

Міністерство культури України  
Харківська державна академія культури

# КУЛЬТУРА УКРАЇНИ

**Збірник наукових праць**

За загальною редакцією В. М. Шейка

Засновано в 1993 р.

*Випуск 44*

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 № 6 від 27.12.2013 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;  
А. Т. Щедрін, доктор культурології;  
І. Ю. Коновалова, кандидат мистецтвознавства  
(відповідальний секретар)

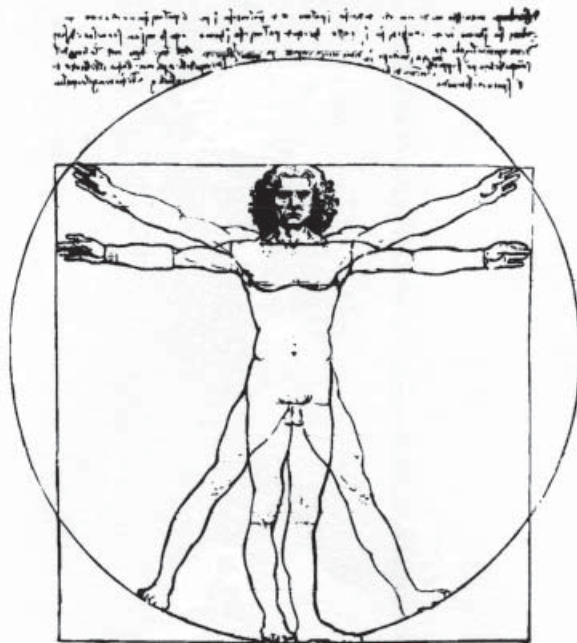
Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу  
масової інформації серія КВ № 13566-2540Р від 26.12.2007 р.

**К 90** **Культура України.** Вип 44. : зб. наук. пр. / М-во культури України,  
Харк. держ. акад. культури ; за заг. ред. В. М. Шейка. — Х. : ХДАК,  
2013. — 300 с.

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

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**



*Теорія та історія  
культури*

## РОЛЬ ДІАЛОГУ КУЛЬТУР У ПРОЦЕСІ СИНЕРГЕТИЧНОЇ ДИНАМІКИ ЕВОЛЮЦІЇ СИСТЕМИ УПРАВЛІННЯ СУЧАСНОЮ ЦИВІЛІЗАЦІЄЮ В ДОБУ ГЛОБАЛІЗАЦІЇ

*Розглядаються проблеми динаміки процесів самоорганізації в процесі створення світової системи управління земною спільнотою. Доводиться, що означені процеси зумовлені вимогами цивілізаційних зрушень у добу глобалізаційних змін.*

**Ключові слова:** культура, діалог культур, цивілізація, взаємозалежність культур, суспільств, народів, цивілізацій, глобалізація.

*Рассматриваются проблемы динамики процессов самоорганизации образования мировой системы управления земным сообществом. Доказывается, что указанные процессы продиктованы требованиями цивилизационных сдвигов в эпоху глобализационных перемен.*

**Ключевые слова:** культура, диалог культур, цивилизация, взаимозависимость культур, обществ, народов, цивилизаций, глобализация.

*The dynamics of self-organization of formation of the world system of the earth community management are examined. It is proved that these processes are motivated by the requirements of civilization changes in the era of globalization transformations.*

**Key words:** culture, dialogue of cultures, civilization, interdependence of cultures, societies, nations, civilizations, globalization.

Ця стаття ґрунтуватиметься на гуманістичних положеннях, відповідно до яких людство — це єдиний організм; істина, знайдена людьми однієї культури, що рівною мірою належить усім. Не існує «російських», «китайських», «індійських», «німецьких» — є спільні істини, золотий фонд людства. Зберігачами окремих фрагментів цього фонду, які за випадкових обставин потрапили до рук окремих народів, є українці, росіяни, китайці, індійці, німці тощо. Кожна нація відповідає за збереження своєї частки загальнолюдської істини і зобов'язана ознайомлювати з нею усіх інших. Захист цієї істини та культури, в межах якої вона виникла, не є «вужьколюбим націоналізмом» і «шовінізмом», це — захист культурної спадщини, що рівною мірою належить усьому людству [15].

У другій половині ХХ ст. у світовому масштабі намітилися процеси, характерна ознака яких — сплеск усвідомлення своєї етнічної ідентичності належності до певного етносу (етнічної спільності). Але у світовій науці набув поширення ще один підхід до вивчення етнічних спільностей як соціальних конструкцій, що виникають та існують у результаті цілеспрямованих зусиль політиків і творчої інтелігенції для досягнення колективних цілей, насамперед

забезпечення соціального комфорту в межах культурно однорідних співтовариств [12; 13; 17].

Однією з головних проблем сучасного глобалізаційного простору в процесі самоорганізації й еволюції людської спільноти є формування та реалізація стратегії управління всесвітніми інтерсоціальними, інтеркультурними чинниками, успіхи в якій залежать від спільних зусиль країн та народів світу [2]. Масштабність означених проблем і невідкладність їх вирішення потребують зміни наукової картини світу. До речі, слід зважати на те, що менталітет людини, котра живе в стабільному світі, й людини, котра бере на себе відповідальність за вирішення глобальних проблем сучасної цивілізації, істотно відрізняються.

Як відомо, розвиток соціуму людини ґрунтується на технічному прогресі, який у багатьох аспектах залежить від рівня та якості культурного розвитку суспільства загалом і людини зокрема. При цьому слід зазначити, що технічний прогрес протягом декількох останніх десятиліть змінив наш світ [14; 16]. Водночас він (прогрес) драматично вплинув на економічні і політичні процеси у світі, так само як і на розвиток культур, пов'язаних між собою [15]. Велика економічна інтеграція виявилася можливою завдяки, зокрема, швидкому розвитку транспортних систем і засобів зв'язку. Жан Моне, творець Європейського Союзу, стверджував, що економічна інтеграція вела нації до добровільного прийняття подібних законів і організації однакових інституціональних структур, а в результаті змінювала їх відносини між собою. Він зазначав, що це постійно модифікувало взаємовідносини між культурами й могло розглядатися як складова «процесу розвитку самої цивілізації». Філософ Бертран Рассел, котрий досліджував вплив взаємозалежності, відзначав: «...у новому світі доброзичливість стосовно тих, чия релігія потребує захисту, буде не просто моральним обов'язком, але обов'язковою умовою для виживання. Людське тіло не може довго жити, якщо руки конфліктують із ногами, а шлунок ворогує з печінкою. Загалом людське суспільство набуває ознак єдиного організму, і якщо ми існуватимемо й надалі, то повинні знайти почуття, звернені до зростання благополуччя всіх, при цьому прагнення до індивідуального благополуччя має спрямовуватися на весь організм, а не на окремі його частини» [27].

На межі тисячоліть відроджується європейська цивілізація, яка із завершенням інтеграційних процесів у ЄС зможе цілком на рівних умовах конкурувати з американо-австралійською культурою, яка ще тільки формується. Водночас синхронізм проникнення європейської культури до Америки, Австралії та Нової Зеландії, жорсткий прискорений конгломерат її з культурою африканських негрів або місцевих аборигенів дозволяють знайти в цих процесах багато спільного, незважаючи на віддаленість континентів.

Фінансово-економічна криза 1997—1998 рр. уможливило об'єднання країн південно-східної Азії, в яких з'явився новий лідер — Китай. Він абсорбує капітали постраждалих від кризи сусідніх країн — «азіатських тигрів», Японії — і стає новим «локомотивом» світової економіки. Такий лідер виник і в африканській цивілізації — це ПАР, яка нещодавно наздоганяла західну культуру. Незважаючи на потужний вплив північноамериканської культури, зберігає свою ментальність і культурні особливості латиноамериканський континент культур. Уже декілька тисячоліть існує індійська культура, духовну силу якої не змогла зломити навіть колоніальна залежність від Англії, яка в часи завоювання Індії була економічним, а в багатьох аспектах і політичним світовим лідером. Релігійний чинник став основою формування і духовної сили багатьох культур, хоча нині практично тільки така молода і впливова релігія, як іслам, є вирішальним чинником формування ісламської, по суті, навіть панісламської культури. Інші ж сучасні культури набувають полірелігійного і поліетнічного характеру.

Однак посилення взаємозалежності водночас створило проблеми, зумовлені конфліктом між національним суверенітетом і колективним благополуччям. Дійсно, нині прагнення більшості країн до інтеграції й поглиблення міжнародного співробітництва поєднано з опором, пов'язаним із бажанням захистити національні інтереси, трансформувати суверенітет у супернаціональні структури. Отже, ключовим питанням у подальшому стане таке: чи є неминучою прискорена економічна інтеграція (яку підтримують технологічні зміни, котрі вже не в змозі контролювати лише одна незалежна держава), що зумовить пошук країнами загального ґрунту, а можливо, і створення спільних структур в інших сферах, таких як зовнішньополітична діяльність і оборона? Чи спричинить відмова від деякої суверенності в економічній сфері аналогічний процес в інших сферах міжнародних відносин?

Більшість населення планети усвідомила необхідність організації певних національних інститутів для того, щоб забезпечити життєдіяльність суспільства. Усі розуміють необхідність існування законодавчої влади для прийняття законів, виконавчої — для їх виконання і судової — для трактування законів, а також юридичного аналізу в разі виникнення відмінностей у їх розумінні. Більшість погодиться з тим, що центральний банк та інші фінансові структури необхідні для регулювання різних аспектів економічного життя нації. Є всі підстави вважати, що критерієм досягнутого розвитку і цивілізованості є певний рівень, якого відповідним інститутам у певній культурі слід набути, а надалі — і спроможність забезпечити стабільність життя та процвітання народу. І навпаки, брак подібного інституціонального прогресу знищує творчі сили й життєздатність культури, стримує процес її розвитку.

Водночас зрозуміло, що національні структури й уряди в умовах зростаючої взаємозалежності у світі дедалі менше здатні вирішувати ключові проблеми, більшість яких набула важливого міжнародного значення. Це саме те розуміння, що таких, як мислителів, подібних до А. Неклессе, звертатися до «препарування і дезінтегрованості» ситуації з інституціональними структурами. Уряди нездатні проводити таку політику, яка здійснювалася в минулому, а це асоціюється у свідомості людей із їхньою суттю. Р. Купер, один із найвидатніших міжнародних економістів зазначив, що, згідно з деякими економічними дослідженнями, за останні 40 років відбулося істотне скорочення параметра, який економісти називають «фінансовим мультиплікатором» [21].

Це порівняно простий підхід, суть якого полягає в прагненні зрозуміти вплив фінансової політики держави (зокрема зниження рівня оподаткування) на розміри валового національного продукту. Якщо розмір цього мультиплікатора порівняти в декількох державах за достатньо тривалий період, наприклад, з початку 50-х рр., то виявиться, що він поступово зменшується. Це свідчить, що тоді, як у попередні роки, влада розглядала фінансові важелі як спосіб вирішення деяких макроекономічних проблем (наприклад, постійно зростаючий рівень безробіття), то нині можливості помітно зменшуються. Подібні дії, розпочаті свого часу британським і французьким урядами, просто «виліпилися» на весь інший світ швидше, ніж звичайно (про що свідчить збільшення імпорту японської електроніки й автомобілів). Або, як зазначає Р. Купер, «зростаюча інтернаціоналізація економіки призвела до зниження спроможності урядів діяти так, як це має бути» [22]. Це, у свою чергу, може викликати своєрідний «параліч» дій урядів, виникнення відчуття того, що, оскільки світ змінився і не перебуває більше під їх контролем (або, принаймні, він став набагато слабшим, ніж це було раніше), то оптимальна політика — узагалі нічого не робити. Крім того, громадськість очікує на рішучі дії під час здійснення економічної політики, і мало ймовірно, що їх лідери зможуть заспокоїти свої народи, мотивуючи тим, що вони мало що можуть вдіяти, оскільки традиційні методи майже вичерпали в результаті дії тих або інших чинників, які перебувають поза їх контролем. Як наслідок — виникнення в громадськості глибокого відчуття незадоволеності і (або) апатії, що можна спостерігати в багатьох державах.

Невдачі в досягненні міжнародних інституціональних домовленостей у політичній сфері є очевидними. Від Руанди до Югославії, а також в інших охоплених війною регіонах, можна спостерігати невдачі міжнародного співтовариства під час вирішення першочергових (а іноді пов'язаних із трагедіями) проблем. А це дозволило б їм ужити необхідних заходів у тих ситуаціях, які нездатні вирішити національні уряди. Доказом проникливості й інтуїції в цьому разі

є дослідження професорів Гарвардського університету Г. Кларка і Л. Сона, у якому йшлося про необхідність «створення всесвітніх структур, аналогічних тим, що дозволяють підтримувати законність і порядок у національних суспільствах і на місцевих рівнях» [20].

Усе це зумовлює необхідність вирішення такого питання: якою може бути дієва відповідь на зниження ефективності політики? Перша й найочевидніша проблема — усвідомлення того, що значна частина неефективності урядових дій, а також безпорадність, яка виникає внаслідок того, що певні акції здійснюються окремими суверенними державами, вони діють поодиноці й прагнуть максимально використувувати свою владу. Водночас спільні, скоординовані зусилля можуть посилити (іноді значно) ефективність недієвої політики. Усвідомлення того, що у світі, де ступінь взаємозалежності постійно збільшується, національні структури дедалі менше здатні вирішувати міжнародні проблеми, і що необхідно елементарно підвищити політичну активність, є рушійною силою експериментів, проведених у різних частинах світу і спрямованих на посилення інтеграційних процесів та створення наднаціональних структур для їх підтримки, надаючи їм необхідної спрямованості. У праці «Суверенітет проти страждань» Б. Урквахарт (колишній співробітник ООН з особливих питань зовнішньої політики) зазначив: «...багато процесів у сучасному світі породжують критичне ставлення до принципу національної суверенності. Технологія розвитку засобів зв'язку, забруднення навколишнього середовища, радіоактивні залишки, невиправдане збільшення грошей в обігу, посилення впливу релігійних ідей і секуляристських тенденцій, СНІД, наркоманія, тероризм — усе це лише мала частка того, чому в межах національних кордонів приділяється недостатньо» (New York Times, 17 Apr. 1991). Основним серед таких експериментів є економічний, політичний та інституціональний розвиток Європейського Союзу [25].

Частково недовіра до глобальних структур зумовлена спадковими рисами людської природи. Багато хто вважає, що людина за своєю природою надзвичайно егоїстична й агресивна, і війни є відповідним відзеркаленням її внутрішнього змісту. Згідно із цією позицією, вимирання людства як виду практично неминуче. Оскільки руйнівна сила зброї, зважаючи на можливості сучасних технологій, стає дедалі більшою, і її ефективність зростає, настане час, коли людство просто знищить себе. Однак такі погляди суперечать постулатам багатьох релігій, згідно з якими «людина — найбільша коштовність, її вартість надвисока» і після відповідної освітньої підготовки ці дорогоцінності можуть принести мати користь людству загалом. Не слід уважати наївним заперечення релігіями того, що люди поведуться неправильно один з одним. На жаль, протягом ХХ ст. людство довело подібні спроможності до небувалого розміру, і, можливо, це століття згадуватимуть як такий етап у процесі еволюції людини,



коли подібного роду здатність стала вражаючою. Це визнання того, що «руйнація, війна й експлуатація були проявом незрілості в тривалому історичному процесі й нині людська раса однозначно відчуває тривогу, а це свідчить про досягнення етапу зрілості» [28].

Деякі науковці вбачають інші перешкоди на шляху створення глобальних структур. Так, вони розглядають різноманіття людського роду як нездоланий бар'єр під час поглиблення міжнародного співробітництва і реалізації ініціатив, сприятливих для утворення глобального інституту влади. На думку вчених, конструювання державної машини, здатної управляти на глобальному рівні, потребує від індивідуума певних якостей, прийнятних для всіх і визнаних усіма, а це нині неможливо. Але такий підхід не зважає на швидкий розвиток у XX — початку XXI ст. засобів зв'язку, а це є безперечним свідченням трансформації світу в інформаційну цивілізацію. Революція у сфері комунікацій помітно скоротила відстані на нашій планеті й уможливила подальше зближення націй. Більше того, вона змусила людство сумніватися в деяких існуючих поглядах на людську натуру і нібито його (людства) нездатність подолати первісну обмеженість, а також зробила значний внесок у зростання самовідчуття людей як громадян планети [11; 18; 19; 26].

Крім загального розвитку телекомунікацій і засобів зв'язку, існують і інші визнані чинники, здатні допомогти подоланню різних перекшод. Дійсно, багато хто вважає Декларацію прав людини своєрідним широкомасштабним консенсусом частини міжнародного співтовариства щодо фундаментальних загальнолюдських цінностей. У різних статтях Декларації такий концептуально важливий параметр, як воля людей, розглядається як основа для функціонування урядів і, відповідно, для періодичного з'ясування їх легітимності за допомогою виборів (стаття 21). Слід забезпечити законодавчі гарантії безпеки громадян і рівного захисту для всіх (стаття 7); повноцінний доступ до інформації, свободу створення асоціацій і волевиявлення (стаття 19); право власності (стаття 17); право на такий рівень життя, що достатній для підтримки здоров'я та благополуччя індивідуума і його сім'ї на необхідному рівні (стаття 25).

У будь-якому разі існування міжнародних інститутів або Всесвітнього уряду зовсім не свідчить про стандартизацію цінностей. Насамперед має бути позначене певне коло людських цінностей, визнаних усіма націями і суб'єктами міжнародних відносин, наприклад, екологічна стабільність. А вже додатково можуть існувати найрізноманітніші конкретні інституціональні структури, наприклад, різні релігії і вчення, традиції і звичаї.

Створення наднаціональних структур передбачає втрату суверенітету в певних сферах. Але водночас здатність передати певні повноваження наднаціональним інститутам (як це було в Європейському

Союзі) є цілеспрямованою дією у сфері культурної і національної суверенностей.

Функціонуюча нині система суверенних держав інколи створює ілюзію свободи. Так, країни можуть застосовувати силу для захисту своїх «життєвих» інтересів (наприклад, Іран і Ірак протягом 1980-х рр.). Це призвело до загибелі людей, руйнування економічних, соціальних і політичних основ існування суспільства. Політики могли безперешкодно вирішувати, яку частину держбюджету виділяти на потреби оборони й охорону державних кордонів. Проте така свобода є серйозним обмеженням щодо акумулювання ресурсів для підвищення життєвого рівня населення. Можливо, ліпше не мати свободи для того, щоб здобути знаряддя ведення військових дій, оскільки міжнародні політичні організації сягнули того рівня розвитку, який дозволяє їм усунути необхідність значних витрат на безпеку.

Відмовляючись від деяких національних «свобод», не слід захоплюватися ідеями про єдиний Всесвітній уряд у супердержаві оруеллівського типу, де контролюється і скеровується кожний крок, знищується сама думка про розмаїтість людських рас, що століттями були джерелом життя і творення. Набагато правильніше було б уважно досліджувати принцип єдності в розмаїтості різних за мовою, способом мислення, навичками і традиціями етносів.

Ще один контраргумент противників Всесвітнього уряду полягає в переконанні, що в разі реалізації означеної ідеї виникне величезна за своїми розмірами недієздатна бюрократія [29]. Водночас створення міжнародних інститутів дозволить, можливо, урядам позбутися багатьох обтяжливих функцій (наприклад, оборона), що нині є невід'ємною складовою життєдіяльності суверенної держави. Це скорочення створило б щонайменше значні потенційні можливості для ефективної діяльності соціального організму.

Таким чином, утворення глобальних структур не стільки сприяло б зростанню неефективно працюючої бюрократичної системи, скільки раціоналізації діяльності уряду, поступово усунуло б на шляху згуртування людства загрозові перешкоди. У будь-якому разі негативні явища, що асоціюються з протидією бюрократії (місцевого, національного або міжнародного рівня), можна усунути завдяки поліпшенню діяльності адміністративної системи й управління (в разі чіткого визначення цілей і конкретної відповідальності), але не скасуванням бюрократичного апарату як такого. Громадяни тієї або іншої країни іноді можуть відчувати, що уряд не розуміє їх потреб, нездатний раціонально розпоряджатися наявними засобами й ефективно працювати. Але навряд чи хто стане стверджувати, що логічним вирішенням таких проблем був би розпуск уряду, оскільки, мовляв, його функції можуть бути скасовані або його дії взагалі проігноровані. Висуваються аргументи і проти створення міжнародного органу для

охорони навколишнього середовища; при цьому мотивацією є те, що це може призвести до зростання бюрократизованості.

Ті ж, хто вважає, що створення Всесвітнього уряду неминуче призведе до суперцентралізації влади, надмірного скорочення локальних і національних свобод і навіть виникнення деякої світової диктатури, повинні звернутися до історії. Коли в Сполучених Штатах колонії відмовилися від суверенітету на користь федеральної влади, нічого подібного не сталося: суперцентралізації влади не відбулося і в Європі. У демократичних суспільствах, які живуть відповідно до чинного законодавства, цілком можна обмежити легальними способами активність уряду (як це мало місце у випадку з Європейським Союзом) завдяки періодичному використанню принципу допоможності. Це означає, що певна сфера, наприклад, така, як початкова освіта, буде ефективнішою, якщо працюватиме під контролем нижчих урядових чиновників (у цьому разі місцевих органів влади); при цьому йдеться, що вищі урядові чини безпосередньо не керують цією сферою. Використання означеного принципу свідчить, що питання охорони навколишнього середовища, управління економікою, обороною, безпекою (оскільки вони стосуються інтересів будь-якої країни) мають контролювати наднаціональні структури. У цьому ж напрямі діє і такий чинник, як високий ступінь інтеграції держав.

Слід зазначити, що особлива роль у вирішенні питань організації, управління у світовому співтоваристві належить процесам гуманізму й антигуманізму в добу глобалізації сучасної цивілізації. Адже гуманізм у культурі має загальний характер. Іншими словами, можна простежити його прояви не тільки в минулому, але й у сучасності. Антигуманістичні сили послідовно чинять опір новим формам культури і соціальних відносин. Головним же джерелом антигуманізму завжди є страх самостійності, ризику, особистої відповідальності й рішень, які не обмежуються сформованими стереотипами і водночас конструктивними; дотепер це — одна зі стійких перешкод у процесі становлення культури, що розвиваються, і мають інтегрувати в цивілізований світ [5; 9].

Конкретний зміст людської історії постійно має різноспрямовані прагнення людей: з одного боку, ті, що стверджують, зміцнюють, посилюють історично сформовані, успадковані від минулого цінності, соціальні інститути, відносини, а з іншого, — ті, які доволіно або навмисно намагаються їх змінити, адаптувати до нових умов діяльності, її змінених засобів і цілей. Історія людства є процесом боротьби свободи і несвободи, зростання творчості з її історичною обмеженістю. Найважливіший елемент змісту історичного процесу — боротьба гуманізму й антигуманізму [1].

