пафос, моторно-пластический тип музыкального высказывания.*

Two types of representation of the semantics of virtuosity in performance on the examples of W. Kapell's / S. Koussevitzky's and C. Orbelian's / N. Järvi's interpretations of the first part of A. Khachaturian's Piano concerto are analyzed. Both analyses of interpretations are considered as testing of methodology for further study of phenomenon of virtuosity in the performance practice.

Key words: *virtuosity, communicativeness of performance, oratory pathos, motor-plastic type of musical utterance.*

Феномен віртуозності в музикознавстві є дискусійним і зазвичай асоціюється з виконавством. Нині ще немає достатньої кількості праць, що розкривають це поняття. У цьому полягає актуальність обраної теми. Метою є систематизація фактів та спостережень, які

можна використовувати в обґрунтуванні постановки проблеми щодо дослідження віртуозності в музикознавстві.

Віртуоз — «музикант, який опанував унікальну технічну майстерність» [4, с. 198]. Оскільки технічна майстерність є необхідним компонентом професійності, фактор віртуозності в деякі періоди переважав у смакових уподобаннях меломанів (професійних музикантів та аматорів). Як результат, виникла професійна легенда про негативний аспект віртуозності. Ішлося про віртуозність не тільки як презентацію певних технічних можливостей виконавця, а і як певну форму «пихатості» виконавця (безумовно, деякі підстави для такої легенди були: нагадаємо відомі твори Ф. Калькбренера, С. Тальберга, які виконувалися переважно заради технічного блиску завдяки багатому змістові). Відповідно до цих міркувань поза увагою залишається сутність явища віртуозності, зокрема специфічний комунікативний акт між виконавцем-віртуозом та публікою, яка захоплюється його майстерністю. Про важливість таких віртуозно-комунікативних форм спілкування свідчить виконавська практика багатьох епох, зокрема Бароко, епоха розквіту салонної віртуозності в ХІХ ст. тощо. Таким чином, у різні часи була поширена ситуація, коли автор віртуозного твору був водночас і його виконавцем, і створював цей твір, основуючись на власних технічних можливостях. Однак сценічне життя таких творів залежало від загального музичного й технічного рівня подальших виконавців. У такому разі композитор, зазвичай, ризикував тим, що після його смерті його твори не знаходили належних виконавців і таким чином залишалися на віки в нотних версіях.

Для вітчизняного музикознавства поняття віртуозності нині не є новиною. Уже визначилися способи усвідомлення віртуозності як феномену, що є притаманним авторському (композиторському стилю). Поняття віртуозності входить до проблем, що розглядаються в працях вітчизняних музикознавців, зокрема О. Мургі та С. Тишка. У розвідці О. Мургі віртуозність розглядається як іманентна якість індивідуального композиторського стилю [6], в дослідженні С. Тишка однією зі складових динамічного компонента російського оперного стилю автор називає «російський віртуозний стиль» [10]. Зауваження цих учених визначили перспективи дослідження терміна «віртуозність» та підкреслили необхідність подальшого вивчення феномену віртуозності у сфері музичного виконавства.

О. Мурга, посилаючись на ідеї Я. Мільштейна, у віртуозному стилі виокремлює стиль «альфреско», кантиленний та інструментально-колеристичний. Таким чином, припускається можливість віртуозної кантилені і, водночас, невіртуозних швидких пасажів.

Якщо, наприклад, розглянути ці ідеї в контексті музичної практики, виявимо, що етюди К. Черні та М. Клементи не є віртуозними (проте їх називають інструктивними), на відміну від «віртуозних»

етюдів Ф. Шопена, Ф. Ліста, С. Рахманінова, О. Скрябіна, К. Дебюссі.

Б. Пастернак називає етюди Ф. Шопена «написаними мовою музики дослідженнями з теорії дитинства та виокремленими розділами фортепіанного вступу до смерті...» й відзначає, що «вони радше навчають історії, побудови всесвіту та ще чогось більш далекого та загального, ніж гри на роялі» [8, с. 4]. Таким чином, головною ознакою віртуозного твору для Б.Пастернака є наявність глибокого змісту. Однак, оскільки ми не можемо апелювати до надто суб'єктивної дефініції «глибокий зміст», у цьому контексті не можна виявляти безпосередній взаємозв'язок між «глибоким змістом» та наявністю феномену віртуозності.

О. Мурга вважає вирішальними чинниками віртуозності «...динамічність, інтенсивність просторово-часового долання як підвищеного енергетизму інтонаційного процесу» [6, с. 48]. Якщо застосовувати ці чинники до виконавської практики, матимемо такий результат: метафору «підвищений енергетизм» дійсно можна використати у вербальних характеристиках процесів виконавства. Вона спрямована на комунікативний аспект віртуозного під час виконання музичного твору. Отже, віртуозний твір від камерного відрізняє саме специфічний рівень пафосу виконання, який стає можливим тільки за умови присутності певної кількості публіки (адресата), на яку спрямовано конкретний твір. Тобто віртуозні твори, що призначені для великих залів, мають вищий рівень «енергетизму», пафосу та, відповідно, впливу на аудиторію, ніж твори, які створювалися для вузького, камерного осередку слухачів.

Проте може виникнути заперечення, що музика, що передбачає камерне виконання, можливо, є не менш віртуозною, ніж музика, яка потребує великої аудиторії. Подібні сумніви природні, оскільки поняття віртуозності тільки починає досліджуватися в музикознавстві. Однак уже можна говорити про те, що воно має свій історичний вимір, багаторівневність, варіативність залежно від контексту. Як зазначав Б. Асаф'єв, «кожен термін у мистецтві, якщо він живий, неодмінно є чимось рухливим та мінливим» [1, с. 196].

Методологічною базою цього дослідження є праці Б. Асаф'єва, Є. Назайкінського, Д. Терентьєва, а також матеріали з енциклопедичних довідників. Розглянемо із цих позицій співвідношення понять «камерний» та «віртуозний».

Музикознавці пишуть про походження камерної музики, починаючи з XVI-XVII ст., як специфічного явища, яке мало певні відмінності від церковного та театрального мистецтва та призначалося для світського виконання в домашніх умовах або при дворі монархів. Дослідники XVII ст. вважали камерною всю інструментальну музику, зокрема жанр *concerto grosso*, який первісно поділявся на церковний та камерний різновиди. Починаючи із середини XVIII ст., поділ на

світську й церковну музику втрачає сенс, але усвідомлюються відмінності між камерною музикою та музикою концертною (оркестровою та хоровою).

На нашу думку, камерний стиль має особливі, притаманні йому ознаки, характерні властивості, які добре усвідомлюються на рівні інтонаційного осмислення, в той час як сформульовані на поняттєвому рівні (в таких поняттях — кількість виконавців, розміри приміщення) ці відмінності стають умовнішими. Розмірковуючи про існування музичних понять у професійному середовищі, Д. Терентьев зазначає: «Тільки за умови «прослуховування» (слухання) поняття в його інтонаційному втіленні долається омонімічність та уточнюється метафоричність» [9, с. 16].

Це твердження також може належати й до віртуозного стилю, як композиторського, так і виконавського. Слухач чітко визначає «на слух» рівень віртуозності або невіртуозності твору чи виконання. Однак поняття віртуозності в професійному середовищі поки що є доволі нечітким.

Спробуємо розглянути це поняття з точки зору камерності — поняття, яке емпірично стало використовуватися як протилежне віртуозному в працях музикознавців. Про камерну музику писав Б. Асаф'єв: «Головну стилістичну її [камерної музики — О.В.] особливість можна позначити як «замкнуте музикування» (тобто намагання впливати на обмежене коло слухачів у малому за розміром приміщенні). Звідси свій, властивий їй характер, власний відбір засобів висловлювання, своя техніка й у багатьох аспектах своя спрямованість, особливо до сфери піднесено інтелектуальної, до сфери споглядання та роздумів, особистої психіки» [3, с. 213].

На відміну від камерного стилю, неодмінною якістю віртуозності є здатність виконавця привертати увагу публіки своєю віртуозною грою, вразити, захопити. Твір, який може належати до віртуозного стилю, передбачає звернення композитора через виконавця до слухачів (зокрема, у віртуозних епізодах), яке відзначається особливим рівнем інтенсивності комунікативної якості. Його можна порівняти з красномовністю античних ораторів, і саме він, на нашу думку, дозволяє говорити про твір, який є насправді віртуозним.

Б. Асаф'єв звертає увагу саме на комунікативну спрямованість у видах та формах музики: «Цілком очевидно, що музика, заповнюючи звуками той чи інший простір, впливає не тільки силою звучання та пронизливістю тембрів, але і відповідними розмірами й інтенсивністю становлення. Поки музикування не перейшло до великих концертних приміщень — симфонія, подібна до бетховенської, була б немислимою» [1, с. 186–187].

Подібним чином жанр концерту, канонічною вимогою якого є постановка та вирішення віртуозних завдань, не випадково виник у XVI ст., в епоху Бароко з її прагненням до пишності, врочистості,

коли музика виокремлювалася як самостійний вид мистецтва. Саме в цю добу, згідно зі словами О. Захарової, «особливої сили та актуальності риторичним впливам додавали зміни в комунікативних зв'язках. Відносини художника (твору) з адресатом (слухачем, читачем, глядачем) наближалися до відносин оратора з публікою» [5, с. 11].

На ораторському аспекті стилю акцентує увагу Б. Асаф'єв, характеризуючи віртуозні параметри Фортепіанного концерту А. Хачатуряна. В обдарованості А. Хачатуряна він убачав «постійну спрямованість до «репрезентативного», представницького, віртуозно-блискучого (як за яскраво-ораторським пафосом, так і за пишною обробкою та соковитістю ідей) стилю» (курсів мій - О.В.)» [2, с. 60]. Сам факт шестикратного звернення композитора до жанру концерту доволі промовистий, адже зміст і форма — явища взаємозалежні. У цьому творі, який належить до жанру концерту, віртуозність є первісною.

Дослідник творчості А. Хачатуряна Г. Хубов зазначає, що дух концертності у творах композитора «...започаткований у патетичних імпровізаціях ашугів, в емоційній піднесеності їх образного мовлення, у віртуозності мелодичного забарвлення, в грі кольорів та відтінків» [12, с. 132]. Водночас композитор неодноразово повторював, що його «дратує, коли твердять — ашуги, користування народними джерелами...», і пояснював принцип відбору інтонаційного матеріалу таким чином: «Композитор — активний діяч, який усотує в себе, як ґрунт, усе, що його оточує, і потім видає почуте в новій якості, крізь призму власної індивідуальності, художнього світобачення» [11, с. 125–126].

Якщо зважати на те, що засоби визначаються метою, а даність зумовлена заданістю, логічно припустити: яскравість, пафосність музичної мови концерту, фактурні, ладові й інші засоби, які використовує А. Хачатурян у конкретних творах, сформувалися в результаті відбору з інтонаційного тезауруса таких інтонаційних моделей, які відзначаються високим рівнем впливу на слухачів.

Концерт для фортепіано з оркестром написаний у 1936 р., присвячений закінченню композитором аспірантури Московської консерваторії (по класу М. Мясковського), уперше виконаний у 1937 р. Перший виконавець Л. Оборін назвав Концерт А. Хачатуряна «одним з небагатьох сучасних творів цього жанру, справжнім концертом, а не просто п'єсою для фортепіано з оркестром» [11, с. 14].

У цьому контексті доречно згадати розуміння жанру концерту А. Хачатуряном: «Концерт — означає не інтимне, але яскраве, врочисте, світле — для великого залу» [11, с. 82]. У цьому вислові можна відзначити протиставлення жанру концерту інтимної лірики, яка властива камерним жанрам.

Концерт за своєю формою відповідає загальноприйнятним особливостям жанру концерту, з-поміж яких, насамперед, слід назвати

тричастинність з традиційним розкладом частин, сонатну форму першої частини, наявність віртуозних каденцій у першій частині та фіналі. Але, насамперед, важливою є особлива побудова концертності, яка захоплює увагу слухачів з перших тактів. Невипадково Концерт, уперше виконаний у США в 1942 р. американським піаністом У. Капеллом, справив величезне враження та був повторений 40 разів тільки за один сезон 1943-44 рр. Г. Шнеерсон згадує про «відгук газети «Globe and Mail», у якому в жартівливій формі йшлося, що віднині американці стають «хачагураносвідомими»» [11, с. 14].

Віртуозність в ораторському аспекті в I частині Концерту легко простежується, якщо застосувати під час аналізу цього твору методи Є. Назайкінського. У своїй праці [7] дослідник говорить про те, що з позицій психології сприйняття сенсорний механізм, механізм емоцій та механізм мислення в багатьох випадках зумовлюють структуру змісту, і поєднує перший рівень — із чуттєвою реакцією, другий — з руховими та мовними асоціаціями, третій — із сюжетністю, розвитком подій, а також усі три рівні з тріадою «фактура — синтаксис — композиція».