Після трагічного досвіду світових війн, спустошливих революцій і бунтів ХХ ст. постійне зростання і вирішення протиріч між

означеними протилежностями в конкретному історичному процесі як у масштабі всесвітньої історії, так і в межах окремих країн і народів набуває іноді складного циклічного характеру. Прагнення до гуманізму змінюється масовим вибухом антигуманізму, а той, видахаючись, знову поступається повільному сходженню гуманістичних тенденцій і цінностей.

Визнання, що процес гуманізації — складний і суперечливий аспект людської історії, свідчить про існування численних його рівнів, форм, якостей, характеристик. Значна кількість гуманістичних текстів належить до верхніх рівнів гуманістичної традиції — це прозоріння й ідеї із золотого фонду світової культурної спадщини. Визначення гуманізму базуються на таких поняттях, як особистість, права людини, принципи рівності, справедливості, блага людини. Наприклад, В. Келле визначає гуманізм як «систему історично змінюваних поглядів, яка визнає цінність людини як особистості, її право на свободу, щастя, розвиток і прояв своїх здібностей, яка визнає благо людини критерієм оцінки соціальних інститутів, а принципи рівності, справедливості, людяності — бажаною нормою відносин між людьми» [8].

Апелюючи до категорій і понять, що виникли в достатньо пізній період історії суспільства, це визначення відповідає зрілому, розвиненому рівню гуманізму, де гуманістична орієнтація утвердилася в суспільстві — його масовій свідомості і найважливіших соціальних інститутах. У такому сенсі це визначення і багато подібних адекватно охоплюють зміст гуманістичного процесу останніх століть розвитку передових культур, але залишають за своїми межами докапіталістичні уклади життя, добуржуазні структури держави, культури, особистості — ті тривалі та масштабні етапи людської особистості й історії, коли гуманістичні передумови ще не втілилися в зрілих гуманістичних формах, які не затвердилися на загальносоціальному рівні, не реалізувалися в демократичних структурах, правовій державі, гуманістичній особистості.

Звичайно, якщо дотримувати традиції звернення до вищих досягнень гуманістичної культури, достатньо обмежитися вивченням творчості видатних особистостей, ученй моральних подвижників, життя праведників. І дійсно, звернення до ідей Еразма з Роттердама, Ніла Сорського, В. Соловйова, Ф. Достоевського, М. Бердяєва, інших гуманістів є долученням до світових надбань людського духу, «точок відліку» загальнолюдської моральності.

Але якщо йдеться про утвердження форм гуманістичної практики, не стільки про гуманістичні прозоріння й відкриття гуманістичного виміру людського буття, скільки про поширення в суспільстві гуманістичних норм і структур, то необхідно доповнити традицію вивчення вищих рівнів гуманізму, змістивши акценти. Нові ракурси відкриває перед нами вивчення гуманізму на масовому рівні,

де елементи гуманістичної практики зароджуються і виявляються в повсякденній діяльності пересічних людей, механізмах культури та соціальних відносин.

Рівень масового гуманізму на першому етапі розвитку людини є мінімальним. Розглядати окремо гуманізм й антигуманізм методологічно недоцільно: їхня сутність може бути зрозуміла лише у взаємозалежності, оскільки вони є взаємозалежними протилежностями, суперечливою єдністю, а процес гуманізації (як і антигуманізації) — постійним болісним пошуком способів, методів подолання цієї протилежності.

Тому гуманізм потребує осмислення антигуманізму, соціальної і культурної необхідності причин його панування протягом більшої частини людської історії. Водночас слід зрозуміти, чому антигуманізм втрачає свої позиції, якою є об'єктивна основа постійної боротьби з антигуманізмом, що підтримує моральну переконаність гуманістів?

Антигуманізм можна зрозуміти як концентрований організований досвід відтворювальної діяльності людини, він створює можливість для певного рівня творчості, але водночас передбачає нові обмеження для її зростання, розвитку поза історично сформованими межами. Отже, антигуманізм — це насамперед обмежувальний регулятор для запобігання зростанню творчості вище рівня, прийнятого в певній культурі, суспільстві, звичайного, природого.

Значення пануючого антигуманізму в усіх його формах полягає в тому, що він — умова трансляції в часі історично сформованого ладу, стверджує себе в жорсткій боротьбі з незвичайними інноваціями, з їхніми носіями, а також через постійне залякування членів суспільства самою можливістю відлучення від сформованих форм життя, загальноприйнятих ідей, норм, цінностей; постійно спрямований на відкидання негативного, руйнівного впливу інновацій, оцінюючи негативно ворожі відтворенню співтовариства, здатні активізувати і реалізувати деструктивний потенціал, що загрожує цьому співтовариству хаосом. Заради запобігання цій загрозі, щоб усунути її від себе, людина погоджується з антигуманістичним змістом культур і соціальних відносин, персоналізує свою втечу від хаосу, безструктурності, безладдя до влади антигуманістичної догми, ритуалу, традиції, общинного й родового рабства. Антигуманізм, зберігаючи досягнуте, існує в безлічі конкретних проявів, він скрізь і завжди захищає завоювання і рубежі.

Але людина постійно відповідає на виклик історії, гуманізуючи культуру суспільства і свою власну. Це відповідає дійсності всіх історичних епох, хоча й у різних масштабах. По-перше, людина здатна розвивати себе, підвищувати якість прийнятих рішень, удосконалюючи свою спроможність освоювати історично сформоване культурне багатство; може нарощувати масштаби і значимість її особистої інтерпретації, підвищувати цінність її результатів, знижуючи

одночасно цінність ритуального, догматичного набуття досвіду. По-друге, вона здатна долати своєю діяльністю зовнішні обмеження, тобто створювати соціальну реальність, яка відповідає рівню розвитку особистості, що склався в результаті освоєння всієї попередньої культури; може формувати дедалі гуманістичніше середовище, а це стимулює зростання масштабів і значимості особистої творчості. По-третє, людина здатна забезпечити взаємопроникнення полюсів соціокультурних опозицій «особистість — суспільство», «особистісна культура — культура загалом», створюючи тиск на антигуманізм, формуючи дедалі гуманістичнішу культуру і соціальні відносини, тобто такі, які значною мірою орієнтовані на цінності особистої творчості як рушійної сили відтворення єдності культури і соціальних стосунків. Усе це — процес гуманізації. Ключовий момент процесу гуманізації — середина шляху, коли гуманізм починає «переважати» антигуманізм, останній перестає панувати, міра зміщується в сторону гуманізму. Історично цьому етапу, вочевидь, відповідає зміцнення гуманістичних цінностей на загальносоціальному та культурологічному рівнях — становлення правової держави, надання пріоритетності гуманістично-культурним цінностям у межах міжнародного співтовариства, їхнє проголошення і боротьба за них у планетарному масштабі [3; 4; 6].

Таким чином, аналіз означених питань свідчить, що динаміка синергетичних процесів під час становлення системи світового співтовариства в багатьох аспектах залежить від викликів глобалізаційних суспільних трансформацій, вимог цивілізаційних змін земної спільноти. Водночас дослідження свідчить, що в процесі виникнення й реалізації потреби земної спільноти в самоорганізаційних (синергетичних) процесах створення Всесвітнього уряду значну роль відіграють гуманітаризаційно-культурологічні перетворення в суспільстві, позитивні зрушення в гуманістичних аспектах культур світу, їх діалози та полілози на тлі співпраці в контексті забезпечення подальшої еволюції земної цивілізації в добу глобалізації.

#### Список літератури

1. Ахиезер А. С. Гуманизм как элемент культуры / А. С. Ахиезер, С. Я. Матвеева // *Общест. науки.* — 1990. — № 2. — С. 3–10.
2. Богуцький Ю. П. Самоорганізація культури: онтологія, динаміка, перспективи : монографія / Богуцький Ю.П. // *Ін-т культурології АМУ.* — К. : Веселка, 2008. — 199 с. : іл. — Бібліогр. : С. 185–197.
3. Гумилев Л. Н. Мифы и реальность этносферы / Л. Н. Гумилев // *Дружба народов.* — 1989. — № 11. — С. 195–199.
4. Гумилев Л. Н. Ритмы Евразии / Л. Н. Гумилев // *Наш современник.* — 1992. — № 10. — С. 25–31.
5. Гумилев Л. Н. Этнос, история, культура / Л. Н. Гумилев // *Декоратив. искусство.* — 1989. — № 4. — С. 32–33.
6. Гумилев Л. Н. Этнос : мифы и реальность / Л. Н. Гумилев // *Дружба народов.* — 1988. — № 10. — С. 218–231.

7. Донцов А. И. Язык как фактор этнической идентичности / А. И. Донцов, Т. Г. Стефаненко, Ж. Т. Уталиева // *Вопр. психологии.* — 1997. — № 4. — С. 75–86.
8. Келле В. Ж. Гуманизм / В. Ж. Келле // *Философский энциклопедический словарь.* — М., 1983. — С. 130.
9. Козер Л. А. Функции социального конфликта / Л. А. Козер ; пер. с англ. О. А. Назаровой ; под общ. ред. Л. Г. Ионина. — М. : Идея-Пресс, Дом интеллектуал. кн., 2000. — 205 с.
10. Корагессан Т. Б. Восток есть Восток / Т. Б. Корагессан // *Иностр. лит.* — 1994. — № 8. — С. 5–179.
11. Поршнев Б. Ф. Противопоставление как компонент этнического самосознания / Б. Ф. Поршнев. — М. : Наука, 1973. — 14 с.
12. Тишков В. А. Очерки теории и политики этничности в России / В. А. Тишков / РАН, Ин-т этнологии и антропологии. — М., 1997. — 462 с.
13. Шейко В. М. Формування основ культурології в добу цивілізаційної глобалізації (друга половина XIX — початок XXI ст.) : монографія / В. М. Шейко, Ю. П. Богущкий. — К. : Генеза, 2005. — 592 с.
14. Шейко В. М. Історико-філософські аспекти ролі фінансової кризи 1987 р. в кінці техногенної парадигми розвитку індустріальних суспільств / В. М. Шейко // *Гуманіт. журн.* — 2000. — № 1. — С. 60–65. — Бібліогр.: 10 назв.
15. Шейко В. М. Континуум культур: проблеми взаємозалежності та співробітництва / В. М. Шейко // *Культура України : зб. наук. пр. / Харк. держ. акад. культури.* — Х., 2000. — Вип. 6 : Мистецтвознавство. — С. 4–12. — Бібліогр.: 10 назв.
16. Шейко В. М. Основні етапи та тенденції розвитку цивілізації / В. М. Шейко // *Вісн. Харк. нац. ун-ту ім. В. Н. Каразіна.* — Х., 2000. — № 485 : Історія, вип. 32. — С. 94–103.
17. Шейко В. М. Самовизначення людини в культурі / В. М. Шейко // *Вісн. Держ. акад. кер. кадрів культури і мистец.* — 2000. — № 4. — С. 5–13. — Бібліогр.: 16 назв.
18. Шпет Г. Г. Психология социального бытия / Г. Г. Шпет. — М. : Ин-т практ. психологии ; Воронеж : МОДЭК, 1996. — С. 15.
19. Эриксон Э. Идентичность : юность и кризис / Э. Эриксон. — М. : «Прогресс», — 1996. — 344 с.
20. Clark G., Sohn L. B. World Peace Through World Law / G. Clark, L. B. Sohn. — Cambridge : Harward UP, 1960. — P. 73.
21. Cooper R. Is there a New World Order? / R. Cooper // *Prospects for Global Order.* — London, 1993. — Vol. 2. — P. 8.
22. Cooper R. Worldwide regional integration: is there an optimal size of the integrated area? / R. Cooper // *Asia Pacific regionalism : readings in international economic relations / ed. by Ross Garnaut, Peter Drysdale, John Kunkel.* — Australia : Harper Education Publishers, 1994. — P. 12.
23. Cross-cultural psychology : Research and applications / Berry J.W., Poortinga Y.H., Segall M.H., Dasen P.R. — Cambridge : Cambridge University Press, 1992. — 402 p.
24. Lewis C. The Function of Social Conflict / Coser Lewis. — New York : The Free Press ; London : Collier Macmillan Limited, 1964. — P. 48.

25. Lopes-Klaros A. Implications of European Integration / A. Lopes-Klaros // World Order. — 1995/1996 (Winter) — № 27.2 — P. 35–48.
26. Phinney J. Ethnic identity in adolescents and adults : Review of research / J. Phinney // Psychological Bulletin. — 1990. — Vol. 108 (3). — P. 499–514.
27. Russell B. Has Religion Made Useful Contribution to Civilization? An Examination and a Criticism/ B. Russell. — London : Watts & Co., 1930. — P. 56.
28. The Universal House of Justice, The Promise of World Peace : To the Peoples of the World. — Haifa, Israel, 1985. — P. 16.
29. World Peace and World Government / J. Tyson // Vision to Reality. — Oxford : George Ronald. — 1986. — 126 p.

*Надійшла до редколегії 06.11.2013 р.*

УДК: 7.74.748.

ГО КАЙ

### КИТАЙСЬКЕ ХУДОЖНЄ СКЛО ХХ СТ. (ПЕРІОДИЗАЦІЯ ТА ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНІ ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ)

*Розглянуто актуальні проблеми взаємозв'язку традицій і новацій у скловиробництві Китаю в контексті розвитку китайської художньої культури ХХ ст.*

**Ключові слова:** *Китай, культура і мистецтво, художнє скло, традиції та новації.*

*Рассмотрены актуальные проблемы взаимосвязи традиций и новаций в художественном стеклоделии Китая в контексте развития китайской художественной культуры ХХ в.*

**Ключевые слова:** *Китай, культура и искусство, художественное стекло, традиции и новации.*

*The topical issues of the relationship of tradition and innovation in artistic glass production in China in the context of the development of Chinese art culture of the twentieth century are explored.*

**Key words:** *China, culture and art, glass art, tradition and innovation.*

Розглядаючи історіографію китайського художнього скла, можна відзначити, що в ній превалюють фрагментарні дослідження, в яких, через об'єктивні й суб'єктивні причини, немає комплексного аналізу проблем становлення і розвитку цього виду мистецтва. Окрім того, відчутним залишається брак критичного наукового погляду на сучасний стан китайського художнього скловиробництва, вивчення особливостей його розвитку та ролі в сучасних мистецьких процесах. Це вможливорює визначення в науковій розробленості питання певних проблемних моментів.

Так, художнє скло в науковій літературі поки що не вважається традиційним (національним) видом мистецтва Китаю, хоча факт значних досягнень, що відбулися на різних історично-культурних етапах



у провідних техніках обробки скла, високому естетичному рівні скляних виробів та оригінальній творчості окремих митців і творчих династій, нині є очевидним. Наукового аналізу потребує також ступінь впливу на китайське традиційне скловиробництво західних художніх технологій у різних історично-культурних контекстах розвитку мистецтва КНР. Окремі періоди й етапи розвитку художнього скла Китаю, як і загальна його періодизація, досліджені нерівномірно, а тому означені не завжди чітко. У цьому контексті, бракує висвітлення засобів збереження і навіть прояву традиційних ознак китайського художнього скла в найскладніші, часто драматичні, періоди культурної історії Китаю ХХ ст. Означені проблемні моменти і стали основою цієї статті.

У першій половині ХХ ст. (точніше, на думку автора, сказати — у першій третині століття) виокремлюють декілька періодів відносної активізації китайської скловиробної галузі, зокрема виробництва художнього скла. Так, період кінця ХІХ — першого десятиліття ХХ ст. був характерний малопродуктивною діяльністю цілої мережі невеликих ремісничих гутних майстерень, у яких продукувалося скло побутового призначення: невеликі вітражі, ємності, декілька типів посуду, оздоблені розписом або гравіюванням флакони, скляні прикраси. Після тривалої перерви, викликані Першою світовою війною та повоєним економічним застоєм, виробництво скла певною мірою відроджується лише наприкінці 1920-х — 1930-х рр., які стали періодом нетривалого економічного і культурного піднесення Китаю.

Таким чином, фактографія китайського скловиробництва свідчить, що до початку «промислової революції» на території Піднебесної імперії, яка, керована імператорською династією Цін, проіснувала аж до 1911 р., в Китаї переважало скло побутового призначення. З упровадженням промислового виробництва скла великі прибуткові підприємства швидко ставали серйозною альтернативою дрібним гутним майстерням, що основувалися на ручній праці й витісняли їх з ринку. Водночас, ліквідація дрібного ремісничого виробництва часто призводила до нищення унікальних рукотворних технік формотворення і декорування скла, внаслідок чого втрачено й немало його яскравих художніх ознак [1, с. 45].

На початку ХХ ст. на Заході зароджується нове мистецтво скла, започатковуються склоробні техніки (Комфорт, Тіффані, Галле), які були провісниками революційних перетворень у світовому, зокрема китайському, художньому склі. Дизайнери (Дрессер, Хоффман, Мозер, Прутсер) розпочали активну співпрацю в напрямі неофункціоналізму з майстрами традиційного скловиробництва, піддаючись впливу й інших художніх стилів, активно працюючи над розробленням сучасних художніх форм і композицій [2, с. 172]. Традиційна скловиробнича справа в Китаї поступово набула нового промислового рівня. Наприклад, у м. Бошань, де протягом століть існували численні

дрібні ремісничі майстерні й декілька династій майстрів-гутників, виникають перші крупні підприємства. У 1904 р. розпочав свою діяльність склозавод «Бошань-люлі», що масово продукував побутове скло аж до початку Першої світової війни. Завод «Яньшенъчжень» розвинувся з ремісничої майстерні, відомої як родинне підприємство ще із XVI ст. Спочатку ця гутна майстерня була реорганізована в мануфактуру, а в 1904 р., після оснащення німецьким устаткуванням, стала великим склозаводом [3, с. 17].

На початку XX ст. в Китаї набуває популярності копіювання давніх скляних виробів. Відроджується виготовлення флаконів для нюхального тютюну в техніці гравіювання «тао-се» або прикрашених із середини розписом, які були важливою складовою скляної сувенірної продукції. Відновлюється попит на традиційний китайський вітраж, розвиток якого європейське вітражництво використало для імпортування художньо-технологічних впливів. У побуті китайських городян знову стають модними ширми й перегородки з вітражними розписними або гравіюваними вставками. Сюжети вітражних композицій у творах майстрів розпису Гао Цзіяна, Лю Юйліна, Лі Юньтіна, Чжоу Фея та ін. мали переважно національний характер — орнаменти, рослинні мотиви, китайські типажі, цілі сюжети, зокрема з національного епосу та літератури. В цих типах скляних виробів відроджувалися не лише традиційні форми, але й художні ознаки, відображені в способах декорування, розвинених ще в середині XVII ст. майстрами пекінських імператорських майстерень.

Але це ще не було «сучасне» китайське скло, а здебільшого роботи на основі традиційних мистецтв, гутного ремесла, а також історично усталених форм і декорів, подальше копіювання яких лише посилювало відчутність інноваційних ідей. Початок XX ст. був, радше, перехідним, поступово прогресуючим процесом «художньо-технологічного моделювання» скла, який розгортався у звичних для прикладного мистецтва Китаю функціональних рамках з тією лише різницею, що оригінальність нового творчого мислення митців на зламі XIX–XX ст. виявлялася їх індивідуальною здатністю «споживати» й адаптувати нові західні дизайнерські ідеї. Активізація прозахідних культурно-мистецьких тенденцій була особливо помітною на території Південного Китаю. У Шанхаї та інших південнокитайських містах утворюються цілі квартали, населені європейцями, серед яких, зрозуміло, було немало носіїв (інженери, дизайнери, митці, майстри скла, технологи) західних культурних традицій і художньо-технологічних новацій. Одним з проявів культурної співпраці між Сходом і Заходом наприкінці XIX — на початку XX ст. в Китаї були перші ознаки відомого згодом і важливого для розвитку китайського художнього скла «студійного руху», який виразно окреслить роль творчої особистості, а «студії скла» стануть, щоправда пізніше, ідеальним середовищем для нових мистецьких ідей.

Під час Першої світової війни китайські склозаводи фактично припинили виготовлення продукції. Виробництво скла, переважно сувенірної продукції, знову здійснювали в невеликих приватних майстернях. Лише в 30-х рр. ХХ ст., з досягненням відносної політичної й економічної стабільності, поновлюють роботу деякі склозаводи і навіть створюються нові. Проте цей процес виявився нетривалим: китайсько-японський конфлікт, Друга світова війна, подолання її наслідків знову призупинили розвиток китайського скла.

До етапів, які потребують особливої дослідницької уваги, належить друга половина ХХ ст. — складний, суперечливий період історичного і культурного розвитку КНР, у дослідженні якого практично відкритим залишається і проблематика художнього скла. Його розвиток, згідно з традиційною хронологією суспільно-політичної історії КНР цього періоду, поділяють на дві частини. Перша — це кінець 1940-х — кінець 1970-х рр., характеризувалася комуністичними реформами, спробою «великого стрибка» в економіці й особливо негативними наслідками т. зв. «культурної революції» 1965–1976 рр., які стали нищівними для традиційної культури Китаю. Друга частина — кінець 1970-х — 1990-ті рр. (т. зв. «відлига», «пекінська весна»), впродовж яких зародився і набував розвитку зворотний процес — відродження національних культурних цінностей, який в урізноманітнених формах зберігає свою актуальність донині. Власне, в таких складних умовах у перші повоєнні роки розпочався наступний етап в історії художнього скла Китаю. З приходом у 1949 р. до влади Мао Цзедуну, в контексті нової комуністичної ідеології й загального курсу на індустріалізацію, в середині ХХ ст. в китайському виробництві скла збільшується відсоток колективних технологічних операцій. Колективізм виробничого процесу був покликаний не лише модернізувати слабку промислову базу Китаю, але й подолати (згодом повністю знищити) ручну працю, таку важливу в продукуванні ексклюзивних художніх виробів зі скла. Щоправда, вага ручної праці в китайському повоєнному виробництві скла ще тривалий час залишалася відчутною. Наприклад, після закриття в 1914 р. склозаводу в Бошані виробництво скла в цьому місті знову зосередилося в приватних гутних майстернях, які проіснували аж до 1955 р., сягнувши кількості 360-ти. Лише в 1959 р. всі приватні майстерні були реорганізовані у велике підприємство «Нандинь» [4, с. 17].