Аналіз Концерту (в цьому разі, його I частини) з такої позиції виявляє високу міру інтенсивності впливу, яку обрано як критерій віртуозності на всіх означених рівнях. Сенсорний рівень (фактура) вже в короткому вступі вражає яскравістю, характерною також для головної партії, в той час як у побічній партії захоплює витонченістю, деталізованістю, барвистістю. На синтаксичному рівні увагу слухача привертають рельєфні ритмо-інтонації як теми головної партії, так і теми побічній партії, яка утворюється з головної. Форма твору (логічний рівень) побудована таким чином, що «радість упізнання» постійно сприяє процесу розгортання: тема головної партії містить елементи побічної. Крім того, інтонаційне ядро теми головної партії, поєднуючи композицію, пронизує весь твір, знов виникаючи в коді фіналу. Загалом композиційна логіка Концерту відповідає традиції використання в цьому жанрі ігрового (гра — насамперед сфера драми), змагального начала, що належить до факторів, які посилюють вплив на слухача. Гра в усіх її проявах (зокрема, як змагання) посідає важливе місце в суспільному житті. У творі використані різні види гри: ритму, тембру, як змагання та діалог між оркестром та солістом, як програвання — моторно-пластичний фактор, який є дієвим інструментом комунікації.

Серед численних піаністів, котрі в різні часи виконували Фортепіанний концерт — Ю. Кетчин, М. Лімпані, Л. Оборін (перший виконавець), А. Рубінштейн, Я. Флієр, О. Яблонська, у Вірменії — А. Амбакумян, Ю. Айрапетян, С. Навасардян. Одна з останніх версій — запис сучасного піаніста-віртуоза Б. Березовського з Уральським симфонічним оркестром під керівництвом Д. Лісса.

Для порівняння і показу інтонаційного становлення обрано I частину концерту у двох версіях, розділених періодом майже в півстоліття. Перша версія, записана у 40-х рр. XX ст., належить американському піаністові Уільяму Капеллу (W. Kapell) у супроводі Бостонського симфонічного оркестру під керівництвом С. Кусевіцького. У репертуарі У. Капелла Концерт А. Хачатуряна був одним з найпопулярніших творів. Друга версія американського піаніста й диригента вірменського походження Костянтина Орбеляна. Запис зроблено в 1987 р. із Шотландським симфонічним оркестром під керівництвом Немі Ярві. У 1988 р. цей альбом було відзначено у Великобританії престижною винагородою «Кращий запис року».

Порівняння версій на основі проявлення в них первісних інструментів інтонування — пісенного, декламаційного та моторно-пластичного (метод В. Москаленка), свідчить про те, що для У. Капелла найважливішим є декламаційне начало, що втілюється в стриманішому темпі в експозиції та репрізі, порівняно з рухливим проходженням розробки, де домінуючим є моторно-пластичне начало. У виконанні К. Орбеляна домінує епічна складова: він об'єктивніший у всіх трьох розділах композиції першої частини, а головним для нього стає моторно-пластичне начало — розробці відводиться більше часу, в той час як експозиція і репріза «минають» стрімкіше, за умови ретельного збереження ораторської декламаційності, закладеної у творі автором.

Таким чином, обидві версії ілюструють дві можливості інтерпретації віртуозності: у першому разі — з акцентом на ораторському пафосі, в другому — з акцентом на моторно-пластичній формі інтонування. Цікаво порівняти в цьому сенсі репертуар двох виконавців. Репертуар У. Капелла складається з творів Л. ван Бетховена, Ф. Ліста, Ф. Шопена, М. Мусоргського, С. Рахманінова, С. Прокоф'єва. Основа репертуару К. Орбеляна — твори І. С. Баха, В. Моцарта, Д. Шостаковича, А. Шнітке. Безумовно, репертуар, радше за все, вплинув на інтерпретацію Концерту А. Хачатуряна, але це питання потребує окремого дослідження.

Список літератури

1. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс / Б. В. Асафьев. — Л. : Музыка, 1971. — 376 с.
2. Асафьев Б. В. Пути развития советской музыки // Б. В. Асафьев. Избранные труды. — М. : Издательство академии наук СССР, 1957. — Т. 5. — С. 51–62.
3. Асафьев Б. В. Русская музыка 19 - начала 20 вв., изд. 2-е / Б. В. Асафьев. — М. : Музыка, 1979. — 341 с.
4. Виртуоз // Музыкальный словарь Гроува [пер. с англ., ред. и доп. Л. О. Акопяна]. — М. : Практика, 2001. — С. 198–199.
5. Захарова О. Риторика и западноевропейская музыка XVII — первой половины XVIII века / О. Захарова. — М. : Музыка, 1983. — 77 с.

6. Мурга О. Л. Принцип виртуозности в русской художественной культуре второй половины XIX - начала XX вв. и эволюция жанра русского романтического фортепианного концерта; дис. ... кандидата искусствоведения : 17.00.03 / Оксана Леонидовна Мурга. — К., 2003. — 194 с.
7. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции / Е. Назайкинский. — М. : Музыка, 1982. — 319 с.
8. Пастернак Б. Шопен / Б. Пастернак // Музыкальная жизнь. — 1999. — № 9. — С. 3–5.
9. Терентьев Д. Музыкальный текст как способ порождения музыкальных понятий / Д. Терентьев // Київське музикознавство. — К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, КДВМУ ім. Р.М. Глиєра, 2001. — Вип. 7. Текст музичного твору: практика і теорія. — С. 10–16.
10. Тышко С. В. Национальный стиль русской оперы. Теория и эволюция; дис. ... доктора искусствоведения : 17.00.02 / Сергей Витальевич Тышко. — К., 1994. — 257 с.
11. Хачатурян Арам. Страницы жизни и творчества; из бесед с Шнейерсоном [литературная обработка и вступительная статья Г.М.Шнейерсона] / А. Хачатурян. — М. : Сов. Комп. — 1982. — 200 с.
12. Хубов Г. Арам Хачатурян / Г. Хубов. — М. : Сов. комп. — 1962. — 441 с.

Надійшла до редколегії 11.09.2013 р.

УДК [378.016:783.8]+781.6](485)

О. О. ТАРАСОВА

«ШВЕДСЬКЕ ХОРОВЕ ДИВО»: СИСТЕМА ХОРОВОГО НАВЧАННЯ ЯК РАКУРС ДЕРЖАВНОЇ СТРАТЕГІЇ

Розглядається сучасна система шведського хорового навчання як ракурс державної стратегії, спрямованої на втілення «шведської моделі» соціального устрою.

Ключові слова: національна ідентичність, інтонування, інтонаційна модель, атональна техніка, гемітоніка, унісон, кластер, імпровізація.

Рассматривается современная система шведского хорового обучения как ракурс государственной стратегии, направленной на воплощение «шведской модели» социального устройства.

Ключевые слова: национальная идентичность, интонирование, интонационная модель, атональная техника, гемитоника, унисон, кластер, импровизация.

The modern system of the Swedish choral training as an aspect of state strategy to the embodiment of the "Swedish model" of social structure is considered.

Key words: national identity, intonation, intonation patterns, atonal technique, gemitonika, unison, cluster, improvisation.

Актуальність теми дослідження. Сучасний хоровий спів у Швеції, що набув світового визнання в другій половині XX ст. (американський музикознавець Р. Спаркс назвав його «Swedish Choral

Miracle» — «шведське хорове диво»), став уособленням «високої шведськості», символом патріотизму й національної ідентичності.

Географічна віддаленість Швеції від центру Європи та подій, що відбувалися там, політика нейтралітету в Другій світовій війні сприяли тому, що Стокгольм, завдяки іммігрантам (тут жили Д. Лігеті й Д. Куртар), набув слави «малого Парижа» сучасної музики. Ідеї музичного авангардизму післявоєнної Європи поширилися в середовищі молодих шведських композиторів. Найвідомішим творчим об'єднанням була «Група Понеділка» («Måndagsgruppe»), організована в 1944 р. на базі Королівської академії музики. До її складу входили: Свен-Ерік Бек, Ерік Еріксон, Ларш Едлунд, Бо Вальнер, Ларш Лейграф. Значення цієї групи для хорового майбутнього Швеції складно переоцінити: у 60-ті рр. ХХ ст. музичні авангардисти поступово обійняли важливі музичні посади в установах культури. Активно втілюючи в життя нову естетику, вони радикально змінили музичний вигляд Швеції. 1947 р. для Швеції був ознаменований доповіддю комісії з музики, яка запропонувала систему реформ у питаннях популяризації музичного мистецтва, концертної діяльності, музичної освіти, оновлення репертуару. Усі положення цієї доповіді з успіхом утілені в життя.

Хорове мистецтво стало для шведів своєрідним індикатором передового соціального стану Швеції серед європейських країн, показником рівня високого добробуту країни. Як зазначає Т. Чеснокова, в останні десятиліття ХХ ст. «Швеція перетворилася на імпортера політичних і соціальних реформ. Основи шведської політичної ідентичності похитнулися: змінилася шведська модель, а із зовнішньополітичної доктрини було вилучено слово «нейтралітет»» [6, с. 25]. Етнолог Оке Даун виокремлює такі особливості сучасної національної ідентичності шведів: «периферійне положення Швеції та мала чисельність населення, які сприяли розвиткові почуття відособленості»; «уявлення Швеції про себе як про найсучаснішу й передову країну у світі та ставлення до інших європейських країн як відсталих»; «самостійність і незалежність як особливості шведського менталітету» [6, с. 26].

Нині Швеція по праву вважається «співочою країною»: в хороших колективах співають близько 600 тис. осіб, що складає 15% населення Швеції. Світову славу здобули такі шведські хорові колективи: Eric Ericsons Kammarkör, Orfei Drägar, Sofia Vocalensemble, Radiokören та ін. Щорічно в країні проводиться близько 120 хорових фестивалів, у яких беруть участь і професійні, й самодіяльні хори. Унікальним щорічним святом є День св. Люсії (13 грудня), який проходить у Стокгольмі з одночасною участю 1500 хористів — вихованців Школи з хоровим спрямуванням ім. Адольфа Фредрікса та Стокгольмської музичної гімназії. Шведське хорове виконавство характеризується особлива якістю «нордичного» звуку — кришталеву

чистого, прозорого і водночас суворого, — особлива пластичність, бездоганна інтонація та злагодженість унісону. У репертуарі шведських хорів — найскладніші композиції від епохи Відродження до ультрасучасної музики. Безумовно, в основі такого феноменального успіху — величезна заслуга системи музичної освіти й новаторських методик вокально-хорового навчання. Вивчення цього досвіду безперечно актуальне для творчих ВНЗ нашої країни.

Мета статті — визначити методичні пріоритети та специфічні прийоми шведського хорового навчання.

Матеріалом статті є навчальні посібники Ларша Едлунда («Modus Novus. Larobok i fritonal melodilasning»; «Körstudier») [7; 8] і Гуннара Ерікссона («Kör ad lib») [9], що широко використовуються в педагогічній та концертно-виконавській практиці шведських хорових колективів.

Підручник Ларша Едлунда «Modus Novus» (підручник з читання атональних мелодій, 1963 р.) зорієнтовано на формування співочих навичок учнів поза мажоро-мінорним мисленням, у контексті сучасної музичної мови. Посібник містить вступ, 12 основних розділів, методичні вказівки і розділ «Абсолютний слух і читання мелодій». Своє головне завдання композитор убачає в розвитку нового музичного сприйняття на базі атонального слухового матеріалу завдяки освоєнню системи інтервалів у нових моделях музичної мови.

Л. Едлунд вважає, що «більшість учнів сприймає інтервал у його мажорно-мінорному поданні, з дитинства закріпленому в слуховий пам'яті: наше сприйняття звукового простору ґрунтується на мажорно-мінорній тональній музиці. Тому методологічно важливими є вправи в таких поєднаннях інтервалів, котрі «підривають» мажорно-мінорну інтерпретацію кожного окремого інтервалу. Цим зумовлене велике значення кожного окремого інтервалу як самостійної «атональної» форми. І якщо учень візуально й наслух опанував у повному розумінні теорію інтервалів, то це може слугувати лише передумовою для подальшого (згідно з авторською термінологією) «слухоформуючого вивчення рядів» [8, с. 38]. Для розуміння конструктивних елементів, складових музичного образу, усвідомлення способів їх взаємодії в музичній пластичці необхідно набути як технічних, так і специфічних виразових навичок.

Кожен розділ присвячений опрацюванню одного або декількох інтервалів у контексті атональних мелодій і містить 4 підрозділи (інтервальний матеріал, вправи, мелодії, ряди акордів), унаочнені прикладами з творів композиторів ХХ ст. (Б. Барток, А. Берг, А. фон Веберн, Л. Даллапінкола, І. Стравінський, П. Хіндеміт, А. Шенберг та ін.). Розділ «Інтервальний матеріал» спрямований на «слухову перебудову» «тональних» інтервалів. У кожному разі «намічається шлях»: від традиційних оборотів (у мажорно-мінорній системі) — до незвичних послідовностей (у сучасній гемітоніці). Наприклад,

у першому розділі (секунди) матеріал подано в такій послідовності: м2, чергування м2 — в2, в2 (в ритмічному оформленні та чергуванні висхідного й низхідного рухів), кварткові ходи.



Характерно, що тільки після кварт даються м3 і в3, що є ще одним кроком подолання мажоро-мінорного мислення. Внаслідок цього в третьому розділі м3 і в3 розглядаються не як елементи тризвуків, а як інтовані зм5/3 та зб5/3.