Комуністичний режим Китаю проголосив і нові естетичні ідеали. Стиль «соцреалізму», що домінував у цей час у мистецтві, вирізнявся активною пропагандистською програмою, створеною для «ілюстрування» досягнень соціалістичного розвитку Китаю. Цей стиль у китайському мистецтві характеризувався фактично повною відмовою від національних традицій, які сприймалися як «пережитки минулого, що не відповідають потребам людини соціалістичної епохи». Масове виробництво вжиткового скла змінює вишукані вироби гутних

майстерень. Прості утилітарні форми виготовлялися в пресувально-видувній техніці й декорувалися переважно написами агітаційного змісту, частіше за все червоним кольором з використанням комуністичної символіки.

Щодо образотворчих проявів у китайському склі 1950-х рр., то може йтися переважно про портрети Мао Цзедуна, нанесені техніками матового гравіювання або декору на поверхню скляних подарунково-сувенірних виробів, призначених для партійних делегацій інших соціалістичних країн, керівників китайської компартії та, зрозуміло, ювілейних подарунків самому вождеві. Водночас, у контексті майже тотальної уніфікації процесу скловиробництва в Китаї, не слід омінати того факту, що впродовж 1950-1970-х рр. основним джерелом художньої творчості в цій царині все ж таки залишалися культурно-мистецькі надбання минулих епох. Зрозуміло, що їх несміливі, а тому й малопомітні прояви слід шукати в технічному і лише частково в образотворчому вирішенні завдань: формах виробів, використанні поодиноких традиційних орнаментів, пейзажних мотивів, наприклад, у техніці гравіювання на скляній поверхні (єдиній традиційній техніці декорування скла, що збереглася в Китаї за часів комуністичного режиму). Певним винятком було також використання скла в монументальній архітектурі для виготовлення різноманітних люстр, настінних світильників, засклення вокзалів, готелів і великих державних установ.

Особливо складним став період т. зв. «культурної революції» 1965–1976 рр., характерний масовим гонінням на будь-які прояви національних традицій у мистецтві, зокрема в художньому склі, яке, внаслідок тотального нищення в Китаї національно-культурної спадщини, на багато років опинилося в забутті.

Лише після смерті Мао Цзедуна (1976 р.) намітився новий період в історії китайського художнього скла. Починається процес реформ і перетворень, який дістав назву «відлиги», характерної критичним осмисленням та осудом наслідків «культурної революції» (т. зв. «пекінська весна»), а відкинуті під впливом «соцреалізму» національні традиції мистецтва і ремесла знову починають відроджуватися. Відбулося поліпшення стосунків з іншими державами, відкриття кордонів і зняття інформаційної блокади. Усе це сприяло ознайомленню китайських художників з досягненнями сучасної світової культури, а професійне мистецтво поступово посідало важливе місце в житті китайського суспільства. Якщо в монархічну епоху Китаю роль мистецтва в основному зводилася до звеличення імператорських династій, а в комуністичний період воно слугувало політичним та агітаційно-пропагандистським інструментом, то в 1980-х рр. китайські митці набули можливості звернутися до людської індивідуальності. Характерними стають сміливіші пошуки нових напрямів та форм творчості, позбавленої зовнішніх і внутрішніх обмежень.

«Свіжий вітер реформ» досяг усіх сфер культури Китаю. Основною ознакою промислового скловиробництва Китаю 1980-х рр. стають не тільки функціоналізм і утилітарна доцільність, але й задоволення естетичних потреб людини, створення гармонійного середовища її життєдіяльності, позначеного й оригінальними конструктивно-художніми ознаками. Пріоритетними стають дизайн виробів, їх зручність та естетичний рівень. При цьому важливе місце посідають індивідуальна творчість і авторські експерименти художників та технологів скла. Значним досягненням стало відродження приватних майстерень, як середовища для збереження і розвитку національних китайських традицій виготовлення та декорування скла. Саме в таких майстернях розпочався сучасний етап розвитку традиційного «внутрішнього» розпису скляного посуду, різьблення по накладному склу «тао-се», гравіювання, виробництва, що сприяло розвитку «студійного руху» в царині художнього скла.

Активне відродження майстерень відбувалося, насамперед, у чотирьох історичних центрах китайського скловиробництва: Пекіні, де ще в XVII-XVIII ст. активно функціонували імператорські скловиробні (доба імператора Кансі 1661–1722 рр.) майстерні, а також у провінціях Шаньдун, Гуандун і Сучжоу, з давніх часів відомих видобуванням сировини для скломаси й численними династіями майстрів — гутників, різьбярів, живописців. Кожен з осередків вирізняється власною «школою», характерною художньою стилістикою, авторською манерою і технічними прийомами виготовлення скла [5, с. 22]. Таким чином, відродження національних традицій перетворилися на важливу складову сучасного розвитку китайського художнього скла й, водночас, активний творчий рух.

Яскравим представником цього руху є митець Ван Сішань — засновник відомої творчої групи «Ті» й справжній зберігач традиційної техніки «внутрішнього» розпису скляного посуду. Він навчався в Пекінській академії мистецтв у відомого живописця, нащадка древньої художньої династії, Є Сяофена. Сам Ван Сішань не лише віртуозно опанував техніку розпису внутрішньої поверхні скляного посуду, але й створив популярну і визнану школу традиційного китайського розпису скла, за що був вшанований високим почесним званням КНР «Хранителя національної культури Китаю». У своїх працях, наслідуючи традиції Є Сяофена, він поєднує особливості пекінської й шаньдунської шкіл живопису. Першій властиві лаконізм і простота, а також стримана колірна гама, притаманна традиційному китайському живопису, в якому застосовувалися в основному грубуваті бамбукові пензлі. Для шаньдунського живопису характерніші яскраві кольори, тонкий пензель і, відповідно, мазок, що дозволяє робити розпис із точним графічним промальовуванням найдрібніших деталей. Сюжетика творів Ван Сішаня — це популярні пейзажі типу «шань-шуй» (традиційні, дослівно «гори — води»,

китайські зображення гір, озер, річок, символів «інь» та «янь», доповнені каліграфічними написами) і зображення тварин на тлі національних краєвидів, копії давніх живописних творів. Улюбленими є також мотиви національної архітектури і зображення бронзового ритуального посуду. Найбільшу популярність Ван Сішаню принесла серія флаконів з портретами китайських імператорів останньої династії Цін. Мініатюрні зображення прописані з великою майстерністю і виразно передають характер історичних персонажів. У зображенні тварин художник досяг ще більшої майстерності й став автором оригінальних живописних прийомів, нині широковідомих і застосовуваних молодшими митцями. Наприклад, для зображення пухкого звіриного хутра Ван Сішань виготовив спеціальний вигнутий пензлик «сі-шан» з металевими волокнами. У 2003 р. в м. Хебей, за сприяння Ван Сішаня, був заснований музей традиційного китайського розписного скла.

Відродження традиційної техніки «тао-се» (різьблення по накладному шару скла) розпочалося з творчості відомого в царині скла китайського художника Чжан Вейюна. Він народився в 1941 р., а в 1960-му переїхав до м. Бошань — давнього центру виробництва скла Китаю, де й відбулося становлення митця. Одним із перших його досягнень стала витончена композиція «Квіти сливи» (1964 р.) — виконана з двошарового накладного скла ваза кулевидної форми з вузькою витягнутою шийкою, різьбленими символічними зображеннями гілок квітучої сливи в нижній частині та дракона, що обвиває її шийку. Але найбільшій популярності набули вази з оригінальним колористичним вирішенням, наприклад, зелена ваза «Вісім безсмертних» з накладним шаром блакитного скла. Великі фігури зображені всередині вази, опоясуючи її щільним кільцем і таким чином заповнюючи весь внутрішній простір. Стилізовані національні типи зображені в напрочуд живих динамічних позах, пластичність яких вигідно підкреслюють зборки одягу. Жести і міміка надають кожному персонажеві неповторної індивідуальної характеристики. На поверхні вази під назвою «Самотній рибалка», виготовленої з білого непрозорого скла з темно-синім накладом, вирізьблений у традиційній техніці «тао-се» один з улюблених у китайському мистецтві пейзажний мотив рибалки в човнику на тлі гір. Темний силует у середині композиції контрастно виділяється на білому тлі, що імітує поверхню озера. Відчуття реальності й просторової глибини створює ледь помітний острівець з гірськими вершинами. Горловина вази вкрита суцільним шаром синього накладного скла (символічне зображення «неба»), який удало обрамляє композицію.

Визнаним продовжувачем традиційної техніки «тао-се» є митець У Цзисюн, який розпочав творчу діяльність у 1960-х рр. на склозаводі Хаймень і невдовзі став справжнім майстром художнього гравіювання. Упродовж багатьох років він не лише досконало опанував

техніку «тао-се», але й зумів створити авторську манеру різьблення, яку вирізняють динамічність та особлива ретельність проробки деталей. У 1988 р. художник відкрив власну творчу майстерню, а в 2004 р. — музей гравійованого скла в рідному місті Тайчжоу. Більшість експонатів складають твори У Цзисюна, виготовлені ним упродовж 40 років наполегливої праці, а також його учнів і послідовників. З експонованого доробку митця привертає увагу скло т. зв. «рослинної» серії (наприклад, метафоричні образи «людей-кактусів»), образи і мотиви драконів (скляне панно «Дев'ять драконів», із числовим мотивом, що символізує «досконалість» і «нескінченність»), монументальні об'єкти (зокрема, скляне панно «Вісімдесят сім безсмертних», створене на основі живописної традиції епохи Тан у духовній площині буддійських вірувань і легенд) тощо [6, с. 53].

Загалом, аналізуючи китайське художнє скло Китаю ХХ ст., слід зазначити нерівномірність і складність його розвитку, що було зумовлено багатьма історичними, суспільно-політичними, культурними факторами, об'єктивними і суб'єктивними. Здебільшого, саме ці фактори впливають на поділ історії китайського мистецтва ХХ ст. в цілому й історії художнього скловиробництва зокрема на два великі періоди.

Водночас, ретельне вивчення основних етапів процесу, аналіз творчості провідних митців та концептуально важливих творів надає підстав для деталізованої періодизації розвитку художнього скла Китаю ХХ ст.:

1) кінець ХІХ — початок ХХ ст. — останній період китайської культури імператорських династій, характерний у царині художнього скла малопродуктивною діяльністю численних дрібних ремісничих майстерень, у яких продукувалися переважно дрібні гутні виробу побутового призначення;

2) 1904-1913 рр. — початок переведення скловиробної справи на промисловий рівень, що характеризується створенням великих склозаводів, зокрема «Бошань-люлі» та «Яньшенъчжень»; перша спроба відродження і застосування давніх форм (флакони епохи Кансі, вітражні вставки, вази з багатошарового скла) і технік декорування («люлі», «тао-се», «внутрішній розпис», емалевий розпис «фа-лан» та ін.); адаптація західних новацій у царині художнього скла, насамперед на території південного Китаю;

3) 1914-1919 рр. — період занепаду китайського скловиробництва, зумовленого Першою світовою війною і повоєним економічним застоєм;

4) 1920-1930-ті рр. — відновлення виробництва скла в контексті короткотривалого економічного і культурного піднесення Китаю;

5) 1940-1945 рр. — період занепаду китайського скловиробництва, зумовленого Другою світовою війною;

6) 1949 — початок 1960-х рр. — руйнація традицій китайського художнього скла внаслідок встановлення в Китаї комуністичної диктатури, активне впровадження в мистецтві «методу соціалістичного реалізму» і лише часткове збереження в нових ідеологічних умовах поодиноких традиційних технік обробки скла, насамперед техніки гравіювання «тао-се»;

7) 1965-1976 рр. — період т. зв. «культурної революції», характерний тотальною руйнацією надбань китайської національної культури, фізичним нищенням історичних культурних пам'яток, сучасних творів мистецтва, а також репресіями проти митців-традиціоналістів і майстрів художніх ремесел;

8) кінець 1970-х — 1980-ті рр. — початок подолання наслідків «культурної революції», відродження і посилення ролі традиційних мистецтв і ремесел у розвитку художнього скла, відродження в його царині, на новому соціально-культурному рівні, історичних організаційних форм скловиробництва (наприклад, творчі майстерні провідних митців та ін.).

Щодо цього етапу слід навести думку видатного китайського митця, професора Академії мистецтв і дизайну університету Цінхуа (Пекін) Дай Шуфена про те, що «вісімдесяти роки стали моментом пробудження китайського мистецтва скла, яке до цього перебувало в стані дитинства» [3, с. 31].

9) 1980 — початок 2000-х рр. — посилення ролі західних художніх і, насамперед, технологічних новацій та їх активне впровадження в промислове й ексклюзивне (авторське) скловиробництво; посилення ролі вищих мистецьких навчальних закладів КНР у формуванні нових напрямів і критеріїв розвитку китайського художнього скла.

Можна передбачати, що саме в системі університетів, інститутів, кафедр, лабораторій, у контексті активізації мистецько-творчого «студійного руху», формуватимуться принципово нові напрями і форми розвитку художнього скла Китаю ХХІ ст.

#### Список літератури

1. Моран А. История декоративно-прикладного искусства с древнейших времен до наших дней / А. Моран. — М.: Искусство, 1982. — 780 с.
2. Полевой В. Двадцатый век: изобразительное искусство и архитектура стран и народов мира / В. Полевой. — М.: Советский художник, 1989. — 456 с.
3. Цзянлин Ч. Современное китайское художественное стеклоделие: дис... кандидата искусствоведения: 17.00.04 / Цзянлин Чжао. — М., 2011. — 156 с.
4. Там само.
5. Там само.
6. Хофман В. Основы современного искусства: Введение в его символические формы / В. Хофман; пер. с нем. — СПб.: Академический проект, 2004. — 557 с.

*Надійшла до редколегії 14.11.2013 р.*



## ПОСТМОДЕРНІСТСЬКИЙ КОНТЕКСТ ТЕОРЕТИЧНОГО МОДЕЛЮВАННЯ СУЧАСНОЇ КУЛЬТУРНОЇ ПОЛІТИКИ

*Розглядаються концептуальні аспекти формування теорії культурної політики в постмодерністській парадигмі. Визначено актуальні політичні смисли культури в контексті інтерпретації влади теоретиками постмодернізму.*

**Ключові слова:** *постмодернізм, культура, влада, культурна політика.*

*Рассматриваются концептуальные аспекты формирования теории культурной политики в постмодернистской парадигме. Определены актуальные политические смыслы культуры в контексте интерпретации власти теоретиками постмодернизма.*

**Ключевые слова:** *постмодернизм, культура, власть, культурная политика.*

*The article discusses the conceptual aspects of the formation of the theory of cultural policy in the post-modern paradigm. Identified current political meanings of culture in the context of interpretation of power theorists of postmodernism.*

**Key words:** *postmodernism, culture, power, cultural politics.*

Усвідомлений на початку 80-х р. ХХ ст. як загальнокультурний феномен, постмодернізм став специфічним напрямом і в соціогуманітарних науках, відіграючи роль їх своєрідної теоретичної саморефлексії [6, 13, 14]. З огляду на масштаби змін, які відбулися в сучасних теоріях суспільства та культури, постмодерністський підхід можна вважати своєрідною «страховкою» науки в її виході за межі класичних схем та підходів. Утвердження постмодерністської парадигми не тільки збіглося в часі, а й певним чином зумовило ренесанс ідеї культури в соціальних науках. Однак трансформація наукових методологій упродовж останньої третини ХХ ст. свідчить про суттєві зміни в сприйнятті культурних феноменів та способах опанування їх смислами. Відбувається фундаментальний перехід від теоретичних схем, спрямованих на досягнення ефекту визначеності та зрозумілості, на вибудовування ієрархічної цілісності — до інтерпретативності, фрагментарності, перенесення уваги на мікрорівень суспільної практики, до спонтанності проявів духовності та внутрішнього світу людини [8, 9]. У соціально-філософському контексті культура стає прикладом незбагненності, набуває ознак містичності, езотеричності, що певною мірою нівелює підвалини аксіологічності. Затребуваними стають нові теми та нові контексти. Формування специфічних культурних рис, співіснування традицій та інновацій, співвідношення і взаємозалежність колективної та індивідуальної свідомості в культурній практиці розглядаються в контексті питань, пов'язаних з глобалізацією, проблемами способів пізнання, відповідних розмаїттю культурних

практик сучасної людини. Виникнення нових видів «реальностей», зумовлених новими технологіями, актуалізувало знакові та комунікаційні аспекти культури, зокрема проблему «іншого» [1, 10]. Зі звуженням етнічного поля неписьмених народів інтерес антропологів зміщується до субкультурних утворень сучасних суспільств, зокрема гендерних груп, релігійних громад, етнічних меншин тощо. Постмодерн, який передбачає відмову від ідеального, єдиного, кращого на користь всеосяжного плюралізму, потребує визнання самотності кожної культури в її географічних, історичних, соціальних, психологічних проявах.

Постмодерністський світогляд ґрунтується на досвіді критиків раціоналізму, ідеї цілісності культури і взаємозв'язку культур Сходу і Заходу, стверджувалася єдність людини і природи. Його утвердженню посприяли настанови культурно-історичного релятивізму попередніх часів (О. Шпенглер, П. Сорокін, В. Дільтей та інші), з його наголосом на ціннісній рівності культур, що внеможливило визначити той ідеал, який був би притаманний усім культурно-історичним типам соціальних систем. Затребуваними є здобутки психоаналітичного підходу, пов'язаного з ім'ям З. Фрейда та його однодумців. Згідно з їхньою інтерпретацією, культура пов'язана із «сублімацією»: формуванням «Я» за допомогою обмеження підсвідомих імпульсів. Спроцено формулюючи теоретичну психоаналітичну позицію можна сказати, що культура є простором трансформації інстинктів, саме тому суспільство виділяється з природи. Сконцентрована в понятті «над-Я» фрейдівська регулятивна модель культури згодом доповнилася ідеями «колективного-несвідомого» або «архетипу» К. Юнга, що створило новий формат для аналізу культурних явищ. Загалом психоаналіз, який уже давно пережив свій пік популярності як терапевтична методика, усе ж продовжує жити постмодерну теорію та практику. В подальшому ці ідеї набули висвітлення, наприклад, у працях М. Фуко з його теорією дисциплінарної влади. Своєрідним парафразом марксизму та психоаналізу стала концепція «шизоаналізу» Ж. Дельоза і Ф. Гваттарі, стрижнем якої є порівняння людського несвідомого з так званою «машиною бажань» (виробництвом). Їм же належить «авторство» ідеї «різومي» як спроби перекодувати цілісність у напрямі її нелінійності.

Неабиякий вплив на постмодерну думку справили Ф. Ніцше з його уявленнями про культуру, як внутрішньо суперечливий образно-символічний простір протиставлення ірраціональної стихійної діонісійської, гармонійної і упорядкованої аполлонівської основ. Своєрідною є культура з позиції екзистенціалізму, який знайшов відгук і в російській містичній філософії. Теза про те, що культура визначається лише межами людського, передбачає не тільки взаємозалежність обох смислів, а й певний принцип їх реалізації. Культура, як утілення свободи, творчості, духовності, уможливило індивідуальний

шлях людини. Звернення до проміжних, непевних психічних станів дублюється в інших аспектах, зокрема в зверненні до пошуку сутнісних характеристик людини й основ культури до внутрішньо динамічних феноменів, наприклад, «гри» в інтерпретації Й. Гейзинги. Культурна практика в постмодерних репрезентаціях демонструє ще одну суттєву ознаку — невимовність, що по-своєму доводять М. Гайдеггер, А. Камю, Ж. П. Сартр. Замість безплідних спроб раціонально описати екзистенційний досвід вони пропонують шлях переживання.

Інший аспект постмодерності пропонують структуралісти та постструктуралісти, які ґрунтуються, зокрема, на піонерських теоретичних розробках М. Бахтіна про контекстуальність культури та діалог як спосіб її існування. В структуралізмі культура моделюється як складна ієрархічна знакова конструкція. Постструктуралісти, пропонуюючи заміну конструкції деконструкцією, звертаються до контексту, проміжних станів, інтертекстуальності. Прагнення вийти за межі структури дало краще розуміння функціонування структури, зумовило її критику, необхідність переосмислення звичного змісту форм та станів. Так, безкінечність текстів, що утворює постійний діалог, перетворюється на «інтертекстуальність» Ю. Кристевої, яка позбавляє текст тягаря однозначності [11]. Завдяки пост-структуралістам багато слів і понять набувають нових смислів, створюються словесні конструкції, які покликані зафіксувати нові смисли, що винайдені в сталих формах. Зокрема Р. Барту належить ідея про «смерть автора», коли реальність уявляється системою знаків, яка потребує її ре-інтерпретації, а не авторської творчості [3]. Проект ігнорування або подолання об'єктивістських схем та теорії, пов'язаних з наративами, пропонує Ж. Дерріда в своїй концепції деконструкції: розтину попереднього культурного досвіду як умови конструювання нової реальності [7]. Справжнім бунтом проти звичних форм легітимзації свідомості є ідея подолання «метанаративу», «метаісторії», «метадискурсу» Ж.-Ф. Ліотара [12]. Постмодерністи по-своєму осмислили ті явища, які реально впливають на сучасну культурну практику, зокрема засоби й ефекти візуалізації та віртуалізації. Наприкінці 80-х рр. Ж.-Ф. Ліотар звертається до ідеї заміни реального світу комп'ютерною ілюзією. Водночас набуває поширення концепт «симулякрів» Ж. Бодрійяра [4]. Межі культурних полів реального й ілюзорного (віртуального) стираються в працях С. Жижека, котрий заявляє про те, що для сучасної людини справжньою реальністю є «реальність зображень», породжена екранною культурою та іншими феноменами.

Культурна реальність постмодерну — це дзеркало того, що є наслідком глобалізації та тотальної технологізації свідомості. Це практика суцільного змішування та гібридизації мов, образів, знаків різних країн і народів. Культура, водночас з нею і свідомість набувають ознак нового універсалізму, який долає будь-які обмеження та виділення і відповідає транскультурності соціального простору. Процес

інкультурації відбувається за допомогою ілюзорних ретрансляцій: через екран телевізора, монітор комп'ютера, рекламні банери. Згідно з принципом діалогічності культури минулого, сьогодення і, навіть, майбутнього, суміщаються в єдиній перспективі. Людина набуває можливості вибору щодо будь-якої культури як «своєї», сприйняття її досвіду і реалізації в ній. Постмодерністська свідомість ігнорує оцінки, ієрархічності, еталони, внаслідок чого стираються універсальні етичні принципи, норми і правила. У такому разі більше немає модерністського прагнення до порятунку суспільства, його вдосконалення за допомогою освіти та науки. Культура сприймається як така, що не підлягає об'єктивації, але, водночас, об'єднує людей у соціумі й утворює загальний культурний простір. Її репрезентації втрачають визначеність та завершеність. Культура перестає бути чимось очікувано знайомим. Вона є, радше, простором «проявлення» змісту для пошуку нових способів інтерпретації, нового бачення сенсу культурної практики. Девальвація донорської функції автором передбачає підвищення ролі «споживача»-реципієнта, котрий стає співучасником процесу вибудовування сенсу культурних явищ. Епоху постмодернізму можна з повним правом слідом за М. Фуко назвати ерою «народження читача». Активізуючи потенції, приховані у творі, читач компенсує неочевидність змістової структури «культурного тексту» та розмитість інфраструктури контексту.