У дев'ятому розділі інтервал м7 пропонується інтонувати спочатку як поєднання терцій у межах Д7, а потім — як суму двох кварт, що рівномірно «заповнюють простір». Таким чином слухове відчуття інтервалу доповнюється його візуальним образом.

Підрозділ «Інтервальный матеріал» загалом — логічна система перестроєння слуху на позатональну систему; матеріал подається за принципом ускладнення.

Наступний підрозділ «Вправи» містить 30-40 моделей у кожній із глав. Принципи роботи з моделями єдині в усіх розділах і «визначаються їх парною варіантною сполученістю за умов чіткого поділу на стабільні та мобільні елементи» [2, с. 45]. Варіанти мотивів створюються завдяки тематичним трансформаціям, які притаманні композиторському письму ХХ ст.: додавання звуків, ритмічна трансформація, інтервальна підміна (б2 - м2), зміна напрямку руху, ракохід (зі збереженням/зміненням інтонаційно-ритмічної структури), інверсія від різних звуків, секвенція в різних комбінаціях та ін.

Підрозділ «Мелодії» виробляє навичку «бачити» і розуміти «образ мелодії», пам'ятати опорний тон, опорні мотиви й аорчні мотивні конструкції. Мелодії побудовані за принципом сполучення стабільних і мобільних елементів, зчеплення й зміщення мотивів, що відкриває невичерпні можливості для миттєвого переходу з дізвоні в бемольну сфери тощо. Опорними інтонаціями є секунда й кварта (що характерно для музики ХХ ст.). «З одного боку, стабільні елементи полегшують інтонування в умовах гемітоніки, будучи орієнтирами, з іншого — мобільні елементи виробляють чутливість до найменших змін і деталей інтонаційного процесу» [2, с. 47].



Мелодії розучуються а саррелла на певний склад. Метою цього розділу є відпрацювання навичок сприйняття мелодійних моделей, усвідомлення способів їх «порушення» і «вибудовування» загальної «мелодійної панорами».

У підрозділі «Акордові ряди» Л. Едлунд рекомендує такі форми роботи: слухове усвідомлення (диктант), підключення інструментально-вокального початку (гра на фортепіано розкладених акордів з подальшим співом знизу вгору), сприйняття акордової вертикалі (на інструменті) з подальшим інтонуванням. Таким чином, опанування матеріалу здійснюється як у горизонтальному, так і у вертикальному напрямках. Тривалість акордового ряду варіюється від 8 до 9 акордів. Логіка побудови ряду реалізується на основі поєднання стабільних (опорні тони, загальні звуки) та мобільних елементів, чергування консонансів і дисонансів:



Спорідненість структур сусідніх акордів за умови їх часткової варіативності спрямована на формування навичок уважного «вслухання» й інтонування найтонших нюансів. Завершенням кожного розділу є приклади з атональної музики композиторів ХХ ст.

«Körstudier» Ларша Едлунда («Хорові етюди», 1982) — своєрідний науково-методичний підсумок діяльності композитора. Цей підручник набув практичного застосування не тільки в межах навчальної дисципліни «Хорове сольфеджіо» у Вищій школі музики (Стокгольм), але й серед концертуючих музикантів (у хорових колективах, вокальній практиці).

Методичною основою є принцип багатоголосного опрацювання окремих інтервалів з подальшим їх аналізом і виконанням музичних прикладів. Кожна вправа доповнюється коментарями, які мають полегшити читання нот, уточнити інтонацію, сформувані уявлення про звук, що кардинально відрізняється від класичного стандарту. Л. Едлунд зауважує: «Сучасна хорова музика може передавати красу і стан напруження, як для слухачів, так і для виконавців. Часто перебільшують труднощі нової музики, щойно вона виходить за межі звичного репертуару. За допомогою продуманих методів можна напевно долати всі труднощі. Робота із чимось новим і незнайомим зацікавлює хор і розвиває його. Це відкриє двері в дальній новий музичний ландшафт» [7, с. 7].

Методичними настановами Л. Едлунда є: 1) гомогенне звучання і єдина сила звука між партіями, 2) варіювання виконавських складів; 3) вивчення моделей та імпровізація на їх основі; 4) долучення моделей з підтекстовками (склади «но», «на», вокаліз, старовинні цитати й афоризми) з правильним фразуванням.

Розвиток техніки інтонування здійснюється завдяки виявленню нових параметрів тісного й широкого простору: секунди при цьому репрезентують широкий (!) простір, а чвертьтони — тісний. Нові властивості інтервалів висвітлені через створення для них незвичного горизонтального та вертикального контексту. На основі вивчення творчості композиторів ХХ ст. Л. Едлунд створює інтонаційні моделі — «ритмічний» і «риторичний» словник сучасної музики.

Так, розділ, присвячений секундам, містить 5 вправ: 1) унісон (окремі склади на ланцюговому диханні тривалістю не менше 10 секунд кожен, контроль чистоти й абсолютної рівності звука без коливань, навіть під час зміни голосних і приголосних), 2) витриманий звук, оточений $v2$ і $m2$ (повернення в унісон тренує чіпкість слуху та усвідомлення змін «унісон — дисонанс — унісон, що зумовлює відчуття тону і напівтону як «просторих» інтервалів), 3) витриманий звук в оточенні чвертьтонів, що, як зазначає Л. Едлунд, «надає витриманому голосу, до якого підлаштовуються гострі дисонанси, вишуканого забарвлення» (важливо вловити момент «розщеплення» звука і знайти точний чвертьтон, не плутаючи його з іншими «вузкими» інтервалами); значну роль відіграють фермати й повернення до унісону; 4) витриманий звук і в 2; 5) витриманий звук і $m2$.

Терції вивчаються завдяки зіставленню $v2$ (мотив а) і $m2$ (мотив б) в різному фактурно-ритмічному образі (канон, канонічний контрапункт, вертикальна перестановка голосів, інверсія тощо), а також руху голосів у межах цілотнової гами та $z\flat 5/3$. Особлива увага приділяється паралельним інтервалам у дво- і триголосному русі, незвичайним розв'язанням (унісон — кварта — унісон), кластерним звучанням (кластер виникає як результат руху голосів на витриманому тоні одного з них). Методичний розгляд кластерного звучання і його детальне опрацювання сприяють звиканню до його слухового сприйняття й усвідомленості інтонування завдяки послідовному нашаруванню секунд.

В етюді «Медитація» представлені різні фонемні в п'ятиголосному викладі. «Приєм хорових педалей, витриманих звуків, кластерної техніки, як у горизонтальному, так і у вертикальному розташуванні, свідчать про різноманіття композиторської техніки в цьому етюді. Водночас у ньому добре впізнаються елементи, опрацьовані в початкових етюдах, які підводять наприкінці збірки до складних, для незнайомого погляду, «відлякуючих» партитур. Прочитавши ноти очима, розподіливши знайомі елементи й прийоми, усвідомлюєш, що твір стає зрозумілим і доступним», — зазначає М. Глузберг [2, с. 60]. У завершальному «Скерцо» поєднуються всі вивчені прийоми (алеаторика, кластери, унісони). Значна роль у комунікативному аспекті належить нюансам динаміки та темпоритму.

Перед аналізом посібника Гуннара Еріксона «Kör ad lib» («Хорова імпровізація», 1995) доцільно навести вислів П. Булеза: «Імпровізація, як я її розумію, є вторгнення (Einbruch) вільного вимірювання

в музику» [1, с. 151]. Твердження П. Булеза відображає одну з провідних тенденцій композиторського мислення ХХ ст., відповідно до якої для виконання подібної музики необхідні специфічні навички виконавства, формуванню яких і присвячена книга «Хорова імпровізація». Г. Ерікссон ґрунтується в ній як на професійних, так і на аматорських навичках музикування. Діапазон музичного матеріалу, запропонованого для апробування в означеній системі, охоплює 15 століть (від григоріанського хоралу до сучасних композицій). Композитор вибудовує систему в контексті пошуків Дж. Кейджа (нові технології алеаторики) та мистецької концепції хепенінга.

Згідно з концепцією Г. Ерікссона, хор слід розглядати як інструмент, на якому можна імпровізувати, надавши співакам можливості брати активну участь і впливати на створення образу, і тоді «випадковість» стане частиною гри. «У співаків вашого хору складеться враження, ніби вони перебувають і рухаються в приміщенні з незліченною кількістю дзеркал, виходячи з якого, вони опиняються в стані, подібному до невагомості й відкритого сприйняття всього нового, що так органічно і вільно виявляється в музиці» [2, с. 64].

Основна частина підручника називається «Живі ігри й серйозні спроби, або ж ящик з інструментами будматеріалів». Як матеріал для імпровізації Г. Ерікссон пропонує використовувати твори старих майстрів і сучасних композиторів, а як способи його трансформації — композиційні техніки старовинної та новітньої музики. Набір «інструментів», за допомогою яких перетворюється вихідний матеріал, містить: техніку бурдона (волинкового басу), обертонову вокальну техніку, гру фонемами, темпами й ритмами (поліритмія), тональностями (політональність) і метрами (поліметрія), техніку канону та кводлібету, прийоми мінімалізму, категорії хаосу і порядку.

«Техніка бурдона» поєднує принципи раннього багатоголосся із сучасною сонорною технікою. Г. Ерікссон пропонує виконувати відомі мелодії за принципом витримування «бурдона», до якого за допомогою повільного глісандо (з точною уявною фіксацією напівтонових і чвертьтонових відстаней) нашаровуються, «приростаючи», наступні звуки. У результаті звучання утворює чудовий сонорний спектр, являє «прихований внутрішній космос» кожного інтервалу.

Обертонова вокальна техніка — комплекс виконавських прийомів, популярний у сучасному скандинавському хоровому мистецтві. Її основи — у співі тибетських ченців, котрі «налаштовують» свій організм у резонанс із «примарним планетарним тоном» — хвилі коливань їхніх голосів огортаються звучанням обертонового ряду. В європейській музиці найкраще в цій техніці звучать низькі чоловічі голоси, які «пласко» артикулюють потік голосних звуків, змінюючи лише позицію губ. У процесі такого способу звукодобування з основного тону поступово «проявляється» весь обертоновий ряд. Вправою в обертоновій техніці є інтонування мажорних тризвуків і септакордів.

Гра фонемами — комбінація звучання фонему, інтонаційного контуру слова й певної модальності. «Створіть певний медитативний імпровізаційний твір на базі голосних тексту. Те саме — на приголосних, агресивно! Прочитайте текст на одному звуці в ракоході. А тепер, для кращого кровообігу головного мозку, співайте і текст, і мелодію (або ж хорову партитуру) в дзеркальному відображенні. Збудуйте на цьому матеріалі імпровізацію!» — рекомендує Г. Ерікссон [2, с. 66].

Темпові співвідношення та поліритмія. У сучасній музиці гра темпами і ритмами має провідне значення. Композитор пропонує деякі вправи для виховання відчуття темпоритму: 1) канон, де кожен вступ голосу супроводжується дворазовим прискоренням темпу — таким чином формується «строката різноритмічна структура», об'єднана подібним інтонаційним матеріалом, 2) одночасний спів мелодії в різних темпах із «зустріччю» всіх голосів у кадансі; 3) антифон «хор — соліст» (кожен — у своєму темпі), що створює ефект відлуння; 4) рух від «хаосу» до «порядку» — пошук «компромісу» (поступове об'єднання в унісон) з іншим співаком, групою, всім хором.

Політональність і поліметрія — два параметри, згідно з якими відбувається подальша зміна матеріалу. «Розфарбуйте вашу імпровізацію політональним виконанням мелодії: дайте «хибний, фальшивий» остинатний звук; почніть мелодію з квінтового тону. Відчувайте, як мелодія розкривається! Візьміть далі субдомінанту як бурдон і почувайте, як кожен тон змінює забарвлення і свою функцію. Традиційні мелодії в мінорі перетворюються на нову, екзотичну тональність, якщо бурдон, остинато взяти в.3 нижче основного тону. Або ж узагалі взяти декілька остинатних звуків водночас. З появою мелодії перейти до наступної фрази з додаванням нового елемента» [2, с. 67].

Канон. Г. Ерікссон пропонує використовувати канон як вільну форму для імпровізації, без чітко зафіксованих вступів голосів: у вільному темпі, у декількох тональностях водночас, у строгому математичному співвідношенні, канон із частим, щільним вступом голосів і рідкісними, запізнелими вступами.

Кводлібет¹. Г. Ерікссон рекомендує співати водночас два абсолютно різні твори (!), додаючи до них різні мелодії (радісні або сумні) на інші тексти.

Мінімалізм. Проста пісенька виконується по групах, у кожній з яких диригент визначає кількість повторів кожної ноти. У визначений момент ритмічна структура усього хору раптово змінюється!

¹ «Походить від латинського виразу «Quod libet» і дослівно означає «що завгодно». Це жартівливий жанр відомий ще з XIII ст., його попередником був мотет, що об'єднував звучання декількох мелодій, пісень в одночасності, викладених цілком або в уривках, які виконувалися водночас із різними текстами, а іноді навіть і різними мовами. Як самостійний жанр кводлібет відомий із XVI ст., найбільшого поширення набув у Німеччині. У кводлібеті 1544 р. композитора М. Шнеллінгера використано 112 мелодій німецьких пісень» [2, с. 67].