Отже, попри відсутність загально визнаного смислу поняття «постмодерн», можливо, і завдяки цьому сформувався своєрідний стиль мислення, характерними ознаками якого є принциповий плюралізм та відсутність єдиних критеріїв істини; критичне ставлення до раціоналістичних ідеалів універсалістського бачення реальності, зосередженість на локальній ефективності пізнання. Руйнування звичного ставлення до світу передбачає переосмислення здавалося б уже давно вирішених питань та сталих світоглядних конструкцій. Потенціал узагальнюючих наукових метафор та об'єктивістських концепцій, які претендують на відповідність дійсності, можна вважати вичерпаним. Утратили свою пояснювальну роль ідеї цілісності суспільства, єдності та системності культурних процесів, їх історичності та нерозривності. Одним словом, сталі наукові методи пізнання культури виявляються лише частково затребуваними сучасними дослідниками. Культура не є субстанційною категорією і будь-яке намагання стверджувати зворотне призводить до виникнення теоретичних проблем, які не можуть бути вирішені в цій науковій парадигмі. Проблема полягає в тому, щоб відійти від заздалегідь заданих характеристик культури, уникнути приписування їй неприродних смислів, які органічно виявляються в інших контекстах.

Принципова незадовільність існуючих виділень культури, крім суб'єктивних, має й об'єктивні причини, будучи показником фундаментальної значимості її для соціального буття. Те саме стосується

феномену влади. Оскільки обидва поняття зазначають сутнісні аспекти соціального, є підстави для припущення щодо їх фундаментального зв'язку між собою. Водночас, практика використання слів «культура» та «влада» і на побутовому рівні, і в науковому контексті значною мірою зумовлена ментальними традиціями певних суспільств та окремих соціальних груп. У вітчизняній соціогуманітарній літературі обидва поняття розглядаються або окремо, або у взаємозалежності, або в протиставленні, що відображається у формулі «культура і влада». Утім, виходячи з природи влади, очевидно, що вона неможлива поза і без культури. Так само і культура: як соціальний феномен вона не існує поза межами владних відносин. Визначальними в сучасному тлумаченні проблеми взаємозалежності культури і влади є фундаментальні філософські виклади М. Хайдеггера, Т. Адорно, М. Хоркхаймера, Г. Маркузе, Ж. Дерріди, які сформували підвалини неklasичного соціального теоретизування. Не маючи наміру аналізувати всі або навіть найвпливовіші концепції влади, обмежимося нагадуванням лише тих ідей, які набули широкого застосування в науковому осмисленні владних проявів культури.

У цьому контексті заслуговують на увагу концепції ієрархічної влади Е. Дюркгейма, дисциплінарної влади М. Фуко, символічної влади П. Бурдьє. Для Дюркгейма влада є втіленням соціальних відносин, точніше способом впливу на поведінку. Основа влади — обмін, в процесі реалізації якого виявляються різні позиції учасників. Одні — чинять вплив, інші — у разі наданої послуги ідуть на поступки і демонструють покірність. Тобто складається ієрархічність як системна основа влади [5]. М. Фуко також не задовольняв варіант розгляду влади через юридичні категорії, як такий, що є статичним, одностороннім і спрощеним [17]. Неочевидними залишаються різноманітні владні відносини, які пронизують усе сучасне суспільство і не стільки обмежують свободу, скільки породжують певні типи діяльності та комунікації, визначаючи зміст суспільного життя. Фуко вважає, що владу не обов'язково слід сприймати у зв'язку із функціонуванням держави. Владні відносини простежуються крізь виховну діяльність, сімейні відносини, способи пізнання людини і суспільства. Отже, Фуко усвідомлює владу в усьому розмаїтті відносин сили, які не обов'язково концентруються в якомусь місці та мають свій епіцентр. Влада не є структурою або інститутом. Вона відтворюється в усіх соціальних відносинах: економічних, пізнавальних, сексуальних, стаючи їх конституюючим елементом. Тому реалізація влади передбачає не послідовність у досягненні заздалегідь визначених цілей, а множини конкретних рішень, які утворюють подобу цілісності й концептуальності. Проте владні стосунки є анонімними, оскільки складно знайти тих, хто саме їх прагне. Влада породжує опір, але він є хоча і протилежним, але необхідним її полюсом. Подібно до тотальності влади, опір теж не локалізується в конкретних позиціях, він охоплює всі

суспільні структури та сфери, утворюючи силові поля. Таким чином, Фуко пропонує свою перспективу бачення сучасного суспільства: відносини влади в ньому всюдисущі і продуктивні. Обидві ці характеристики тісно пов'язані. Влада продуктивна тією мірою, в якій не зводиться до однієї певної владної інстанції, але пронизує всі дискурси та види діяльності в суспільстві, таким чином зумовлюючи його продуктивність. Образ влади, яка лише забороняє, заважає і обмежує, на його думку, є занадто поверховим. Влада не лише забороняє, а й спонукає, не тільки обмежує, а й детермінує, нарешті, передбачає певний результат [16]. П. Бурдье наголошує на символічних перевагах влади, як умові її легітимної номінації та класифікації. Для нього суспільство є двозначною реальністю. Реальність «першого порядку» є системою розподілу та привласнення суспільних благ (капіталу). Реальність «другого порядку» — це система мислення, уявлень, переживань, поведінки, одним словом, символічна матриця соціальної практики. Для моделювання свого бачення владних відносин Бурдье актуалізує категорію простір, зокрема соціальний простір, який у зв'язку з розмаїттям «капіталів» (економічного, інтелектуального та ін.) набуває характеристик змагального середовища. Класи як носії певних стилів життя і різних капіталів конкурують один з одним, намагаючись мобілізувати в своїх інтересах різні поля влади. Одним з механізмів та проявів влади є «символічне насилля», як спосіб нав'язування певної системи цінностей та настанов, і таким чином легітимації влади в системі «панування-підкорення». Тобто визнання правомірності влади пригніченими нею — запорука її функціонування. Ефект викривлення знання при цьому відбувається не навмисно, оскільки носії влади і самі виявляються залежними від власних ілюзій [5]. Важливі аспекти смислу влади в контексті культурної політики розкриваються в ідеях Х. Арендт про свідому природу влади, її колективну сконструйованість та «потенційний» характер [2]. Владу не можна повною мірою ототожнювати з її конкретними формами, оскільки вона є умовою їх реалізації. Для цього потрібна присутність в єдиному просторі багатьох діючих та інтерпретуючих свої дії суб'єктів. Тобто політичний простір Х. Арендт є «простором явлення», щодо якого інструментальні аспекти політики є другорядними. Політична дія розглядається нею як найвищий прояв творчої активності людини. Аналізуючи трансформаційні процеси, притаманні і капіталістичним, і соціалістичним країнам, Х. Арендт звертає увагу на масовізацію культури, яка оцінюється нею як прояв стагнації політичного тобто культурного життя у зв'язку з відмовою більшості людей від політичної творчості та політичною пасивністю громадян. Проте одним зі способів політичного діяння є осмислення влади, не в сенсі її критики, а сенсі творення комунікативного простору людського самовияву.

Критика модерної теорії влади сприяла усвідомленню того, що вона є іманентною соціальним відносинам, а також подоланню

стереотипу репресії як її неодмінного втілення. Навпаки, частійше за все вона спричиняє виникнення нових знань і в цьому сенсі є позитивним явищем. Класична формула «знання є силою», в постмодерній редакції претворюється на «силу знання». Отже, сила влади має не стільки репресивний, скільки впливовий, до того ж ситуативний характер.

Складно однозначно вибудувати взаємозалежність культури та влади: обидва явища пов'язані з комунікацією, обидва — утілюють і реалізують певні норми життєдіяльності. Ключовою, сполучною ланкою є поняття і явище норми, конкретний зміст якої і визначається культурою. І культура, і влада встановлюють межі, відокремлюють нормальне від ненормального, соціальне від асоціального. Функціонально вони забезпечують внутрішню диференціацію та інтеграцію групи, продукування та використання спільних цінностей, мови, як умови цілісності та структурованості спільноти і водночас її відмежованості від інших. Культурно-значуще і владно-організоване — умова соціальності. Культура і влада не стільки взаємопов'язані, скільки тотожні. Отже, культура є і політичним ресурсом, і джерелом політики. Політика — це завжди «гра сил», причому не завжди усвідомлена, проте незмінно культурна за своїм утіленням.

Отже, головний виклик постмодернізму стосується уявлень про реальність культури як про об'єкт пізнання. В новому тлумаченні він є не щось зовнішнє суб'єкту, а те, що конструюється його мовою. Тобто мова — не лише засіб описування та комунікації, а головний смислоутворюючий чинник. «Природність» історичного дискурсу культури й адекватність реконструкції її минулого вже не є переконливими. Все більшу увагу привертає штучність існуючих способів фіксації тих культурних ознак, які слугують матеріалом для вибудовування з фрагментарних змістів, образів її цілісності.

Зважаючи на вищесказане культуру можна вважати конвенціональною системою, яка функціонує в межах конкретної спільноти, визначає межі її соціальної свідомості, зумовлює їх раціональні й ірраціональні рефлексії, форми соціальної поведінки та норми взаємодії людей. Ця система історично, соціально та психологічно зумовлена і презентує певну соціальну та ментальну модель, яка регулюється політичними засобами. Таким чином, у моделюванні теоретичних підвалин культурної політики варто зважати на таке:

– культура і політика за своїми фундаментальними характеристиками не є суб'єктними явищами: ці поняття набувають того смислу, який виявляється в конкретних умовах та ситуаціях. Його актуальність визначається проблемами, які вирішує людина, група, суспільство;

– спосіб сприйняття та пізнання культури не є принципово важливим для її політичної реалізації. Це можуть бути раціоналізовані форми науки й освіти або нераціональні (позараціональні) рефлексії

на кшталт міфу або ритуалу. Політичний аспект культури є природним для неї й таким, що відповідає існуючим у певному суспільстві світоглядним парадигмам. Тому реалізація культурної політики не обов'язково передбачає способи, подібні до інших видів соціальних політичних практик;

— численні прояви культури можна класифікувати за певною ознакою лише в теоретичній площині. Спільним є те, що вони забезпечують і зумовлюють практичну та психічну активність людини. Культура передусім — це реальність змісту життєвої практики, а не предмет рефлексій. Наукові формули не слід сприймати як безпосередні культурні характеристики суспільств. Сенси культури встановлюються в процесах та діях, зокрема й політичних. Тобто культурою є те, що нею визнається в конкретному суспільному середовищі, а її політичний підтекст не залежить безпосередньо від ставлення до нього;

— практика реалізації культури не передбачає послідовного цілеспрямованого дотримання якомусь заздалегідь визначеного сюжету або правила. Розмаїття ситуацій, в яких опиняється людина, змушує її використовувати будь-які засоби, які вона вважає ефективними. Пов'язана з цим множинність змістів, оцінок та самооцінок актуалізує проблему ідентифікації як головну політичну проблему культурної практики;

— культурна самоідентифікація передбачає все можливе розмаїття виявлення людиною її антропних характеристик та набуває втілення в різноманітних способах маніфестації. Ідентифікація пов'язана з визначенням змісту, формально представленого різними текстами. З огляду на існування нерівності як фундаментальної характеристики суспільства та практики соціальних взаємодій, культурний текст можна вважати складовою політики, тобто стосунків, які мають своїм результатом реалізацію владних відносин.

Отже, культурна політика — це не стільки інституціональна сфера діяльності держави або окремих груп, скільки спосіб волевиявлення будь-якого суб'єкта суспільної дії, який демонструє свої сутнісні культурні (політичні) характеристики. Проте під час моделювання теоретичних підвалин культурної політики слід зважати на ситуацію, яка визначається формулою пост-постмодернізм.

#### Список літератури

1. Аймермахер К. От единства к многообразию: разыскания в области «другого» искусства 1950-х — 1980-х годов / К. Аймермахер ; пер с нем. под ред. Н. Маргулис. — М. : Изд-во РГГУ, 2004. — 374 с.
2. Арентс Х. Джерела тоталітаризму / Ханна Арентс ; пер з англ. — К. : Дух і літера, 2005. — 584 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. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть / Ж. Бодрийяр ; пер. с фр. С. Н. Зенкина. — М. : Добросвет, 2000. — 387 с.



5. Бурдьє П. Социология социального пространства : пер. с фр. / П. Бурдьє ; отв. ред. перевода Н. А. Шматко. — М. : Ин-т эксперимент. социологии ; СПб. : Алетейя, 2007. — 288 с.
6. Гуменюк Т. К. Постмодернізм як транскультурний феномен: естетичний аналіз : автореф. дис. ... д-ра філол. наук : 09.00.08 / Т. К. Гуменюк ; Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. — К., 2002. — 38 с.
7. Деррида Ж. Письмо и различие / Ж. Деррида ; пер. с фр. Д. Кралечкина. — М. : Акад. проект, 2007. — 495 с.
8. Ильин И. П. Постмодернізм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа / И. П. Ильин. — М. : Интрада, 1998. — 256 с.
9. Ильин И. П. Постструктурализм. Деконструкция. Постмодернізм / И. П. Ильин. — М. : Интрада, 1998. — 255 с.
10. Козловски П. Культура постмодерна: общественно-культурные последствия технического развития : пер. с нем. / П. Козловски. — М. : Республика, 1997. — 240 с.
11. Кристева Ю. Избранные труды: разрушение поэтики / Ю. Кристева ; пер. с фр. Г. К. Косикова, Б. П. Нарумова. — М. : РОССПЭН, 2004. — 656 с.
12. Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна / Ж.-Ф. Лиотар ; пер. с фр. Н. А. Шматко. — М. : Ин-т эксперимент. социологии. — СПб. : Алетейя, 1998. — 160 с.
13. Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма / Н. Б. Маньковская. — СПб. : Алетейя, 2000. — 347 с.
14. Сокал А. Интеллектуальные уловки: критика философии постмодерна / А. Сокал, Ж. Брикмон ; пер. с англ.: А. Костиковой, Д. Кралечкина. — М. : Дом интеллектуал. кн., 2002. — 248 с.
15. Стародубцева Л. В. Лики памяти. Культура эпохи «пост» / Л. В. Стародубцева / Харьк. гос. акад. культуры. — Х. : ХГАК, 1999. — 266 с.
16. Фуко М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности : работы разных лет : пер. с фр. / М. Фуко. — М. : Касталь, 1996. — 448 с.
17. Фуко М. Надзирать и наказывать / М. Фуко ; пер. с фр. В. Наумова ; под ред. И. Борисовой. — М. : Ad Marginem, 1999. — 480 с.

*Надійшла до редколегії 08.11.2013 р.*

УДК [124.2:111.32]:82.091

М. В. ДЯЧЕНКО

### **ФІЛОСОФСЬКО-ЕТИЧНІ МОТИВИ В РОМАНІ І. О. ГОНЧАРОВА «ОБЛОМОВ»: ЦИВІЛІЗАЦІЙНИЙ ВИМІР**

*Розглядається проблема людини, сенсу її буття, співвідношення раціонального і чуттєво-емоційного у свідомості, приділено увагу світоглядним орієнтирам, морально-етичним аспектам у духовному розвитку особистості в умовах сучасного суспільства.*

**Ключові слова:** *людина, життя, свідомість, світогляд, сенс буття, раціональне, чуттєве, мораль, етика, праця, літературний герой, цивілізація, культура.*

*Рассматривается проблема человека, смысла его жизни, соотношения рационального и чувственно-эмоционального в сознании, уделяется внимание мировоззренческим ориентирам, морально-этическим аспектам в духовном развитии личности в условиях современного общества.*

**Ключевые слова:** человек, жизнь, сознание, мировоззрение, смысл жизни, рациональное, чувственное, мораль, этика, труд, литературный герой, цивилизация, культура.

The article deals with the problem of the human being, the meaning of his life, the correlation of rational and perceptual and emotional in the consciousness. Special attention is paid to the vision guidelines, mental and ethical aspects in spiritual personality development under the circumstances of modern society evolution.

**Key words:** human being, life, consciousness, world-view, meaning of life, rational, perceptual, morality, ethics, labour, literary character, civilization, culture.

Або я не зрозумів цього життя,  
або воно нікуди не годиться...

Обломов

«На Гороховій вулиці, в одній із великих домівок, народонаселення якої вистачило б на ціле місто, лежав уранці в ліжку, у своєму помешканні, Ілля Ілліч Обломов», — так розпочав свій знаменитий роман І. Гончаров — визнаний класик російської літератури. Здавалося б, чим може зацікавити сучасного читача цей твір, написаний у середині XIX ст., нехай навіть і великим класиком? Свого часу цей роман детально дослідили відомі російські критики — М. Добролюбов, Д. Писарев, О. Дружинін, І. Анненський, Д. Мережковський.

Чи актуальні нині питання, які ставлять перед собою і перед усім суспільним життям загалом герої гончаровського роману? Безперечно, актуальні, адже вони дотичні до глибинних смисложитєвих проблем — тих, що у філософії називаються «вічними». М. Добролюбов стосовно цього зазначав: «І після прочитання всього роману ви відчуваєте, що до вашої думки додалося щось нове, нові образи, нові типи. Вони вас тривалий час переслідують, вам хочеться думати про них, виявити їх значення і ставлення до вашого власного життя, характеру, нахилів» [2, с. 470].

Критик має рацію, говорячи про проєкцію способу життя літературних персонажів на наше власне життя. Завжди цікавими є ті літературні образи і типи, які в чомусь споріднені з нами. Таким є і образ головного героя роману І. Гончарова — Обломова. З перших сторінок розповіді читач стає свідком життя людини, якій трохи більше тридцяти років. Головною особливістю її характеру була безтурботність. Рівний відтінок безтурботності, як зазначає письменник, теплився на всьому його лиці, вона переходила в пози всього тіла і навіть у складки домашнього одягу Обломова. До речі, костюм цього літературного персонажа складався з двох, уже знайомих читачеві елементів, які гармоніювали з його постійним психічним станом — апатією і дрімотою. Перший з них — справжній східний халат з персидської матерії надто великий, у який Ілля Ілліч міг закутатися двічі, другий — довгі, м'які і широкі туфлі, в які він, «не дивлячись,

опускав ноги з постелі на підлогу і неодмінно попадав у них зразу» [1, с. 6].

Як відомо, постійне лежання на дивані було нормальним станом Обломова, зокрема під час прийому гостей і візитерів. Це був спосіб життя, оснований на законі економії сил — фізичних і духовних, своєрідний різновид життєвого принципу «недіяння», вельми шанований у філософсько-етичних ученнях Сходу. Обломов хотів би перебувати в такому стані постійно, максимально прагнув його, але життя не терпить односторонності, порушуючи всі створені людьми ідилії. Перервало воно і бажаний спокій Обломова. Дві обставини вивели його із цього стану — лист старости з його маєтку — села Обломовки — з неприємною звісткою про неврозжай, зменшення загального прибутку від сільських господарств і вимога господаря будинку на вулиці Гороховій у Петербурзі звільнити квартиру, яку наймав Обломов упродовж багатьох років. Таким чином, стан спокою було віроломно порушено. Ці обставини вибили його зі звичної, найждженої колії життя і стали в першій частині роману причиною для виявлення, з одного боку, щирості і товариської співучасті приятелів Обломова у вирішенні проблем, а з іншого, — сенсу існування людей, належних до світських верств петербурзького життя.

Чому ж людина в розквіті фізичних і духовних сил, дворянин від роду, син поміщика, володар маєтку, колезький секретар, що вже дванадцять років безвиїзно мешкає в Петербурзі, немовби заклала у своєму житті і воліє відлежуватися на дивані? Відповідь автора роману цілком прогнозована: його літературний герой розчарувався у своєму житті, втратив орієнтири, не знайшов сенсу буття. Яким є його життя, частиною якого він є, і тих людей, що «роблять» його? Навіщо метушитися, виконувати так звані «справи»? — запитання, які Обломов задає самому собі й оточуючим його людям. Сюжет роману, його фабула, зображення мінливої повсякденності, подробиць побуту міського й сільського життя літературного героя — це лише феноменальний рівень, напівпрозора мантия буття, за якою приховано глибинні сутнісні запитання: «Для чого надане Богом життя?» «Що робити людині в цьому житті?» «Які цінності й ідеали вважати взірцем?» «Яких моральних норм і принципів дотримувати?»

А як світло і радісно спочатку було на душі літературного героя, як йому хотілося жити, виконувати важливі «справи», бути корисним суспільству! Які мрії і надії плекав він у душі в пору «туманної юності!» У перші роки перебування в Петербурзі, зазначає автор роману, «...спокійні риси лиця Обломова оживлялися частіше, очі подовгу сяяли вогнем життя, вони випромінювали світло, надію, силу. Він хвилювався, як і всі, надіявся, радувався дрібницям і від дрібниць же і страждав» [1, с. 60]. Душа героя жадала любові, вона була ще чистою і незайманою. Обломов готувався зробити службу кар'єру,

досягти успіхів у суспільстві, у перспективі — створити сім'ю і жити активним повноцінним життям.

Однак з часом ідеали і мрії почали тьмяніти під впливом «прози життя». Служба в департаменті, світське життя, багатолюддя, повсякденна суєта стали дратувати його, на нього напав нервовий страх. «Ліниво махнув він рукою на всі юнацькі обманувші його або обмануті ним надії...» [1, с. 62]. «Поступово промінці очей замінилися двома тьмяними точками», — це зауваження письменника є вельми симптоматичним [1, с. 57]. Чи не так у кожного з нас сердечний вогонь юності поступово згасає і змінюється ледь жевріючими вуглинками, блиск очей тьмяніє і життя перетворюється на животіння?