Хаос і Порядок. Цей прийом побудований на контрасті звучання відпрацьованих творів — і імпровізації декількох солістів з елементами пантоміми та театралізації. Виконання коригується реакцією публіки.

Г. Ерікссон сприймає будь-які нововведення й експерименти, широко використовуючи як прийоми старовинної музики, так і алеаторної техніки імпровізації.

Отже, розглянуті методики хорового навчання доповнюють одна одну. Вони надають можливості повністю перебудувати свідомість музиканта в русло сучасної музики, не боятися занурення в «туманності» авангардних композицій. Так на різних рівнях — від дитячих шкіл та аматорського музикування до професійних колективів — виникає справжній феномен сучасного музичного мистецтва — «шведське хорове диво». Вивчення шведського досвіду й упровадження його в навчальні програми творчих ВНЗ України допоможуть вітчизняним хоровим виконавцям відчинити двері в «дальній новий музичний ландшафт» (Л. Едлунд) сучасності.

Перспективою дослідження є подальше вивчення національної специфіки музичної ментальності.

Список літератури

1. Булез П. Ориентиры I. Воображать. Избранные статьи / П. Булез / Пер. с франц. Б. Скуратова; ред. и предисл. К. Чухров. — М. : «Логос-Альтера», "Ессе homo", 2004. — 200 с.
2. Глузберг М. Л. Шведская хоровая культура второй половины XX века : вопросы творчества и исполнительства : дисс ... канд. искусств. — 17.00.02 — Муз. искусство / М. Л. Глузберг. — М., 2006. — 255 с.
3. И. Стравинский — публицист и собеседник / И. Стравинский / Ред.-сост. В. Варунц. — М. : Сов. композитор, 1988. — 504 с.
4. Курбатская С. Meisterwerke вариационной формы / С. Курбатская, Ю. Холопов // С. Курбатская, Ю. Холопов. Пьер Булез. Эдисон Денисов : Аналитические очерки. — М. : Сфера, 1998. — С. 238–363.
5. Поспелов П. Минимализм и репетитивная техника: сравнение опыта американской и советской музыки [Электронный ресурс] // Советская музыка, 1992. — № 4 // <http://foundamental.net/2011/09>
6. Чеснокова Т. А. Шведская идентичность. Изменение национального менталитета / Т. А. Чеснокова. — М. : РГГУ, 2009. — 185 с.
7. Edlund Lars. Körstudier / Lars Edlund. — Stockholm: AB Nordiska musikförlaget / Edition Wilhelm Hansen, 1983. — 156 s.
8. Edlund Lars. Modus Novus. Larobok i fritonal melodiläsning, Lehrbuch in freitonaler Melodielesung, Studies in reading atonal melodies / Lars Edlund. — Stockholm: AB Nordiska musikförlaget / Edition Wilhelm Hansen. 1963. — 111 s.
9. Eriksson Gunnar. Kör ad lib / Gunnar Eriksson. — Stockholm: Bo Ejeby Förlag, 1995. — 48 p.

Надійшла до редколегії 15.08.2013 р.

НАШІ АВТОРИ

- Бадалов О. П.**
- Брагін Ю. А.** викл. ХЗОШ № 50
- Бувалець О. О.** аспірант ХДАК
- Бурель О. В.** здобувач ХНУМ ім. І. П. Котляревського
- Варданян О. І.** здобувач НМАУ ім. П. І. Чайковського
- Герчанівська П. Е.** д-р культурології, проф., доц.
Відкритого міжнародного ун-ту
розвитку людини «Україна»
- Гнецько З. І.** аспірант ЛНАМ
- Даюк Ж. Ю.** канд. пед. наук, доц. РДГУ (м. Рівне)
- Довгопол Н. О.** аспірант НАКККіМ
- Дорошенко В. Ф.** аспірант ХДАК
- Дяченко М. В.** д-р філос. наук, проф., зав. кафедри
філософії та політології ХДАК, засл.
працівник культури України
- Зборовець І. В.** д-р мистецтвознав., проф. ХДАК
- Карачевцева І. М.** артист оркестру ХНАТОБ ім. Лисенка
- Карчова Ю. І.** аспірант ХДАК
- Кікоть А. А.** д-р культурології, проф. ХДАК
- Кравченко О. В.** д-р культурології, доц. ХДАК
- Лошков Ю. І.** проф., д-р мистецтвознав. ХДАК
- Ляховська О. С.** аспірант КНУКіМ
- Мазуркевич О. П.** ст. викл. Вінницької філії КНУКіМ
- Мірошніченко А. А.** аспірант КНУКіМ
- Набоков Р. Г.** викл. ХДАК

-
- Олійник О. С.** канд. культурології, зав. відділу науково-творчих досліджень з теорії та історії культури Ін-ту культурології НАМ України
- Остропольська З. М.** канд. філос. наук, доц. ХДАК
- Откидач В. М.** д-р мистецтвознав., проф. ХДАК
- Панков Г. Д.** д-р філос. наук, доц. ХДАК
- Пупіна О. О.** викл. ХНУМ ім. І. П. Котляревського
- Радзієвський В. О.** канд. культурології, доц. КНУКіМ
- Рум'янцева А. Ю.** канд. мистецтвознав., викл. ХДАК
- Склярєнко О. А.** здобувач КНУКіМ
- Смирна Л. В.** канд. мистецтвознав., ст. науковий співробітник НАМУ
- Тарасова О. О.** докторант ХДАК
- Узікова О. В.** здобувач КНУКіМ
- Харитонова В. Ф.** засл. артистка України, доц. ХДАК
- Цехмістро О. В.** викл. ХДАК
- Чілікіна Н. О.** ст. викл. ХДАК
- Шейко В. М.** д-р іст. наук, проф., зав. кафедри культурології, ректор ХДАК, член-кореспондент Національної академії мистецтв України, засл. діяч мистецтв України, дійсний член Міжнародної академії інформатизації при ООН

РОЗДІЛ 1. ТЕОРІЯ ТА ІСТОРІЯ КУЛЬТУРИ

В. М. Шейко

Роль екології у формуванні соціокультурних та економічних передумов стабільного розвитку світового суспільства 4

О. В. Кравченко

Теоретичні підходи до визначення сутності культурної політики в російській культурології 14