І. Гончаров, описуючи долю свого героя, позначає певні інваріанти, котрі є загальним алгоритмом усього існуючого: народження, зростання, розквіт, зрілість, згасання, смерть. Особливості життя Обломова, якщо розглядати в означеному контексті, полягають у тому, що він у прискореному темпі проходив усі ці етапи: стадія згасання життєвої енергії змінює ще не реалізовану повністю стадію розквіту. Розчарування в житті особистості виникають, коли її ідеали не тільки не збігаються з реальним життєвим процесом, а й суперечать йому. Так сталося і з Обломовим, котрий з радістю пустився в плавання в океані життя, орієнтуючись на кращі ідеали-маяки: віра в добре і прекрасне, надія на щастя, любов до ближнього в дусі християнської моралі. Таке світовідчуття в юнака могло сформуватися в провінційному середовищі, яке чудово зобразив І. Гончаров, змальовуючи життя в Обломовці, де і проходило становлення особистості Іллі Ілліча Обломова. Петербург, куди приїхав молодий, романтично налаштований Ілля робити кар'єру й облаштовувати своє подальше життя, постав перед ним як певна протилежність провінції, як анти-Обломовка. Це місто швидко згасило вогонь життя в душі юнака, не підготовленого до існування в умовах міської цивілізації, що, як виявилось, не церемониться з морально сформованими людьми, особливо людьми з боязким, апатичним характером.

Перше, з чим довелося зіткнутися Обломову в петербурзькому соціальному середовищі, це відчуження людини від людини. І на службі в канцелярії, і під час спілкування з колегами-чиновниками він помічав, що люди немовби не належать самим собі, виконують не свою справу, живуть неприродним життям. Так, один із візитерів — Волков, котрий на хвилинку навідався до Обломова, повідомляє, що йому треба здійснити візити ще в десять місць. «У десять місць в один день — бідолашний! — думав Обломов. — І це життя! — Він сильно знизав плечима. — Де ж тут людина? На що вона роздрібнюється і розсипається?...» Інший візитер — молодий чиновник Судьбинський, посилаючись на обмаль часу, також не виявляє інтересу, уваги і співчуття до особистих проблем господаря помешкання, поспішає здійснити «потрібні» йому візити. Душевні проблеми Обломова

цим візитерам, як і більшості людей з оточення Обломова, зовсім не цікаві. У цьому сенсі характерним є внутрішній монолог Обломова: «Загруз, любий друже, по самі вуха... І сліпий, і глухий, і німий до всього існуючого в світі. А вийде в люди, з часом орудуватиме справами і чинів здобуде... У нас це називається кар'єрою! А як мало тут людині потрібно: розуму її, волі, чуття — навіщо все це? Розкіш! І проживе свій вік, і ніщо не ворухнеться в ній...» [1, с. 25–26].

Але не тільки байдужість до ближнього і заклопотаність своєю кар'єрою є надто важливими для відвідувачів Обломова. В особі літератора Пенкіна він убачає деякі ознаки людини цивілізації. У діалозі з Пенкіним Обломов осуджує намагання багатьох літераторів зображати злодіїв, повій, тупоумних чиновників із позицій «киплячої злості», «сміху презирства». У них немає ніякого співчуття, гуманного ставлення до цих людей. «Ні, їх треба карати, викорінювати з громадянського середовища, із суспільства», — зазначає Пенкін [1, с. 28]. Обломов же наголошує на своєму розумінні завдання письменника в його ставленні до людини: «Зображуй злодія, повію, пихатого дурня, але й людину при цьому не забудь. Де ж тут людяність? Ви однією головою волієте писати!.. Ви вважаєте, що для думки не потрібне серце? Ні, вона запліднюється любов'ю. Подайте руку пропачій людині, щоб підняти її, а не глуміться. Любіть її, пригадайте і самого себе в ній, поведіться з нею, як із собою» [1, с. 28]. У цьому монолозі літературного героя звучать мотиви християнської етики.

Усі ці відвідувачі навіщося потрібні були Обломову. І це зрозуміло, адже вони — суб'єкти, носії того життя, від якого він намагався дистанціюватися, але повністю вийти з нього не міг. Філософствующому Обломову багато чого було видно зі свого дивана, адже він у недалекому минулому теж був активним учасником петербурзького життя, служив у департаменті, робив візити, обертався в світських колах. У бесіді зі своїми відвідувачами він іноді цікавився якимись фактами, епізодами, але швидко втрачав до них інтерес, оскільки таке життя його було йому не до душі. Варто зазначити, що знайомі відвідували Обломова, знаючи, що в нього можна чимось пожититися — питвом, їжею, гарними цигарками, попросити грошей у борг без повернення. Та не менш важливими для них були і суто людські якості господаря квартири: він був щирим, ласкавим з усіма, неконфліктним — милою для всіх людиною.

Боязкі й апатичні від природи, але морально виховані люди, на кшталт Обломова, не можуть насправді «вписатися» в темпоритм цивілізації, тяжко переживають багатолюддя й суєту. Їм потрібна своя, периферійна ніша життя, в якій вони почували б себе комфортно, не силували свою, надану від природи, психічну конституцію і, водночас, не були б вилучені з потоку життя.

І. Гончаров надзвичайно образно живописує цинізм і антигуманність стосунків між людьми в умовах міського цивілізаційного життя

в середині XIX ст. У діалозі зі Штольцем Обломов висловлює своє негативне ставлення до того середовища, в якому опинився, приїхавши до Петербурга. «Де тут людина? Де її цілісність? Як вона розмінялася на всякі дрібниці?.. Невже так життєво важливо знати нам усім, чому французький посланник виїхав із Риму або навіщо Мехмет-Алі послав корабель у Константинополь, чи що сказав там якийсь депутат? Про подібні дрібниці всі клопочуть — світ, суспільство, але забувають, точніше, не бажають звертатися до духовного життя людини, до проблем її духовного благополуччя, встановлення гуманних взаємовідносин. Інтереси суспільства зводяться до того, хто, як й уві що вдягнений, кожний намагається висміяти ближнього, збити з ніг іншого і на його падінні побудувати своє благополуччя» [1, с. 179, 181]. «Щось неладно з цим життям, — констатує Обломов. — Хіба це життя? — запитує він. — Утім, живуть так, наче в цьому все життя...» «Чим же ці представники світських кіл краще за мене, лежачого на дивані? Для них життя — безглузде перетасовування днів, — розмірковує Обломов. — Хіба вони не мерці? Хіба не сплять вони все життя сидячи? Чим же я винуватіший, лежачи в себе вдома і не забиваючи голови трійками і валетами? Штольц намагається заперечити, наводить свої аргументи щодо виправдання цього життя: «Що-небудь же повинно тішити світ і суспільство, у кожного свої інтереси. На те воно і життя...». У відповідь Обломов зауважує: «Життя... Гарне життя! Усі ці мерці, сплячі люди, гірші за мене ці члени світу й суспільства!» [1, с. 180].

Обломова не влаштовували і навіть викликали обурення прерентивне ставлення до людини, домінування принципу повинності. Цей принцип, як відомо, зацікавлено вивчав І. Кант і на його основі сконструював деякі правила життя, що називаються «категоричними імперативами». Кожен повинен у цьому житті робити те, що приписують ці правила. Імперативні повеління — «повинно» і «треба» — постійно спрямовуються на особистість. Суспільство через інститути моралі і права відстежує, контролює їх виконання окремою людиною. Як наслідок, усе її життя складається з цього «треба»: треба народитися, треба вчитися, треба працювати, треба женитися, треба до чогось прагнути, нарешті, треба вмирати. Тотальні «треба» і «повинно» — як утілення несвободи, виявлення нав'язаної іззовні обридлої залежності від когось і від чогось — відчужують людину від самої себе. Саме ця повинність, що пригнічує особистість, викликає протест у людей, подібних до Обломова: мені нічого «не треба», я нікому нічого «не повинен», залиште мене в спокої, дайте можливість самовизначитися!

Ще в шкільні роки Обломов хворобливо сприймав тиск цього преса — «треба». Треба було вивчати багато наук, виконувати безліч завдань і уроків, слухати вчителів. Навчання, традиційна шкільна наука основані на рутинному принципі «треба». Учень замість радості

пізнання світу й самого себе відбуває повинність навчання — засвоєння часто не потрібних для його життя знань. «Навіщо всі оці муки, суворі порядки, вимогливість учителів, заборони бігати, пустувати, веселитися? Коли ж жити? — запитував Обломов. — Коли ж, нарешті, пускати в обіг цей капітал знань, більшість яких не знадобиться в житті?» [1, с. 63].

Автор роману констатує, що в Обломова між наукою і життям виникла ціла прірва. Життя в нього було саме по собі, а наука сама по собі. Здобути знання він не міг застосувати практично: наприклад, він не міг написати листа в поліцію і послав за писарем; усі економічні розрахунки щодо утримання господарства в маєтку Обломовці виконувати йому було не під силу, і він передовірив це робити шахраю-старості. Саме так жили його батьки, діди, і він вважав за розумне продовжувати сімейні традиції. Наука, серйозне читання, господарська діяльність — усе це було не «його». Йому до душі був «напряж вільно гуляючої в голові і покійно дрімаючої думки», він любив поезію, був схильний до мрійництва, апатія повністю оволоділа ним після зневіри у своїй здатності жити активним практичним життям. Усі зусилля окремої особистості якимось чином змінити життя, на його думку, були марними. Воно буде таким, яким є, і люди робити-муть те, що робили завжди. Навіть слуга Обломова — Захар — відчув цей умонастрій свого пана. Він, наприклад, не вважав необхідним регулярно прибирати пиляку в кабінеті Обломова. «Прибиреш, — говорив він, — а завтра знову набереться» [1, с. 14].

Ідеал життя для Обломова — це життя патріархальне, тихе, як спокійна ріка. Його втіленням є Обломовка — «мирний куточок милої землі», де «доц — так доц, місяць, як вичищений таз», де «все до душі, без злоби». «Хіба це не життя?» — запитував Обломов у Штольца. На думку Штольца — прибічника цивілізаційного розвитку — у людини повинні бути інші ідеали: невпинна праця і підприємництво як умова суспільного прогресу. «Та коли ж жити?.. Для чого мучитися весь вік? — запитував Обломов. «Для самої праці, більше ні для чого, — відповідав Штольц. — Праця — образ, зміст, стихія і мета життя, принаймні, мого. Он ти вигнав працю з життя: на що воно схоже?» [1, с. 189].

Слід зазначити, що в цьому діалозі виявилися протилежні соціальні й психологічні настанови стосовно праці. Одна з них — характерніша для православ'я — розглядає працю як покарання Господнє за те, що згрішили в раю перші люди — Адам і Єва (в поті чола свого людина має працювати). У Біблії з трудовою діяльністю асоціюються страждання, неспокій, мученицьке напруження всіх сил. Саме так ставилися до праці батьки і діди Обломова, вважаючи, що вона — лише засіб для забезпечення безбідного життя, і в жодному разі — не самоціль або засіб накопичення багатства. В Обломовці, зазначає І. Гончаров, «збувають з плеч роботу як іго; там пан не встає на зорі

і не ходить по фабриках біля намазаних салом і маслом коліс та пружин» [1, с. 162].

Зовсім інше ставлення до праці й порядку життя характерне для сім'ї, в якій виховувався Андрій Штольц. Його батько, за національністю — німець, представник іншої ментальності, орієнтованої на працю, як на освячену тією ж Біблією людську справу. «Молись і працюй!» — заповідав своїм одновірцям один із ідеологів протестантизму Мартін Лютер. Праця для нього є і смыслом, і метою людського життя.

Батько з раннього дитинства привчав Андрія до праці і життєвого порядку, в той час, як його ровесник — Ілля Обломов — не міг навіть самостійно вдягнутися, і слуга — ще молодий Захарка — уранці натягував йому на ноги панчохи і взував башмаки. Коли А. Штольц досяг повноліття, його, «наче кошени», батько викинув на вулицю — у самостійне життя. Невпинна праця, активна господарська, політична, культурна діяльність — таке кредо життя суспільно активних людей — творців цивілізації.

Однак Обломова не вабила така «стратегія» життя: «Читати газети... Турбуватися про те, навіщо англійці послали корабель на Схід... Іти вперед... і так усе життя! Прощай поетичний ідеал життя! Це якась кузня, а не життя; тут вічно полум'я, тріскотня, жар, шум... Коли ж жити?» [1, с. 194].

На основі цих розмислів виникають смисложиттєві запитання: людина з часом знатиме більше, стане вправнішою в праці, але чи буде вона морально чистішою і вбачати в людині людину, а не суперника в житті? Якщо ні, то навіщо в такому разі цей прогрес знань і праці? Знання ради знань і праця заради праці — така стратегія життя неприйнятна для Обломова, вона безсмыслює людське життя як найвищу цінність, що дана Богом.

Як відомо, І. Гончаров змушує Обломова «здвинутися з місця», піднятися зі свого дивана. Причина — кохання до Ольги Ільїнської. Завдячуючи їй він змінюється, ним оволодівають чари любовних пристрастей. Усе це сприяло тому, що він «наздогнав життя» — засвоїв його правила і навіть почав цікавитися, для чого французький посланник виїхав до Риму. Але він злякався своїх любовних пристрастей. Розум йому нашіптував: «Добре, коли добре. А після них часто залишаються: дим, сморід, а щастя немає! Спомини — один тільки сором і виривання волосся». Тому пристрасті треба обмежити, втілити їх в одруженні, в сімейній ідилії. «Собаку заведу, — вирішив Обломов, — або kota... краще kota: коти ласкаві, муркотять» [1, с. 225].

І все ж він відмовляється і від свого кохання до Ольги, і від намірів створити сім'ю. Головна причина — осторога, що почнуться неспокій і клопітливе життя з обов'язками і турботами, від яких він намагався відмежуватися ще до знайомства з Ольгою. Прощаючись, Ольга йому говорить: «Лягайте знову на спину, не помилитесь, не



впадете в безодню» [1, с. 269]. І Обломов вибрав саме таке життя — життя «диванної» людини. Він знову повернувся до своєї «духовної домовини», до вже остаточно усталеного життя, сутністю якого були практичне недіяння і апатичний песимізм. Напевне, давньогрецький філософ Геракліт мав рацію, стверджуючи, що сплячі люди також діють, таким чином сприяючи тому, що відбувається в світі.

Живе життя потребує мобілізації духовних і фізичних сил, готовності до боротьби і з іншими людьми, і з самим собою. Штольц наставляв Обломова: щоб жити, треба активно діяти, виявляти ініціативу, змінювати обставини, боротися з перепонами, спокусами. «Життя — це боротьба», — стверджували Т. Гоббс, Ч. Дарвін, К. Маркс, З. Фрейд та ін., зазначаючи: щоб жити, треба постійно боротися — з природним середовищем, із соціальним оточенням, обстоювати свої позиції в сім'ї, на роботі тощо.

Але найвідворотніше і найскладніше для людини — боротьба із самою собою: своїми схильностями, звичками, життєвими настановами, сумнівами. Нарешті, життя — це постійна боротьба зі смертю. Але такі люди, подібно до Обломова (а в кожному з нас більшою чи меншою мірою присутній Обломов), не хочуть, уникають цієї боротьби. Хіба не можна, запитуємо іноді себе, так улаштуватися в цьому світі, щоб просто бути, насолоджуватися фактом свого існування — просто жити? Жити, не роблячи зла ближньому, а, навпаки, — творити добре, дивуватися цьому загадковому світу, захоплюватися всім існуючим під сонцем; жити умиростворено без цієї проклятої боротьби з усім існуючим і з самим собою? Невже стан постійної боротьби і є наше життя? І від нього не заховатися ні в яку життєву раковину, подібно до рака-самітника?

Якщо боротьби не уникнути, ніколи не позбавитися всієї цієї життєвої суєти, що не має кінцевого смислу, то чи потрібне таке життя? Виявляється, що смисл усього життя — у цій самій боротьбі. Плавець, який перестає активно працювати руками і ногами, неминуче йде на дно. На таке «дно» життя йдуть ті, хто не бачить смислу «триматися на плаву», — зазвичай, рішучі люди, котрі розчарувалися в такому житті. Серед них багато і видатних, і так званих «простих» людей. З розвитком цивілізації це має тенденцію до розширення. Людина все частіше опиняється перед вибором: або прийняти цю нав'язану їй гру — життя як боротьбу, або виходити з неї. Але є і третій, неальтернативний, шлях — шлях компромісу: розуміти абсурдність такого життя і не поривати з ним — «тягнути лямку» існування до останньої миті, триматися на поверхні потоку повсякденності, пасивно протестувати проти абсурду і час від часу побломовськи трагічно запитувати: «А коли ж жити?»

І. Гончаров на прикладі розмислів свого літературного героя доводить, що людська історія зводиться до боротьби різних соціальних сил: не буде ні людині, ні людству «спокою» в цьому світі й не існує

спокійного життя. «І сама історія тільки нудьгу викликає: учиш, читаєш, що ось настало лихоліття, людина нещасна; ось вона збирається із силами, працює, потерпає, турбується, все готує ясні дні. Ось настали вони — тут хоча б сама історія відпочила: ні, знову з'явилися хмари, знову будова завалилася, знову необхідно працювати, турбуватися... Не устають ясні дні, збігають і все плине життя, все плине, все ломка та ломка» [1, с. 63]. Узагальнюючи історичне і своє повсякденне життя, Обломов висловлює вельми неоднозначну думку: «Або я не зрозумів цього життя, або воно нікуди не годиться, а кращого я нічого не знав, не бачив, ніхто його не показав мені» [1, с. 191].

Очевидно, Обломов має рацію і в тому, що він «не зрозумів цього життя», і в тому, що «воно нікуди не годиться». Він, дійсно, не зрозумів життя, способом якого є безперервна боротьба, тому необхідно погодитися з класиками історичних і соціально-політичних наук, котрі проголошують боротьбу рушійною силою всього життя. Слушним є й те, що таке суспільне життя неприйнятне, суперечить загальнолюдським моральним ідеалам любові до людини і творення добра. Але людська історія свідчить про те, що ідеального морального життя ніколи не було в минулому, немає його нині і не буде в майбутньому. Нічого з цим не вдієш, цей факт слід прийняти як данину, неминучість.

За сюжетом роману деяку подобу ідеального особистого життя Обломов усе-таки знайшов у будинку міщанки Агаф'ї Матвіївни Пшенициної, в якій поселився як кватирант. Дистанціюючись від зовнішнього, неспокійного, на його думку, світу, він проводить недіяльне, споглядальне, не обтяжливе особистими й суспільними пориваннями життя домочадця. Його домогосподарка, не претендуючи на високий інтелект і духовну вишуканість, створила умови для життєвого комфорту, про які він мріяв і які нагадували йому життя в рідній Обломовці. Закінчує свій роман І. Гончаров тим, що Ілля Ілліч Обломов, згаслий духовно, але умиротворений у побутовому сенсі, йде з життя, смислу якого так і не зрозумів.

Парадокс полягає в тому, що, осуджуючи Обломова за його апатичність і «недвизжимість», реалістично і багато в чому прагматично мислячі люди, такі як Штольц і Ольга, а також знайомі Обломова, любили його: було щось особливе, привабливе в ньому. За що ж вони його любили? «За те, — зазначає Андрій Штольц, — що в ньому дорожче будь-якого розуму: чесне, вірне серце! Це криштальна, прозора душа; таких людей мало; вони рідкісні; це перлини в натовпі! Його серце не підкупиш нічим; на нього всюди і скрізь можна покластися... Багатьох людей я знав з високими якостями, але ніколи не зустрічав серця чистішого, світлішого і простішого...» [1, с. 486–487].

Нині, на початку ХХІ ст., читач сприймає образ Обломова із симпатією і навіть любов'ю. І це не випадково. Чи часто ми зустрічаємо

морально чистих людей у сучасному житті? Потенційно кожний, хто приходить у цей світ, може мати такі якості. Але цей духовний потенціал повністю не реалізується через невлаштованість, хаос у суспільному й особистому житті, щоденну метушню, боротьбу за фізичне виживання. Морально сформовані люди, зазвичай, програють у цій боротьбі. Вони, згідно з Ф. Достоевським, вважають «ідіотами» князя Мишкіна або опиняються в «палаті №6», як відомий літературний герой повісті А. Чехова, або ж називають «Дон-Кіхотами», натякаючи на дивацтва головного персонажа роману Сервантеса. Деякі з них, такі як Обломов, мріють жити справжнім життям, своєрідно протестують проти існуючого морального порядку: самоізолюються від суспільства, добровільно ув'язнюють себе в домашню тюрму, лежать на дивані, в запиленому кабінеті, куди лише зрідка зазирає сонце і глухо доносяться відголоски мирської суєти.

«А коли ж жити?» — у цьому Обломовському напівзапитанні, напівутвердженні багато правди. І хіба ми інколи не запитуємо себе, услід за Обломовим: «Хіба це життя?» Дійсно, і в гончаровський, і особливо в наш час загальної глобалізації, людині надто складно жити справжнім, істинно людським життям. Йї ніколи зупинитися, озирнутися навколо себе, передихнути від нелюдської гонки, присісти хоча б на віртуальну лавочку і, подумавши (до чого закликав А. Ейнштейн), запитати: «Куди я біжу, чи так живу, навіщо мені цей біг?» Зупинитися і спитати Всевишнього: «Чи це я, Господи?» А може це зовсім і не я, а хтось Інший у мені примушує мене брати участь у цьому нескінченному марафоні, що називається «науково-технічним прогресом», «всесвітнім зростанням», «цивілізаційним розвитком людства?» Іноді ми запитуємо себе: а чи не можна якось зіскочити з цього безумного експреса, так би мовити, «випасти» з життєвого потоку — наприклад, залагти на свій диван, як це робив Обломов? Не можна — свідчить з-за об'єктивних обставин: це неможливо тому, що цивілізаційний потік знесе тебе разом з твоїм диваном. Не можна через суб'єктивні фактори, оскільки твоя свідомість повністю інтегрована у вселюдську свідомість і будь-яке «випадання» з існуючого життя оцінюється суспільством як девіація, хвороба духу. Спрацьовує принцип психічного «зараження» — бути і мислити, «як усі» — подібно до хлопчика Пилипка з однойменного оповідання Л. Толстого, котрий так пояснював свою поведінку: «усі побігли, і я побіг».

Так що ж нам — репрезентантам сучасного цивілізаційного розвитку — відповісти на запитання Обломова: «А коли ж жити?»

### Список літератури

1. Гончаров И. А. Собрание сочинений в шести томах / И. А. Гончаров. — М. : Изд-во «Правда», 1972. — Том 4. — 525 с.
2. Гончаров И. А. Избранные сочинения / И. А. Гончаров. — М. : Худ. лит., 1990. — 575 с.

*Надійшла до редколегії 14.11.2013 р.*

## КУЛЬТУРНА СФЕРА РІВНЕНЩИНИ ЯК СЕГМЕНТ ЇЇ ДУХОВНОГО СТАНОВЛЕННЯ (НА ПРИКЛАДІ ДІЯЛЬНОСТІ ГАЛЕРЕЇ ЄВРОПЕЙСЬКОГО ЖИВОПИСУ «ЄВРО-АРТ»

*Аналізується творчий потенціал художньої галереї європейського живопису «Євро-арт», створеної в м. Рівне.*

*Ключові слова: сучасне мистецтво, культурний простір, Рівненщина, живопис.*

*Анализируется творческий потенциал художественной галереи европейской живописи «Евро-Арт», созданной в г. Ровно.*

*Ключевые слова: современное искусство, культурное пространство, Ровенщина, живопись.*

*Creative potential of artistic gallery of the European painting is analyzed «Euro-art», created in Rivne.*

*Key words: modern art, cultural space, Rivne area, painting.*

Важливим показником розвитку будь-якої сучасної країни є, як відомо, окрім її матеріально-технічного потенціалу, рівня освіти й інших подібних показників, стан культурної інфраструктури, тобто наявність і функціональні можливості театрів, концертних зал, художніх музеїв, галерей тощо. І тільки твори мистецтва, що залишаються в часі, стверджують це місце або відкидають країну на узбіччя світового культурного простору.

Сьогодні, зважаючи на складні соціально-економічні та політичні умови розвитку молодій державі, загальні кризові тенденції в світовій практиці, цей показник, відповідно до традицій та менталітету українців, мав би й надалі залишатися на другому плані в пріоритетах держави, яка й досі так і не визначилася у своєму ставленні до культурної сфери. Особливо це стосується регіонального рівня, де і потенційні можливості наявного культурного продукту, і форми його просування до споживача, як і рівень художньої освіти населення, розвиненість міжрегіональних та міжнародних культурних контактів залишаються значно нижчими, ніж це можливо на рівні столиці чи її традиційних культурних центрів, Львова, Одеси, Донецька тощо. Правда, сучасні митці й мистецтвознавці та широкий представницький загал вітчизняної інтелігенції також особливо не долучався і не виявляв надмірної активності щодо вирішення цього питання. Хоча непоодинокі спроби більш-менш вдалого ґатунку все ж здійснювалися. Достатньо згадати активну публіцистичну та й законотворчу діяльність у цьому сенсі І.Дзюби, М. Тимошика, О. Афоніна, М. Сенченка та ін.

В останні роки, переважно в російській пресі, доволі чітко визначилось коло різноманітних інтересів навколо галерейної діяльності, як от намагання визначити і структурувати арт-ринок, проблематика ціноутворення на твори мистецтва, спроби прогнозування комерційних

тенденцій тощо. Все частіше заявляє про свої наміри і робить перші кроки поки що незначний прошарок мистецьких інвесторів, котрих мистецтво приваблює виключно як капіталовкладення безвідносно до його тенденцій, напрямів, художньої якості творів. До їхніх послуг «товсті» журнали з економіки, в яких вони обмінюються думками щодо комерційної вигоди торгівлі творами. Галерейна діяльність розглядається ними виключно як інвестиційний бізнес [4].

Загальні дослідження з теорії художньої культури кінця ХХ — початку ХХІ ст. надають можливості зрозуміти роль та місце галерейної діяльності України в контексті світових процесів. Праці з вітчизняного мистецтва ХХ — початку ХХІ ст. мають велике значення для розуміння художнього й культурного контексту, у якому зароджувалася галерейна діяльність України. У них висвітлюються проблеми розвитку мистецтва цього періоду, його основні етапи, напрями розвитку та представники. Крім того, добре розуміючи традиційні для українців форми вирішення будь-яких питань, а зокрема тих, що не надають швидкого фінансового прибутку, свідома інтелігенція самотужки намагається переламати ситуацію на краще, тобто очолити бажану ділянку культурної творчості чи, принаймні, долучитися до активного вирішення цих питань. Свідченням є численні культурні ініціативи в краї, зокрема широкий фестивальний рух, починаючи від класичних міжнародних заходів, пов'язаних із фотомистецтвом (сім фестивалів поспіль «Фотовернісаж на Покрову», що демонструє тисячі оригінальних мистецьких зразків та художніх технік), етнографічним та народознавчим векторами («Коляда», «Котилася торба...», «Древлянські джерела»), класичною духовною музикою («Блага вість Пересопниці», що має стати традиційним) і ще аналогічними заходами із надзвичайно широким тематичним розмаїттям усеукраїнського, а надто регіонального рівнів — «Творче жниво», «Нобельські лауреати», «Красносільські вітряки», «...І творчістю хата багата» тощо.

На цій хвилі в краї виникли оригінальні установи, де ці питання постійно перебувають у полі зору їх організаторів і створюють відповідне культурне середовище для місцевої інтелігенції. Згадаймо арт-галерею «Зуза» з її широким вектором культурно-мистецьких презентацій, майстер-класів для всіх бажаних, організації продажу мистецьких творів, художніх матеріалів тощо; чи арт-кафе «Сальвадор Далі» Олександра Купчинського, метою функціонування якої є постійні презентації творчих здобутків вітчизняних фотоклубів, ознайомлення місцевого населення з творчістю не лише українських, але й численних зарубіжних фотомайстрів. І це також дає свій позитивний культурний ефект. Однак переглядаючи репертуарні афіші цих заходів, можна помітити акцентування уваги в основному на народознавчому чиннику, як найзрозумілішому, близькому та фінансово менш затратному.

У зв'язку з цим відкриття в місті Рівне в червні 2011 р. в рамках культурного проекту «Західна Брама» (мета — перетворення міста на привабливий туристичний центр) приватної галереї європейського живопису «Євро-арт», хоча й не «випадає» із загального контексту тенденцій організаційно-культурної діяльності на Рівненщині, утім охоплює принципово інший вектор проблеми — створення потужного професійного мистецького середовища за допомогою постійної демонстрації високохудожніх образотворчих зразків, створених митцями різних країн світу в певному, достатньо широкому, як для початкового етапу функціонування галереї, часовому полі, а також долучення молоді до участі в обговоренні мистецьких проблем, прищеплення інтересу до мистецтва. Важливим є й факт існування галереї як засобу для посилення професійної критики — власне, мистецтвознавства. Адже наявність професійних художніх критиків, налагодження ними постійних творчих контактів із митцями стимулюватимуть розвиток не тільки образотворчого, але й інших видів мистецтва. Цей тандем, сподіваємося, стане в нагоді для пропагування творів місцевих майстрів, формування меценатів для сфери культури, стимулюватиме на цій підставі продаж художніх творів, а відтак — зміну культурного середовища в краї. Створення цієї галереї є знаковою подією ще й тому, що засвідчує наявність у краї особистостей, котрі зрозуміли, що культурний вектор є важливим чинником не лише у філантропії, фінансуванні духовності, ефективного вкладання коштів у культурну сферу. Він є й потужним стимулом власної самореалізації. Адже подібні кроки сьогодні не під силу жодній державній структурі обласного рівня. Та й на загальнодержавному рівні впродовж останніх 20 років таких кроків також не помітно.

Саме такий шлях обрали всі цивілізовані країни. Принаймні, починали це робити. Згадаймо хоча б важливі організаційно-фінансові зрушення, спрямовані на культурну сферу, здійснені в Росії в середині XIX ст. меценатом Павлом Третьяковим, чи наприкінці цього ж століття — Сергієм Дягілевім з його «Русскими сезонами в Париже» (що репрезентували російську оперу і балет, де було немало й українців), а згодом і по інших культурних центрах Європи та друк високоартісного часопису літературно-мистецького спрямування «Русские сезоны», які стимулювали художню ініціативу немалої кількості обдарованих особистостей імперії. Це грандіозна виставка 1000-ліття живопису від іконопису XI до художніх полотен початку XX ст. привернула увагу на російську (зокрема й багатонаціональне мистецтво імперії) культурну практику освіченої Європи і змусила її поважати цю спадщину. Адже художні полотна Бенуа, Врубеля, Добужинського, Сомова, Серова, Нестерова, Коровіна, Бакста, Петрова-Водкіна, Реріха, Кустодієва та інших, не менш блискучих в історії мистецтва імен, давали всі підстави для захоплення і поклоніння. На підтвердження можна згадати й вітчизняний досвід Києва, Одеси та

Харкова останньої третини ХІХ — початку ХХ ст., коли саме українські митці, під впливом творчого досвіду «передвижників», стимулювали місцеву ініціативу у створенні мистецьких товариств, художніх музеїв, зародження професійної художньої критики.

І саме Товариство південно-російських художників в Одесі (1890 р.), Київське товариство художніх виставок (1893 р.) та Харківський гурток художників (1900 р.) змінили на краще духовну атмосферу цих, загалом не дуже яскравих у культурному сенсі, тодішніх міст російської імперії [1]. Адже їх широка культурно-освітня діяльність серед населення, контакти з митцями інших країн, обмінні експонування, участь у поліпшенні духовного стану міст через постійні влаштування місцевих костюмованих балів, читання публічних лекцій з питань мистецтва для населення, методична допомога в налагодженні мистецької освіти тощо стали способом висловлення приватної думки і світоглядних настанов, захисту творчих ідей та інтересів.

Подібним чином сьогодні формується й культурний простір наших мистецьких столиць, зрозуміло, з відповідною поправкою на час. «Відкрившись» достатньо помітним заходом (адже в 4-х залах галереї експонувалося 126 картин 91 художника), вона відразу привернула увагу небайдужих у художньому сенсі людей, оскільки в місті почало формуватися коло однодумців, сконцентрованих на образотворенні. Та й обласна спілка художників НСХУ теж являє поважний культурно-мистецький потенціал, щоправда, слабо організований стосовно експонентської діяльності. А її численні запрошення як місцевих, так і помітних митців з України стимулювало увагу до галереї як до центру мистецьких новинок.

Сьогодні «Євро-арт» експонує роботи українських художників, творчість яких уже вписана в історію вітчизняного мистецтва ХІХ-ХХ ст. Так, у першій її залі експонувалися полотна Карпа Трохименка, Онуфрія Бізюка, Олексія Шовкуненка, Миколи Глуценка, Михайла Сапатюка, Сергія Шишка, Золтана Шолтеса, Бориса Геруса, Антона Кашшая, Володимира Стрельнікова, Зінаїди Зацепіної, Георгія Петрова, Володимира Микити, Олександра Стремського, Івана Губського, Григорія Боні, Миколи Бортнікова, Володимира Харченка, Миколи Пашковського, Анатолія Іваненка та ін. Це — представники київської, львівської, кримської, одеської, харківської, закарпатської та рівненської художніх шкіл, чия мистецька спадщина зберігається в приватних світових зібраннях. За тематичним спрямуванням — це пейзажі, натюрморти, портрети та широкий вияв побутового жанру. Як зазначає куратор галереї Л. К. Костюк [2], головний напрям експонованих творів — акцентування уваги на сюжеті і деталях композиції. В сюжетних лініях переважають актуальні теми.

Друга зала — репрезентація художніх зразків Петра Стахеви́ча, Віктора Корецького, Владислава Стаховського, Федора Байкова, Якуба Малеева, Костянтина Вещилова, Ернеста Кондратовича, Володимира

Орловського, Євгена Камзолкіна, Івана Владимірова, Станіслава Жуковського, Антонія Кієрпала, Ерно Ерба, Вільгельма Вельтена, Федора Захарова, Івана Кисіля, Адальберта Борецького, Андрія Коцки, Віктора Зарецького, Юрія Герца, Федора Манайла, Андрія Павлюка, Йосипа Бокшая, Анатолія Шкурка, Валентини Цеткової, Василя Чегодара та ін. Різносторонньо представлений побутовий, портретний, пейзажний жанри, а також натюрморт, сільські, гірські та морські краєвиди. Переважають твори, що репрезентують класику східноєвропейського мистецтва в синтезі з українським образотворенням другої половини XIX — початку XX ст.

Третя зала галереї — експонування полотен відомого бельгійського художника Генрі Джозефі Пауельса (1903-1983 рр.), який увійшов в історію мистецтва XX ст. як майстер імпресіонізму. Тут зібрана лише частина, однак чи не найбільша, його спадщини, розпорошеної по приватних колекціях Європи, Австралії та США. Утім і вона (56 картин), експонована в певній послідовності (27 та 29 картин), викликала захоплення поціновувачів мистецтва. Адже демонструвався переважно пейзажний жанр, за яким можна повною мірою відзначити оригінальність створених митцем образів природи та специфіку архітектоніки композицій його натюрмортів [2].

У Четвертій залі галереї експонувалися художні зразки західноєвропейських майстрів образотворення XIX-XX ст. Це твори Мауріція Трейбоша, Жана Батіста Каміля Кору, Вільяма Оскара Енгстрома, Теодора Руссо, Яна Франса Саймонса, Томассіна Ренарда Дезіре, Харальда Хансена, Альберта Рігера, Фюлопа Шенеса, Кунфі Лайоша, Альфреда Теодора Джозефа Бастіана, Джорджа Янсена й інших митців, що презентують французьку, бельгійську, голландську, німецьку, іспанську, шведську школи живопису.

Тематичне спрямування експонованих робіт також достатньо широке: від романтичних тенденцій до реалізму й імпресіонізму. Щодо жанрового виявлення, представлено роботи, що репрезентують батальний, портретний, пейзажний, побутовий жанр та натюрморт, тобто всі ті жанри, що сформувалися і набули визнання саме в XIX ст. Найбільше захоплення, зі слів куратора галереї Л.К.Костюк, створення галереї викликало, поза сумнівом, у місцевих художників, адже останні мали не лише нагоду постійно переглядати високоякісне мистецтво в широкому сальдо його художнього виявлення, але й постійно мати перед собою мистецький еталон, художній зразок, який дає надзвичайно освіжаючий ефект. Та й професійні проблеми все таки доцільніше обговорювати у відповідній атмосфері галереї, ніж це робити у власних майстернях.

Зрозуміло, що тематичне наповнення експозиційних зал цієї установи постійно змінюється, як і повинно це відбуватися в подібних установах: додаються інші, нові полотна, розширюються форми її (галереї) діяльності, а відтак — збільшується кількість шанувальників.



А головне — збільшується художній потенціал цієї установи. І саме в такий спосіб галерея частково компенсує місту брак Художнього музею чи іншої установи, яка б здійснювала подібний вид діяльності.

Нині галерея є не лише місцем експонування мистецьких творів, але й центром професійного обговорення проблем розвитку образотворчого мистецтва, музичних презентацій; її колектив організує «Круглі столи» з питань обговорення творчості окремих митців, здійснює підготовку монотипій до Дня Конституції «Мальовничий український пейзаж», проведення майстер-класів зі створення петриківського розпису. Група волонтерів, краще сказати українською — ентузіастів, провела спільний проект з інформаційним порталом «Інфо-місто» до Дня всіх закоханих, тематичні екскурсії та публічні лекції для різних вікових груп і ще немало помітних на культурному обрії м. Рівне заходів.

У підтвердження, назвемо найяскравіші заходи, організовані її творчим складом упродовж року:

- виставка художніх полотен відомого українського митця Миколи Глуценка «Симфонія кольору» з нагоди 110 річниці від дня його народження та флеш-арт (30 листопада 2011 р.);
- презентація книги рівненського художника Анатолія Іваненка «Живые краски времени» (30 вересня 2011 р.);
- «Мистецька яфіна» (виставка полотен засновників закарпатської школи живопису Адальберта Ерделі та Йосипа Бокшая) (14 березня, 2012 р.);
- презентація творчого доробку «Подорож» музиканта Андрія Сачеви та поета Олександра Чекмарьова (6 квітня 2012 р.);
- «Загадка темпері» — ювілейна виставка художніх робіт Георгія Косміади, митця-педагога, громадського діяча, котрий певний час жив і працював у Рівному (31 січня 2012 р.);
- «...Та неоднаково мені»: інтерпретація поезії Т.Шевченка (виставка графіки лауреата Національної премії України ім. Т.Шевченка Євгена Безніска) (27 квітня 2012 р.);
- три експозиції творів рівненських художників (персональна виставка А.Іваненка «Біля старого дерева») (30 вересня 2011 р.), експозицій полотен місцевих митців до Дня художника (12 жовтня 2011 р.) та «Новорічно-Різдвяний вернісаж» (22 груд. 2011 р.);
- експонування зібрання картин бельгійського художника Генрі Джозефа Пауельса (7 червня, 2012 р.);
- «Сила тяжіння Миколи Пашковського» — персональна виставка з нагоди його 65-річчя (10 жовтня 2012 р.);
- публічні обговорення на тему «Проблеми розвитку художньої культури міста Рівного» (20.01.2012 р.);
- Спільний проект зі «Студентською республікою — 2012» — відвідання галереї та написання колективної картини студентами і членами громадських організацій міста (23.06.2012 р.);

- «12 історій про Українську Повстанську Армію» — художня транскрипція відомих подій у поліському краї та ін.

Усі ці заходи відбуваються, зазвичай, з широким їх обговоренням, мають певний громадський резонанс і беззаперечний культурний ефект та поступово знімають із нашого міста його якісну характеристику — «провінційне».

Серед інших помітних ініціатив творчого колективу галереї, відзначених також високим громадським забарвленням — стимулювання місцевих органів влади до ухвалення Положення про міську мистецьку премію ім. Георгія Косміади (митця, котрий немало часу жив і працював у Рівному; сформував помітне творче середовище та залишив понад 5.000 художніх полотен, значна частина з яких передана на Рівненщину його дочкою Н. Г. Саннов-Косміади), підготовка публікації «Кобзаря» Т.Шевченка з ілюстраціями «Шевченкіани» Заслуженого діяча мистецтв України Євгена Безніска, переведення сільського музею скульптора Теодозії Бриж (вихідця з Рівненщини, митця з європейським ім'ям, колишньої дружини Є.Безніска, чий меморіальний музей (наскільки це можливо в умовах поліського села) створено свого часу на Рівненщині, а у Львові збережено творчу майстерню, де відтворено її робоче місце, зберігаються окремі мистецькі зразки) на баланс обласного бюджету та ін.Тож відзначення її культурологічної діяльності у відкритому X загальноміському рейтингу популярності «Гордість міста» в номінації «Кращий представник культури та мистецтва» є цілком заслуженим підсумком понад річної роботи колективу.

Зважаючи на свій достатньо високий рейтинг у культурному середовищі волинського краю, саме галерея могла б стати ініціатором заснування професійного художнього часопису і таким чином пропагувати мистецьку ініціативу та національну культурну спадщину. Доречно б, на нашу думку, підготувати й каталог наявних мистецьких творів та творів, виконаних у різний час місцевими митцями (й не лише з образотворення, але й графіки, скульптури, декоративно-ужиткового мистецтва тощо (повний каталог першого голови обласного відділення Національної спілки художників України К.М.Литвина нами оприлюднено у монографічній розвідці [3], на яку вже неодноразово подано посилання в тексті книги). Не говорючи вже про величезний пласт справді художніх зразків зі сфери художнього декоративно-ужиткового аматорства, який поступово зникає з культурного обр'ю Рівненщини й осідає в приватних колекціях зарубіжжя), оформлений за відповідними стандартами каталогу, що надало б певного наукового значення цій структурі, сприяло б унесенню її до поважних мистецьких центрів, які, крім суто експонатської діяльності, здійснюють й широку просвітницьку й науково-дослідну роботу, що стимулювало б подальший розвиток регіональної культурної практики. Тож можливо у XXI ст. українці, урешті-решт, спростують класичну тезу про те, що історія ще нікого і нічому не навчила!

Зрозуміло, що все вищенаведене стосовно діяльності «Євро-Арту» передбачає не лише виявлення нашого захоплення, схвалення та інших подібних емоційних характеристик, але й підтримку, і значною мірою — організаційно-фінансову, що має безліч векторів свого виявлення. І міська влада та місцева громада мають звернути на галерею свою прискіпливу увагу, адже ця структура певною мірою компенсує брак у нашому місті Художнього музею, а отже, повноцінної як експонатської діяльності, так і центру накопичення творів мистецтва для прийдешніх поколінь. Оскільки і сьогодні, і в минулому ХХ ст. створюються чи було створено немало пам'яток художньої культури, вартих залишитися в людській пам'яті. І Рівненщина не є винятком у цьому плані.

Підсумовуючи, наголосимо. Нині ми поступово наближаємося до так званого інформаційного суспільства, в якому принципове значення має той факт, що інформація стає важливим чинником оптимізації розвитку цього суспільства, підвищення рівня його стабільності, добробуту. Інформаційну природу, по суті, мають й багатогранна система соціальної пам'яті та велична піраміда культури, які забезпечують неперервність життя людства.

#### Список літератури

1. Жаборюк А.А. Український живопис останньої третини ХІХ — початку ХХ століття / А.А.Жаборюк. — К.: Либідь, 1990.
2. Документи для участі у конкурсі X Загальноміського рейтингу популярності «Гордість міста» у номінації «Кращий колектив культури і мистецтва». — Рівне, 2012. — 118 с.: Рукопис // Приватний архів Рівненської галереї європейського живопису «Євро-арт».
3. Виткалов С.В. Рівненщина: культурно-мистецький потенціал в парадигмах сучасності: моногр. / Сергій Виткалов. — Рівне: ППДМ, 2012. — 416 с., іл.
4. Барабанов Е. Искусство на рынке или рынок искусства? / Евгений Барабанов // Художественный журнал. № 46. Адрес статьи: <http://xz.gif.Ru/numbers/46/rynok/2002>.

*Надійшла до редколегії 12.11.2013 р.*

УДК 168.522

О. Ю. КОРЖОВ

### ТРАНСФОРМАЦІЯ КУЛЬТУРИ В ЕПОХУ ГЛОБАЛІЗАЦІЇ

*Розкрито сутність та особливості трансформації культури в епоху глобалізації.*

**Ключові слова:** трансформація культури, глобалізація, глобалізм, альтерглобалізм.

*Раскрыты сущность и особенности трансформации культуры в эпоху глобализации.*

**Ключевые слова:** трансформация культуры, глобализация, глобализм, альтерглобализм.

*The nature and characteristics of transformation of culture in the era of globalization are disclosing.*

**Key words:** *transformation of culture, globalization, globalism, alterhlobalizm.*

Актуальність теми зумовлена тим, що наукова рефлексія зміни культури і людини в епоху глобалізації, соціокультурних відповідей глобалізаційним викликам і методів збереження багатоманітності культур підпорядкована ідеї виявлення особливостей феномену альтерглобалізму та його конкретних моделей. Визначення цих особливостей потребує попереднього розгляду питань, пов'язаних з необхідністю вивчення впливу глобалізаційних процесів на культуру, виявлення дійсно «глобального» масштабу глобалізації в сучасному світі.