З. М. Остропольська

Етика підприємництва в Україні: соціокультурні виміри 23

О. С. Олійник

Вступ до соціології культури (за теорією Реймонда Вільямса) 31

А. Кікоть

Конструювання ідентичності в костюмних сценаріях 41

М. В. Дяченко

Філософсько-поетична картина світу Омара Хайяма (стаття друга) 49

Н. О. Довгопол

Урочисті процесії в житті східноєвропейського міста XVI-XVII ст. 62

Ю. А. Брагін

Предмет історії культури в студіях М. Фуко 69

Г. Д. Панков

Аксіологічні аспекти вчення про безмовність Ісаака Сиріна 76

Л. В. Смирна

Філософсько-естетичні погляди українських художників-шістдесятників 85

О. С. Ляховська

Особливості експедиційного сервісу в «льодовому» та «дослідницькому» круїзному туризмі 96

В. О. Радзівєвський

Про основні соціальні субкультури в українському та міжнародному контекстах 102

О. П. Мазуркевич

Сільські молодіжні громади як школа етикетного виховання 110

Р. Г. Набоков	
Фестиваль у контексті святково-сміхової культури	118
Ж. Ю. Даяк	
Кадрове забезпечення Кременецького ліцею (XIX-поч. XX ст.) та його вплив на культурно-просвітницьку діяльність у регіоні та в Україні	126
П. Е. Герчанівська	
Загальнолюдські константи буття	133
З. І. Гнецько	
Тема екодизайну в освітньому процесі	141

РОЗДІЛ 2. ТЕАТРАЛЬНЕ, КІНО-, ТЕЛЕМИСТЕЦТВО, ХОРЕОГРАФІЯ

В. Ф. Дорошенко	
Народно-сценічний танець як національне надбання хореографічної культури України	150
О. А. Скляренко	
Особливості міфологічного світосприйняття української традиційної народної ляльки	159
О. О. Бувалець	
Театральність і театралізація в сучасному культурологічному дискурсі	167
Н. О. Чілікіна	
Епістемологічні основи досліджень хореографічного мистецтва . .	175

РОЗДІЛ 3. МУЗЧНЕ МИСТЕЦТВО

Ю. І. Лошков	
Диригентське оркестрове виконавство Європи (друга половина XX ст.)	186
Ю. І. Карчова	
Народнопісенна виконавська традиція в контексті української фольклористики XIX — XX ст.	193
І. В. Зборовець, В. М. Откидач	
«Гольфстрім» у виконанні оркестру під керівництвом Франца Тона як музика доби фокстроту	203

А. А. Мірошніченко

Музична освіта в Україні XVI — першої половини XVIII ст.:
 акумуляція традиційного досвіду 208

А. Ю. Рум'янцева

Піаністична культура Харкова в сучасному соціокультурному
 просторі 216

О. П. Бадалов

Диригентсько-хорова творчість Л. М. Боднарука в контексті
 розвитку української духовності Чернігівщини 223

В. Ф. Харитоновна

«Запорожець за Дунаєм» на харківській сцені (до 200-річчя
 від дня народження С. С. Гулака-Артемовського) 230

І. М. Карачевцева

Стильові особливості раннього періоду творчості
 Ф. Мендельсона (на прикладі сонати для скрипки
 та фортепіано f-dur) 235

О. В. Цехмістро

Синтез у сучасній українській вокально-симфонічній музиці:
 культурологічний аспект 242

О. В. Бурель

Етапи композиторського шляху К. Сен-Санса 248

О. В. Узікова

Синтез мистецтв у творчості художника та композитора
 М. К. Чюрльоніса 257

О. О. Пупіна

Смислова аура п'єси «Angelus!» із «Третього року мандрів»
 Ф. Ліста 265

О. І. Варданян

Реалізація комунікативного аспекту віртуозності
 у виконавській інтерпретації 274

О. О. Тарасова

«Шведське хорове диво»: система хорового навчання
 як ракурс державної стратегії 281

Наші автори 290

ПРАВИЛА ОФОРМЛЕННЯ АВТОРСЬКИХ ОРИГІНАЛІВ ДЛЯ НАУКОВИХ ЗБІРНИКІВ ТА УМОВИ ЇХ ОПУБЛІКУВАННЯ

- Статті, які подаються до публікації в збірнику, готуються автором у двох форматах: надрукований на лазерному чи струйному принтері текст та текстовий файл на електронному носіїві (USB-накопичувач «флешка»).
- Зміст має відповідати профілю збірника. Обсяг статті зі списком літератури має становити 0,5 друк. арк., тобто 12 стор. тексту, надрукованого через 1,5 інтервали на аркушах стандартного (A4) формату.
- Рукопис українською мовою подається в 1 примірнику, надрукованому на білому папері з однієї сторони аркушу (формат A4). Розмір шрифту (кегель) — 14. Шрифт «Times». Береги по 25 мм.
- До рукопису додається диск з текстовим файлом у форматі WORD for Windows. Параметри тексту на електронному носіїві повинні відповідати таким вимогам: формат сторінки A5 (14,8 см x 21 см); розмір кегля — 10; береги по 20 мм без колонтитулів; міжрядковий інтервал — одинарний; розрив сторінок та їх нумерація, а також відступ першої строки абзацу не потрібні; посилання (примітки) подаються в кінці статті без використання функції виноски Word; табуляція не використовується; таблиці, графіки, формули, ілюстрації тощо виконуються у форматі сторінки A5 (бажано в графічних редакторах).
- На першій сторінці статті зазначаються індекс УДК (по лівому краю), ініціали та прізвище автора в називному відмінку (з нового рядка по правому краю), назва статті, анотація українською, російською та англійською мовами (1-2 речення, розмір кегля — 12 для тексту на сторінці формату A4 та 9 для текстового файлу на дискеті, відокремлюється від назви й основного тексту 1 порожнім рядком), ключові слова.
- На останній окремій сторінці рукопису подаються відомості про автора: прізвище, ім'я, по батькові повністю; науковий ступінь; вчене звання; повна назва організації, де працює автор; посада; країна, поштова адреса, телефон, e-mail.
- Статті підлягають редагуванню. На кожну статтю має бути рецензія.
- Рукопис авторові не повертається.
- Умови опублікування платні. Автор зобов'язується придбати певну кількість примірників виданого збірника.
- Якщо автор не дотримуватиме хоча б одного правила оформлення, стаття не публікуватиметься.

Наукове видання

Культура України

Збірник наукових праць

Випуск 43

Редактори:

Л. Ф. Торбовська,

А. Г. Лисенко

О. О. Яіцький

А. А. Троян

Художній редактор

І. Г. Колесник

Комп'ютерна верстка

С. В. Яшиш

Підписано до друку 25.10.2013. Формат 60x84/16.
Гарнітура «Times». Папір для мн. ап. Друк ризограф.
Ум. друк. арк. 17,69. Обл.-вид. арк. 18,07.
Наклад 500 пр. Зам. №

Адреса редакції і видавця:
ХДАК, 61057, Харків-57, Бурсацький узвіз, 4
Надруковано в лаб. множ. техніки ХДАК