Стосовно феномену альтерглобалізму, що розуміється як громадський рух, який підтримує міжнародну інтеграцію і глобалізацію, але ставить цінності демократії, економічної справедливості, захисту довкілля та прав людини вище суто економічних неоліберальних побудов, слід зазначити, що процес глобалізації сучасного світу є об'єктивним і неминучим. Тому ставити питання про боротьбу з глобалізацією означає не підтримувати об'єктивні інтеграційні тенденції світового розвитку. При цьому глобалізацію як формування єдиного світового простору, зокрема інформаційного і віртуального, необхідно чітко відрізнити від ідеології глобалізму, що проголосила «новий світовий порядок», який передбачає створення глобальної гомеостатичної системи замість співіснування відносно рівних національних держав. Це, по суті, означає, що останні для забезпечення світової інтеграції повинні «відкрити» свої економіки для транснаціональних корпорацій. Відтак, неминучим наслідком сучасної політики глобалізму є поділ світу на процвітаючий «золотий мільярд» і злиденність решти людства, якій для виживання доведеться «продати» свою культуру і традиції. Виживання країни передбачає підкорення її правилу «золотої корсету», згідно з яким необхідно дотримувати необхідних умов.

Водночас, як свідчить історія, однополярність не є життєвою моделлю. Будь-якій природній системі необхідні варіанти як адаптаційні можливості. І чим більше можливих сценаріїв, тим система є адаптивнішою. Це розуміють усе більше людей, зокрема й у розвинутих країнах, які виступають проти глобалізму, що руйнує не лише національну ідентичність, а й саму державність.

Сучасна наукова література містять численні твердження щодо необхідності збереження національної мови, традицій, тобто зовнішніх параметрів культури, однак значно менше йдеться про рефлексію змін, що відбуваються з культурою цілого народу. Тенденція до втрати духовності призводить до самозаперечення власної культури, забуття власних духовних цінностей, що стверджуються конкретно-історичною культурою. Натомість, взаємопроникнення, «діалог»

культур як умова їх сучасного розвитку передбачають збереження ними власної сутності. В умовах глобалізації відбувається природне взаємопроникнення культур, що загрожує втратою своєї ідентичності. Особливо актуально це для полікультурних країн, для яких саме полікультуралізм є єдиним способом існування. Полікультуралізм, або мультикультуралізм, що передбачає повагу до культур етносів, які населяють країну, — важлива умова забезпечення її національної безпеки і стабільності, оскільки небезпечною є саме зовнішня каналізація внутрішніх протиріч. Основою такого підходу є, насамперед, самозбереження багатоманітності культур в умовах їх конкуренції та взаємовпливу.

Отже, мета статті — виявлення особливостей трансформації культур і самої людини в епоху глобалізації.

Широкий спектр праць із глобалізації загалом має вузькоспеціальний характер, що відображає лише один з аспектів такого складного феномену, як глобалізація: політологічний, економічний, соціологічний, демографічний, культурологічний тощо. Серед ґрунтовних досліджень глобалізації, безумовно, слід назвати праці З. Баумана, У. Бека, З. Бжезинського, І. Валлерстайна, С. М. Гуревича, М. Делягіна, В. Л. Іноземцева, С. Г. Кара-Мурзи, О. С. Панаріна, В. С. Стюпіна, А. І. Уткіна, Ф. Фукуями, С. Хантінгтона, Д. Хелда та ін.

Культурологічний аспект проблеми розробляється в працях В. С. Біблера, П. С. Гуревича, Л. М. Когана, Ю. М. Лотмана, В. М. Межуєва, Й. Хейзінга та ін.

Глобальними проблемами сучасності, згідно з усталеним переконанням, переважно є ті, що пов'язані з питаннями безпосереднього виживання людини: поширення ядерної зброї, планетарна екологічна криза, зміна клімату, міжнародний тероризм, брак питної води, обмеженість харчових ресурсів тощо. Останнім часом світова преса переповнена міркуваннями про глобальну економічну кризу. Однак, на нашу думку, наразі доцільно порушити нагальну глобальну проблему трансформації культури, етнічного буття, етнічної культури, що безпосередньо належить до проблем планетарного масштабу і визначає культурне буття людини.

Процес глобалізації, трансформуючи культуру людства загалом, змінює також і національні культури. При цьому напрям цих змін часто не є тотожним, а інколи навпаки — суперечить загальному напрямку глобалізації, що спонукає до пошуку відповідей на запитання про те, що саме відбувається з культурою загалом і з культурою окремого етносу зокрема, а також якими повинні бути відповіді на цей виклик.

Численні зміни в економіці, фінансовій сфері та політиці не могли не позначитися і на духовній культурі традиційних країн. Особливо це стосується релігії як сили, що протистоїть експансії глобалізму, оскільки, будучи статичнішою, консервативнішою, вона залишається

одним з малозмінюваних стовпів культури. З одного боку, кожній релігії свого часу були притаманні прагнення до інтеграції, експансії; поширення однієї релігії зупинилося розвитком і поширенням іншої. Нині ж інше загрожує існуванню кожної з них. Тотальна раціоналізація, меркантилізація, технізація, віртуалізація примушують релігії переосмислювати власну стратегію, ставати толерантнішими одна до одної, йти на діалог з іншими конфесіями, як з однодумцями, котрі визнають пріоритет духовного світу над матеріальним. Якщо в економічній, політичній, культурній сферах наслідком глобалізації є уніфікація, стирання національних відмінностей, то в релігійній сфері глобалізація, навпаки, призводить до різноманіття внаслідок сепаратизації основних світових релігій. Більшість традиційних релігій виважено оцінюють глобалізацію, відзначаючи її двоякий характер. З одного боку, існує загроза культурній ідентичності етносів, з іншого — наявні вигоди, які забезпечує глобалізація — розвиток нових технологій, збільшення міжнародних контактів у різних сферах, позитивний вплив на економіку слабкорозвинутих країн.

Діалог культур, про необхідність якого йдеться в численних публікаціях, може розпочатися саме з діалогу релігій і релігійних організацій для подолання нерозуміння, що призводить до конфронтації. Це повинно сприяти формуванню толерантних відносин між представниками різних конфесій, релігійних рухів та організацій.

Глобалізаційні процеси не могли не вплинути на таку форму суспільної свідомості, як мистецтво. Змінюються не лише зміст і форма художніх творів — усезагальна утилітизація і примітивізація змінюють навіть їх мету й призначення — мистецтво дедалі більше перетворюється на засіб бізнесу, на товар. Технізація культури призводить до превалювання форми над змістом. Утім, саме мистецтво є тією силою, що формує в представників як своєї, так і чужої культур ту національну ідентичність, про яку нині так багато пишуть.

Водночас із уніфікацією нині відбувається і фрагментація культури. Зокрема, Е. Тоффлер відзначає, що сучасна людина вже практично розучилася сприймати цілісну системну інформацію. Змінилася не лише ментальність сучасної людини, а й сам спосіб сприймання нею інформації та реальності, що зумовлюють необхідність зміни і способу взаємодії між людьми, соціальними і соціоприродними системами, для чого необхідно опанувати її нові способи інтеграції та переробки інформації. «Чим різноманітнішою є цивілізація, чим диференційованішою є її технологія, її енергетичні форми, тим більше інформація повинна проходити між її складовими, щоб мати можливість об'єднати їх у єдине ціле, особливо перед глобальними змінами» [13].

Одним з істотних факторів детермінації всіх цих глобалізаційних реалій є зміна характеру, способів і ролі комунікаційних процесів. Безпрецедентне збільшення сучасного наукового знання зумовлює

безпрецедентне збільшення швидкості інформації, трансформуючи характер як інформації, так і самого суспільства, формує інформаційне суспільство, головним ресурсом якого стає не природна сировина, а інформація. Швидкість інформації трансформує і саме суспільство, спричиняючи ланцюгову реакцію взаємних змін.

Так чи інакше, інформатизація притаманна різною мірою розвинутих країнам і тим, що розвиваються, як західним, так і східним. Нові інформаційно-комунікаційні технології трансформують суспільні структури. Деякі автори вводять спеціальний термін «мережеве суспільство», характерними ознаками якого є децентралізація та віртуальна соціальна комунікація. Істотною ознакою нового суспільства є зняття чи послаблення соціального контролю та примусу, оскільки взаємодія у віртуальній реальності, наприклад, Інтернеті, ускладнює або взагалі внеможливорює соціальний контроль. Це особливо згубно для традиційного східного суспільства, де надзвичайно сильною є роль суспільної думки як засобу соціального контролю. Руйнуються старі цінності, норми і традиції, підвалини сім'ї. Крім того, сучасне глобалізоване суспільство, будучи, з одного боку, наслідком розвитку і збільшення швидкості інформації, з іншого — саме змінює не лише роль інформації, способи її поширення, а й сам її характер. Інформація почала перетворюватися на комунікацію, а та, у свою чергу, на товар. У сучасному суспільстві, по суті, будь-яка комунікація вже не нейтральна, а має характер джерела інформації.

Глобалізація комунікацій, виникнення міжнародних мереж, поширюючи в усіх країнах одну і ту саму інформацію, повинні, хоч це і не завжди вдається, зважати на специфіку країн, їх традиції. Інтернет, який постійно розширюється, з величезними можливостями його застосування не лише прискорює процес глобалізації, а й пропонує нові засоби для здійснення глобальних комунікацій. Це робить комунікації складовою нової економіки. Як відзначив один зі знавців Інтернету, автор книги-бестселера «Нові правила для нової економіки» К. Келлі: «...комунікації — це не лише розділ економіки. Комунікації — це і є економіка» [12]. Тому нині комунікації повинні зважати на регіональну культурну самобутність свого адресата. Необхідно змінювати модель комунікативного потоку з одностороннього, неконтрольованого, адресованого безособовому споживачеві на двосторонню, контрольовану за допомогою системи зворотного зв'язку, комунікацію. Для успіху комунікації особливо важливою є демонстрація готовності ініціатора комунікації вступити з конкретною культурою у відкритий, чесний діалог.

Відтак, можна стверджувати, що комунікація — вид соціальної взаємодії з метою передання інформації, що є, у свою чергу, заходом організації системи, усунення її невизначеності й нестійкості. Тому від характеру сучасних комунікацій залежить міра благополуччя культури.

Глобалізація багато в чому відбувається за сценаріями «вестернізації», оперуючи такими поняттями, як «регіон», «цивілізація», «континент», «державна», уніфікуючи й стандартизуючи процеси розвитку, вводячи в суспільну практику універсальні цінності та норми, які доволі часто витісняють етнічну специфіку, культуру, традицію. У сучасному багатонаціональному світі, як і в багатонаціональних державах, дедалі розмиваються межі етнічних культур, менше залишається умов для їх самодостатнього буття і розвитку. Натомість, перебуваючи у власному, звичному культурному ареалі, людина є носієм своїх специфічних культурних ідеалів, етнічних кодів, які формують критерії ідентичності, світоглядні та ціннісні парадигми. У «зовнішньому світі» така людина почувається представником власного етносу, переживає те, що називається «національним почуттям». Водночас, провідним принципом взаємовідносин «цивілізація — етнічна культура» є наростання протиріч, які полягають у повній або частковій несумісності уніфікованих цінностей модернізації та глобалізації й етнічної самобутності. Цивілізація є надзвичайно нестабільною системою, на відміну від етнічної системи, стабільність якої визначається і підкріплюється етнічним ідеалом культури, стереотипом поведінки, культурною традицією. Зіткнення ідеалів, періодично пропонованих цивілізації, з одного боку, й етнічної культури, з іншого — трагічний і тривалий процес. Саме тому необхідно визнати самобутність і самодостатність етнічних культур як унікальних соціокультурних систем, що мають повне право на якомога самостійніший розвиток. Необхідно також розуміти своєрідність світу цінностей етнічної традиції й цивілізаційних цінностей, які в певний момент можуть вступати в протиріччя. Вирішення цих протиріч не повинно руйнувати культурний каркас етнічної системи, її культурного ідеалу.

Сучасні тенденції розвитку діалогу «цивілізація — культура», пов'язані з демократизацією і маркетизацією, суттєво обмежують можливості держави. Вони призвели до нового типу кризи культурно-господарського устрою, дезорганізували життя етносу, але водночас створили нову реальність, у якій етнос набуває більше прав і свобод.

У країнах, що розвиваються, глобалізацію, зазвичай, сприймають негативно, як нову форму колонізації, що не може не викликати сплеску регіоналізму і сепаратизму. Інформаційна революція і комунікативна глобалізація сприймаються як контроль над людьми, маніпулювання їх свідомістю. І це не випадково. Не лише зміст, а й спосіб утвердження західних цінностей є чужими для представників традиційного суспільства. Адже вони нав'язують ідеологічно, політично і комерційно, здебільшого через ЗМІ, а не громадською думкою як духовні та побутові регулятиви поведінки. Так, Китай упевнено демонструє політику альтерглобалізму, інтегруючись у світове співтовариство і при цьому зберігаючи ідеологічну, політичну та культурну самоідентифікацію як країна третього світу й соціалізму.



Процеси взаємодії культур мають вельми різний характер. Це не тільки діалог-згода, а й діалог-суперечка, а також монологічне спілкування або відсутність комунікації. Особливості її зумовлюються, насамперед, характером тієї світоглядної настанови, яка завжди неявно, приховано фактично спрямовує спілкування в те чи інше русло.

У контексті досліджуваної теми заслуговують на увагу положення про «Я-концепцію» культури як одного з механізмів самоідентифікації культури в епоху глобалізації А. К. Даллакяна [7]. «Я-концепція» культури, на думку дослідника, являє собою настанови і цінності, що становлять ідентичність культури. Глобалізація породжує суперечність не різних культур, а різних «Я-концепцій» культур. Західні країни розглядають вестернізацію й американізацію Азії і Сходу як просвітницьку послугу «неписьменному і слаборозвиненому» Сходу, тоді як останній вважає подібну позицію варварською, такою, що руйнує всі підвалини східної культури. Суспільство, як і людина, не може об'єктивно оцінювати чужу, не схожу на неї культуру, оскільки її «Я-концепція» спотворює об'єктивну соціальну інформацію. «Я-структур» у культурі декілька, і залежно від ситуації та своєрідності соціального часу актуалізується та чи інша «Я-концепція».

«Я-концепція» культури — це не тільки норми і цінності простого сучасного життя, а й мрії та бажання, спроектовані в майбутнє. Вона містить також і ті образи, яким суспільство боїться стати (жебрак, неспроможним, розбитим, поневоленим). З одного боку, подібні негативні моделі прагнуть до реалізації, об'єктивування, так званого ефекту «очікувань, що реалізуються», а з іншого — вони можуть мотивувати позитивні зміни, те, до чого прагне суспільство.

Велику роль у «Я-концепції» культури відіграє самоповага, тобто самооцінка і почуття власної гідності, для яких дуже важливим є знання власної історії. Здебільшого, вся західна культура прославляє людину, котра покладається на власні сили, тоді як традиції східних культур вирощують взаємозалежне «Я».

Ядром «Я-концепції» культури є домінуюче в ній уявлення про людину, її сутність і призначення, від яких, зрештою, залежать адаптивні потенції культури. Такі фундаментальні концепції людини через їх субстанціональність А. К. Даллакян називає антропарадигмами, протистояння яких є підставою протистояння західної та східних культур, а радше «Я-концепцій» культур: ніцшеанської концепції «людино-бога» і соловйовської концепції «бого-людини». Перша орієнтована на свавілля, бажання, владу, друга — на істинну волю і любов. Перша зумовлює на протистояння, конкуренцію, ворожнечу культур, відтак, є безперспективною, друга орієнтує на співпрацю і взаєморозуміння.

Таким чином, людство дедалі більше усвідомлює, що досто-вірне знання і повноцінне вивчення всіх культур, що розвиваються

і розвивалися в часі та просторі, їх специфіки, способів діяльності, світоглядів і міфів тощо є нагальним завданням сучасної цивілізації. Це знання здатне усунути вже наявні недоліки розвитку та сформулювати прийнятну картину майбутнього, в якому кожен народ знайде своє гідне місце.

Економічної та матеріально-технічної глобалізації уникнути неможливо, та й не потрібно. Слід говорити про альтерглобалізацію, тобто не про глобалізм, що проводиться в ім'я інтересів однієї країни, а про глобалізацію, які з урахуванням інтересів усіх країн. Подібна альтерглобалізація має здійснюватися не спонтанно, як сьогодні, а під контролем усесвітньої міжнародної організації. У результаті цілеспрямованої копійчої роботи повинні виникнути інтегративні структури, подібні до ЄЕС, загальноєвропейського союзу, Союзу азіатських країн, євразійського союзу та ін.

Теоретичні узагальнення цієї статті можна використовувати для побудови нової соціокультурної парадигми, що ґрунтується на цивілізаційній єдності та культурному різноманітті. Водночас, унікальність сучасної епохи потребує якісно нового пошуку органічного синтезу культур і нових форм їх взаємодії.

Перспективи

#### Список літератури

1. Альтерглобализм: теория и практика антиглобалистского движения / под ред. А. В. Бузгалина. — М. : «Едиториал УРСС, 2003. — 256 с.
2. Арутюнов С. А. Культурная антропология / С. А. Арутюнов, С. И. Рыжакова. — М. : Издательство «Весь Мир», 2004. — 216 с.
3. Бауман З. Индивидуализированное общество / Зигмунд Бауман. — М. : Логос, 2002. — 390 с.
4. Валлерстайн И. Миросистемный анализ: Введение / И. Валлерстайн. — М. : Издательский дом «Территория будущего», 2006. — 248 с.
5. Гаджиев К. О пользе и ущербности «универсальных ценностей» / К. О. Гаджиев // Мировая экономика и международные отношения. — 2008. — №5. — С. 19–29.
6. Глобализация и мультикультурализм / отв. ред. Н. С. Кирабаев. Монография. — М. : Издательство РУДН, 2005. — 332 с.
7. Даллакян А. К. Самоидентификация культуры в эпоху глобализации : автореф. дис. на соискание ученой степени канд. филос. наук / А. К. Даллакян. — [Электронный ресурс]. — Способ доступа : <http://www.dissercat.com/content/samoidentifikatsiya-kultury-v-epokhu-globalizatsii>. — Заглавие с экрана.
8. Идентичность и толерантность : сб. статей / отв. ред. Н. М. Лебедева. — М., 2002. — 416 с.
9. Искусство и цивилизационная идентичность / отв. ред. Н. А. Хренов ; Науч. совет РАН «История мировой культуры». — М. : Наука, 2007. — 603 с.
10. Кастельс М. Информационная эпоха: экономика, общество и культура / Мануэль Кастельс ; пер. с англ. под науч. ред. О. И. Шкаратана. — М. : ГУ ВШЭ, 2000. — 608 с.

11. Кессиди Ф. Х. Глобализация и культурная идентичность / Ф. Х. Кессиди // Вопросы философии. — 2003. — №1. — С. 76–79.
12. Келли К. Новые правила для новой экономики. Двенадцать принципов преуспеяния в бурно меняющемся мире / К. Келли. — [Электронный ресурс]. — Способ доступа :<http://vivovoco.rsl.ru/VV/JOURNAL/ZS/KELLY.HTM>. — Заглавие с экрана.
13. Тоффлер Э. Третья волна [Электронный ресурс] / Э. Тоффлер. — Способ доступа :[http://royallib.ru/book/toffler\\_elvin/tretya\\_volna.html](http://royallib.ru/book/toffler_elvin/tretya_volna.html). — Заглавие с экрана.
14. Уткин А. И. Глобализация: процесс и осмысление / А. И. Уткин. — М. : Логос, 2002. — 253 с.

*Надійшла до редколегії 24.10.2013 р.*

УДК 130.2

Ю. І. МАРЦІЙЧУК

## КОНСТРУЮЮЧИ ОБРАЗ І ЗОБРАЖЕННЯ: СОЦІОКУЛЬТУРНА СПЕЦИФІКА ВІЗУАЛІЗАЦІЇ

*Розглядаються сучасні сутнісно-змістові виміри візуалізації в культурологічній перспективі. Визначається роль суб'єктивних світоглядних та соціокультурних контекстів у процесах візуалізації.*

**Ключові слова:** *візуалізація, візуальний текст, уявний образ, зображення, видиме, невидиме, культурологічний аспект.*

*Рассматриваются современные сущностно-содержательные измерения визуализации в культурологической перспективе. Определяется роль субъективных мироощущений и социокультурных контекстов в процессах визуализации.*

**Ключевые слова:** *визуализация, визуальный текст, воображаемый образ, изображение, видимое, невидимое, культурологический аспект.*

*The modern substantial dimensions of visualization in culturological perspective are discovered. The role of subjective perception of the world and sociocultural contexts in the processes of visualization is defined.*

**Key words:** *visualization, visual text, imagination, image, visible, invisible, culturological aspect.*

Невід'ємною складовою будь-якої сфери культури й життєдіяльності людини на всіх етапах історичного розвитку є візуально доступні для сприйняття аспекти. Кількість досліджень візуальності в межах соціально-гуманітарного знання збільшується з другої половини ХХ ст. й особливо актуалізується у ХХІ ст. Візуальне стало предметом наукових праць таких філософів, як Р. Барт, В. Беньямін, Ж. Бодрійяр, П. Бурдьє, П. Вірілію, Гі Ернст Дебор, Б. Гройс, Н. Гудмен, С. Жижек, М. Мерло-Понті. Фундаментальні положення сформовані теоретиками візуальних досліджень (М. Баль, Дж. Елкінс, Н. Мірзоев). Типові тенденції в осмисленні змісту візуалізації підтверджуються працями вітчизняних дослідників: Д. В. Галкіна, І. А. Герасимової, Д. В. Іванова, Р. Ю. Порозова, В. В. Савчука, О. В. Шило, М. Б. Ямпольського. В означений період інтенсивність

візуалізації істотно змінює соціальне буття, пізнавальні стратегії і особистісне світовідчуття людини, зумовлюючи вивчення й розуміння нового складу мислення й осягнення світу, що й підтверджує актуальність дослідження.

Осмилення проблемних питань, що стосуються візуалізації, слід розпочати зі з'ясування цього поняття. Означеному феномену достатньо непросто надати універсального визначення, адже в межах одного тлумачення неможливо охопити існуючі виміри його функціонування. Відтак, метою дослідження є окреслення змістового діапазону поняття «візуалізація», оскільки культурологічне ставлення до візуалізації ще не набуло повного втілення.

Термін «візуалізація» (від англійського «visualization» — «визначити зорові образи»; «to visualize» — «подумки уявляти, бачити в уяві» та «робити видимим») відбиває подвійну структуру його використання, де перше значення констатує складний процес мисленнєвої діяльності, а друге — результат, представлений наочно.

Енциклопедичне визначення поняття «візуалізація» свідчить про те, що спершу воно виникло в межах природничих та технічних наук і позначало перетворення невидимих процесів у видимі зображення [5, с. 202]. Таке намагання продемонструвати невидиме у видимих формах пов'язують з представленням того, що безпосередньо не бачить людина. Важливим є те, що посилення інтересу до дихотомії невидиме / видиме в культурологічних працях зумовило виникнення ідей щодо візуалізації суб'єктивних світовідчуттів в естетично-знаковій формі. Це реалізується в можливості передавати «невидимі» плани візуального — акциденції духовного, чуттєві модальності, феномени внутрішнього світу» [13, с. 157].

Візуалізація проявляється у фіксованих ефектах людської активності й культуротворчої діяльності. Йдеться про суто антропологічну здатність до створення візуальних текстів у процесі історичного розвитку культури. Р. Ю. Порозов розглядає сутність візуального тексту як «інформаційну систему, яка об'єктивно представлена в предметній реальності й зримо сприймається оточуючими з подальшою інтерпретацією побаченого» [17]. Також науковець зазначає: «Візуальний текст є об'єктивацією того, про що суспільство «думає»» [17]. Отже, у візуальних текстах простежується внутрішня реальність суб'єкта (суб'єктів), яка саме таким чином моделюється й проектується в зовнішньому світі. У результаті формується «...наша модель реальності, яка долучається до стійкої «картини світу», прийнятої в певній культурі» [19, с. 160]. Таку моделюючу здатність свідомості митця розробив О. В. Шило, котрий дійшов до розуміння специфіки візуалізації, яка, на його думку, є результатом не просто сприйняття, але й осягнення світу в чіткій (зримій) формі, наприклад, об'єктивізації суб'єктивного чуттєвого досвіду в конкретних художніх творах [20, с. 2]. Візуалізація, згідно О. В. Шилом, — це «інтелектуальна

здатність заміщувати об'єкт його візуальним образом у мисленні й опредмечувати здобуті образи в знаковій формі, в результаті чого створюється зображення» [20, с. 6]. У цьому контексті одним із «завдань» візуалізації є фіксація світосприйняття кожної історико-культурної доби, завдяки якій стає можливим відтворення відповідної системи образів про світ і місце людини в ньому. Отже, візуалізація є способом реконструкції минулого. Ж. Бодрійяр відзначає важливість візуалізації: «Уся наша лінійна і кумулятивна культура зруйнується, якщо ми не зможемо створювати запаси минулого в усіх на очах. <...> Нам потрібне зрине минуле, зримий континуум...» [4].

Таким чином, сутність візуалізації проявляється через такі поняття, як «образ» та «зображення», тому слід з'ясувати специфіку їхнього взаємозв'язку в означеному контексті. Способом представлення образу у видимій формі є зображення, кожне з яких може містити цілий спектр образів, які мають смислову конотацію. І навіть у разі зникнення зображення з поля зору суб'єктивно сконструйований образ залишиться в пам'яті.

Водночас слід зважати на «правильність» побаченого, оскільки образ є результатом суб'єктивних спостережень. Дж. Елкінс зазначає: «...є тільки я, що стоїть перед картиною» [21, с. 40], що підтверджує тезу про те, що кожен глядач у процесі споглядання стає інтерпретатором побаченого. Однак існує вихід за межі власного «Я», що свідчить про відносність суб'єктивного усвідомлення. Людина включена до «візуального поля» (М. Мерло-Понті), тобто бачення, детермінованого певними умовностями (культурними, соціальними, політичними), і тому завжди існують певні невидимі (непобачені) речі. Зважаючи на такий недолік суб'єктивності, слід зазначити, що в поле нашого зору потрапляє те, на що дивимось, а споглядання залежить від того, над чим розмірковуємо. Це один із аспектів можливої залежності візуального сприйняття й мисленевих процесів, у той час як інший пов'язаний з тим, що «..тільки-но ми що-небудь висловимо або подумаємо про бачення, воно перетворюється на мислення» [16, с. 34]. Таким чином, візуальне сприймання вможливує отримання інформації про навколишній світ, проте свідченням науковопізнавального та художньо-емоційного освоєння дійсності є здатність оперування образами.

У цьому разі слід відзначити взаємозв'язок між баченням і рухом: з одного боку, здатності змінювати місце знаходження зумовлюють нові проекції для осягнення видимого світу, з іншого — можливості переводити погляд з одних об'єктів на інші або ж його зупиняти для розгляду певного фрагмента дійсності. Саме тому, на думку М. Мерло-Понті, людина може перебувати «відразу всюди — тією ж мірою близько від віддалених речей, як і від тих, що перебувають поряд» [16, с. 52]. Ось чому бачення вможливує «володіння» (наближення завдяки погляду або уяві) навіть на відстані.

Велике значення в процесі конструювання уявного образу мають мисленнєві процеси пригадування, які, на думку П. Віріліо, є «засобом пересування, в буквальному сенсі транспорт» [8]. Об'єкти в думках відтворюються на основі попереднього досвіду бачення, поновлення набутих раніше вражень. Подібні дії вможливорює й «асоціація ідей» (М. Мерло-Понті), що виникає в разі перебування в контексті минулого досвіду або ж коли сприйняття є подібним. На основі асоціативних зв'язків виникають спогади, які формують образ у думках. У такому контексті слід зазначити про автентичність згаданого, оскільки в пам'яті фіксується те, що є важливим. Під час пізнання необхідно відтворювати процедуру споглядального наповнення, щоб досягти смислової адекватності [15, с. 38]. Тому ще задовго до можливості візуалізувати інцидент у письмових текстах використовувалися метафори, наприклад, «очевидець події», які апелювали до авторитету зору. Відповідно знання в такому контексті поєднуються із зоровою пам'яттю, як моделлю об'єктивної істини.

Можливість трансформувати невидимі об'єкти в зримі виникає з появою різноманітних «зримих протезів», «машин зору» (П. Віріліо). У зв'язку із цим декларується зміна дистанції між спостерігачем та об'єктом. Такі трансформації М. Б. Ямпольський символічно називає «збільшуваним склом» [22, с. 39]. З одного боку, це означення ілюструє вже симптоматичний нині порядок сприйняття об'єктів, про який писав ще В. Беньямін, відповідно до якого посилюється «пристрасне прагнення «наблизити» до себе речі як у просторовому, так і в людському аспектах» [3]. Наприклад, технічно розроблена система динамічного масштабування дозволяє розглядати будь-які об'єкти в найменших деталях, вивчати будь-які елементи картин, які можуть бути навіть не помітні під час розгляду реального полотна. «Твір стає ще ближче, він стає «ручним», — зазначає Д. В. Галкін, — оскільки уже від початку «вшитий» у систему інтерактивної керованості» [9]. Інша частина символічного виразу пояснює, що «скло» (як певна екранна поверхня) все ж не дозволяє впритул «підійти» до об'єкта. Наприклад, велика кількість туристичних організацій, які пропонують візуалізовані (фото- і відеоматеріалами) способи відвідування окремих визначних пам'яток. Ця тенденція, на думку Гі Дебора, свідчить про те, що кожен прагне самотійно побачити те, що вже стало банальним через безперервний «людський кругообіг» [11]. Однак така доступність завдяки, наприклад, активному використанню технології віртуальних турів є лише візуальною ілюзією присутності, її симуляцією. При цьому людина не просто обізнана, що, звичайно, не є недоліком, вона отримує візуальне ознайомлення (з усіма можливими ракурсами огляду) ще до реального відвідування визначних місць та відомих культурних об'єктів. Це зумовлює те, що уява поінформована нашими очікуваннями. Як зазначає В. В. Савчук, нині відкриття невідомого замінене «процедурами» впізнання, адже

людина задалегідь знає, що стане предметом її візуального сприйняття [18, с. 238]. Попри таку ситуацію попереднього бачення, віртуальна візуалізація визначних місць не може «занурити» повною мірою в соціокультурне середовище з усім спектром образів, що й стимулює подальший інтерес.

Слід зазначити, що існує декілька варіантів взаємодії елементів дихотомії невидиме / видиме. П. Бурдье зазначає: «...видиме приховує невидиме: ми не помічаємо у видимій конструкції соціальних умов конструювання» [6, с. 51]. Йдеться про невидимі процеси створення середовища показу. Відбір того, хто чи що буде в центрі уваги візуальної оповіді, є свідченням «редагування» реальності, що здійснюється згідно з концепцією, яка є достовірною у зв'язку з позицією автора, його особистими переконаннями, вподобаннями. Тому виникає інтерпретативна «рамка» в межах необхідної галузі знань. Для пояснення наведемо приклад з праці Бурдье, який пов'язаний з телевізійною програмою, коли перед нашими очима в ефірі відбувається дискусія на певну тематику, то невидимим залишається задалегідь створений згідно з концепцією й форматом передачі сценарій «спектаклю», відповідно, виникають незручності, пов'язані з браком можливостей для гостя розкривати свої погляди через часові рамки, термінологічні обмеження. Водночас, «...глядач, — зазначає С. Жижек, — змушений визнати, що сцена, свідком якої він є, поставлена для його очей, що його погляд був долучений до неї із самого початку» [12, с. 231]. Можна навести іншу ситуацію: наприклад, зі сторінок газет, журналів трапляється безпосереднє висловлення думок осіб, котрі стали учасниками чи свідками певних подій, зафіксованих у фотографії (тобто видиме), де безпосередня спрямованість зору, з одного боку, підтверджує, що повідомлення апелює безпосередньо до нас, з іншого — засвідчує попередню поінформованість зображених (тобто невидиме). Опис такої невидимої «гри» є в праці Р. Барта: «...коли я відчуваю, що потрапляю в об'єктив, усе змінюється: я конституюю себе в процесі «позування», я миттєво фабрикую собі інше тіло, задалегідь перетворюючи себе на образ» [1].

Конструювання невидимого простежується в способах подання інформації, коли, на думку П. Бурдье, домінує принцип «приховувати, показуючи» [6, с. 32]. Розвиваючи цю тезу, дослідник використовує метафору «окуляр», яка визначає перспективу сприйняття певних ситуацій, необхідний ракурс показу події, набуваючи змісту, який не відповідає дійсності, «кидаючи» тінь невидимості на те, що відбувається в реальності. Тож «наголоси» розставляються таким чином: видимої форми набувають одні аспекти, а невидимості (своєрідного «замаскування») — інші. Згідно з твердженням Д. Натаріуса, «...те, що не побачене є важливим тією ж мірою, як і те, що побачене» [25, с. 244]. Двозначне ставлення до цієї проблеми міститься в міркуваннях М. Баль: з одного боку, існує своєрідна стратегія відбору, яка

вможлиблює потребу робити дещо невидимим, з іншого — саме знання спрямовує погляд, таким чином візуалізуючи ті аспекти об'єктів, які в іншому разі залишилися б незримими [23, с. 11]. Д. Натаріус стосовно цього зазначає: «Чим більше ми знаємо, тим більше ми бачимо» [25, с. 240]. Означене твердження передбачає принцип інтертекстуальності, який, на думку Д. В. Іванова, можна сприймати як естетичний «анемнезис», коли відшукуються відсилання до образів класики. Така реактивація «перетворює експонований об'єкт на своєрідний генератор світлів фрагментарних образів творів, реально не наявних у певному процесі експонування» [14].

Розглядаючи специфіку «прочитання» візуалізованих змістів, Р. Барт зазначає, що свобода прочитання детермінована різними типами знання, які «проектуються на зображення (знання, пов'язані з повсякденною практикою, національною належністю, культурним, естетичним рівнем)» [2, с. 314]. Виявлення тих аспектів, які екземпліфікуються (приховано виражаються), а не буквально проявляються в зображеннях, дозволяє усвідомити вплив останніх під час перетворення світу. У результаті індивідуальної перцепції, що зумовлена особистісним розумінням, інтересами й минулим досвідом, постають модифіковані форми трактування візуальних об'єктів. Н. Мірзоев щодо цього зазначає: в разі використання лише тієї проєкції бачення, яка є зручною чи відомою, можна говорити про так звану «сліпоту» як відхилення від норми, оскільки звужуються горизонти невирішеного питання [24, с. 46–47].

Слід зазначити, що об'єкти візуалізації досліджуються в подвійній перспективі. Окрім змістового наповнення зображеного, не менш важливе значення має контекст, який відбиває соціокультурну детермінованість візуалізації, що можна простежити, наприклад, у відмінності принципів відображення змістів на живописних полотнах у далекосхідній традиції та західноєвропейській, яка полягає в тому, що в першій художник розчиняється у творі мистецтва, у ній немає точки споглядання, а, отже, і певного ракурсу зображуваного; погляд на світ не є відособленим, оскільки митець вважає себе його частиною. У межах окресленої проблематики слушною є думка Н. Гудмена: «Те, як предмет або подія функціонують як твір, пояснює, як, через певні способи референції, те, що функціонує таким чином, може робити внесок у бачення світу й у створення світу» [10].

Розглянувши особливості візуалізації, можна дійти висновку, що у власному значенні остання відображає: по-перше, можливість зримого конструювання дійсності, по-друге, її уявного створення, в чому особливу роль відіграє ейдетична уява як здатність до ментального (мисленнєвого) формування «картин», які не поступаються тим, що виникають у процесі сприйняття об'єктів навколишнього світу. Тому доцільним є розрізнення зовнішньо та внутрішньо орієнтованої візуалізації, яке запропоноване І. А. Герасимовою [7, с. 10–11]. Поєднання



цих двох спрямованостей (внутрішньої і зовнішньої) найкращим чином проявляється в процесі творення: спершу людина працює в імпровізаційній техніці, основувшись на досвіді візуального сприйняття та власних естетичних уподобаннях, створює, передусім, мисленнєві, уявні образи, в яких відображається майбутня концепція, і лише згодом утілює задум у візуальному тексті, що безпосередньо сприймається оком. Таким чином, процес переходу від внутрішнього в зовнішнє є матеріалізацією суб'єктивної візуалізації, тобто реальним утіленням ідей. Означена специфіка виявляє культурологічну сутність візуалізації, адже матеріальна реалізація ідеї як результат внутрішнього осмислення дійсності є сенсом творчості в культурі, спрямованої на зовнішню екзистенцію. Перспективи вивчення візуалізації пов'язані з визначенням її специфіки в різних культурних просторах, у яких функціонує людина.

### Список літератури

1. Барт Р. Camera lucida: комментарии к фотографии / Р. Барт. — М.: Ad Marginem, 1997. — 222 с.
2. Барт Р. Риторика образа // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика / Р. Барт. — М.: Прогресс, Универс, 1994 — С. 297–318.
3. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе [Электронный ресурс] / В. Беньямин. — Режим доступа: [http://sbiblio.com/biblio/archive/benjamin\\_pro/](http://sbiblio.com/biblio/archive/benjamin_pro/). — Заглавие с экрана.
4. Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляция [Электронный ресурс] / Ж. Бодрийяр. — Режим доступа: [http://lit.lib.ru/k/kachalow\\_a/simulacres\\_et\\_simulation.shtml](http://lit.lib.ru/k/kachalow_a/simulacres_et_simulation.shtml). — Заглавие с экрана.
5. Большой энциклопедический словарь / под ред. А. М. Прохорова. — М.: Большая Российская энциклопедия; СПб: Норинт, 2001. — 1456 с.
6. Бурдьё П. О телевидении и журналистике / П. Бурдьё. — М.: Фонд научн. исслед. «Прагматика культуры», Ин-т эксперим. социологии, 2002. — 160 с.
7. Визуальный образ (Междисциплинарные исследования) / Рос. акад. наук, Ин-т философии; Отв. ред. И. А. Герасимова. — М.: ИФРАН, 2008. — 247 с.
8. Вирильо П. Машина зрения [Электронный ресурс] / П. Вирильо. — Режим доступа: <http://lib.rus.ec/b/384989>. — Заглавие с экрана.
9. Галкин Д. В. Техно-художественные гибриды, или произведения искусства в эпоху его компьютерного производства [Электронный ресурс] / Д. В. Галкин. — Режим доступа: <http://huminf.tsu.ru/e-journal/magazine/4/gal.htm>. — Заглавие с экрана.
10. Гудмен Н. Способы создания миров [Электронный ресурс] / Н. Гудмен. — Режим доступа: <http://www.e-reading-lib.org/book.php?book=106971>. — Заглавие с экрана.
11. Дебор Ги-Эрнст. Общество спектакля [Электронный ресурс] / Ги Дебор. — Режим доступа: [http://nbp-info.com/new/lib/deb\\_obsh/](http://nbp-info.com/new/lib/deb_obsh/). — Заглавие с экрана.
12. Жижек С. То, что вы всегда хотели знать о Лакане (но боялись спросить у Хичкока) / С. Жижек. — М.: Логос, 2004. — 336 с.

13. Зубавіна І. Б. Екранний часопростір як візуалізація феноменів внутрішнього світу творчого суб'єкта в естетиці кіноавангарду 1920-х років / І. Б. Зубавіна // Мистецтвознавство України. — Вип. 9. — 2008. — С. 155–164.
14. Иванов Д. В. Виртуализация общества / Д. В. Иванов. — СПб. : Петербургское Востоковедение, 2000. — 96 с.
15. Иванова-Георгієвська Н. Седиментація смислів у культурі та відповідальності пам'яті / Н. Иванова-Георгієвська // Філософська думка. — 2009. — № 1. — С. 27–42.
16. Мерло-Понти М. Око и дух / М. Мерло-Понти. — М.: Искусство, 1992. — 63 с.
17. Порозов Р. Ю. Визуальная коммуникация как фактор социокультурной динамики региона [Электронный ресурс] / Р. Ю. Порозов. — Режим доступа: sibac.info/files/2011\_10\_10\_Phylolohy/1.1\_Porozov.doc. — Заглавие с экрана.
18. Савчук В. В. Медиареальность. Медиа субъект. Медиа философия // Медиа философия II. Границы дисциплины. — СПб: Изд-во Санкт-Петербургского философского общества, 2009. — С. 226–241.
19. Сарна А. Я. Образ и медиум: визуальный текст в массовой коммуникации: сборник статей / А. Я. Сарна. — Минск: Четыре четверти, 2012. — 208 с.
20. Шило О. В. Невербальні і вербальні засоби в образотворчій діяльності : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознав. / О. В. Шило. — Х. : 1998. — 35 с.
21. Элкинс Дж. Исследуя визуальный мир / Дж. Элкинс. — Вильнюс: Европейский гуманитарный ун-т, 2010. — 534 с.
22. Ямпольский М. Наблюдатель. Очерки истории видения / М. Ямпольский. — М.: Ad Marginem, 2000. — 288 с.
23. Bal M. Visual Essentialism / M. Bal. — Journal of Visual Culture. — 2003. — Vol. 2, № 1. — P. 5–32.
24. Mirzoeff N. Visual Culture, Everyday Life, Difference, and Visual Literacy / N. Mirzoeff // Smith M. Visual Culture Studies / Marquard Smith. — Los Angeles; London; New Delhi; Singapore: Sage, 2008. — P. 39–54.
25. Natharius D. The More We Know, the More We See. The Role of Visuality in Media Literacy / David Natharius. — American behavioral scientist. — 2004. — Vol. 48, № 2, October. — P. 238–247.

*Надійшла до редколегії 06.11.2013 р.*

УДК 338.1:130.2

*З. М. ОСТРОПОЛЬСЬКА*

### **КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ Й ЕТИЧНІ ВИМІРИ ГОСПОДАРСЬКО-ЕКОНОМІЧНИХ ПРОЦЕСІВ В УМОВАХ ЦИВІЛІЗАЦІЙНОГО РОЗВИТКУ**

*Розглянуто культурологічні й моральні аспекти господарсько-економічної діяльності в цивілізаційному розвитку в концепції Ж. Ж. Руссо.*

**Ключові слова:** *людина, культура, цивілізація, суспільний прогрес, економіка, господарство, технології господарювання, етика.*

*Рассмотрены культурологические и моральные аспекты хозяйственно-экономической деятельности в цивилизационном развитии в концепциях Ж. Ж. Руссо.*

**Ключевые слова:** человек, культура, цивилизация, общественный прогресс, экономика, хозяйство, технологии хозяйствования, этика, мораль.

*Considered cultural and moral aspects of economic activities in the development of civilization in the concepts an Zh.Zh. Russo.*

**Key words:** people, culture, civilization, social progress, the economy, agriculture, technology, management, ethics.

Історія людства — багатовимірний соціальний процес, що має ще не розгаданий повною мірою алгоритм, містить динамічні і статичні форми розвитку, швидкі зміни та застої, повернення до минувшини і її відродження на вищому щаблі цивілізаційного поступу. Нині людство перебуває на такому етапі розвитку, коли економічні проблеми все більшою мірою набувають значення духовних, особливо моральних. Відбуваються кардинальні зміни в системі цінностей, а якщо ширше — у системі всього людського духу. Розвиток і функціонування ринкового суспільства в умовах глобалізації залежать від вирішення не тільки суто економічних і техніко-технологічних, а й культурно-етичних проблем. Отже, метою статті є розгляд культурологічних і моральних аспектів господарсько-економічної діяльності в цивілізаційному розвитку, які набувають актуальності в умовах сьогодення в контексті соціальної концепції Ж.Ж.Руссо.

Світова економічна криза, що нині охопила більшість високоцивілізованих країн — це не епізодичне явище, яке, зважаючи на існуючі тенденції, стає перманентним. Економісти, соціологи, культурологи, філософи все більше схиляються до думки, що причинами цієї кризи є не стільки економічні, ринкові, технологічні, скільки духовні, морально-етичні. Причому, симптоми кризи духовності характерні для суспільств як Заходу, так і Сходу, серед них і країни пострадянського простору, зокрема й Україна. «Економічний і соціальний прогрес усе більше потребує високої культури і професіоналізму, добросовісності і громадянської відповідальності працівників, — пише академік РАН О. Богомолов. — Але всупереч цьому моральність занепадає. Чесність і моральний авторитет влади також часто викликають питання. Утім ці якості є умовою ефективного управління суспільними процесами. Державні інститути і бізнес — структури потребують довіри громадян, основою якої мають бути чесність і справедливість. Сьогодні існує немало підстав для відновлення духовних і моральних цінностей, набутих людством за багатовікову історію, але втрачених або недооцінених нині» [1, с. 55].

Багато хто із сьогоднішніх політиків, економістів, соціальних менеджерів нехтують тими здобутками, які набуті протягом поколінь

у сфері суспільного господарювання, ринкових відносин, а дехто про них просто не знає. Якщо реалізувати в дослідженні зазначених вище проблем історико-культурний і ціннісно-нормативний підходи, можна виявити в окремих соціальних проектах XVIII-XIX ст. цікаві думки щодо духовних вимірів господарсько-економічної діяльності в цивілізаційному розвитку.

Особливе місце в осмисленні цих питань належить Ж. Ж. Руссо, у наукових трактатах, публіцистиці, художніх творах котрого розглядаються філософсько-моральні та культурологічні аспекти господарської діяльності людини. В історії соціальної науки Ж.Ж. Руссо зарекомендував себе як радикальний критик суспільного устрою, що дістав назву цивілізації, в якому йому довелося жити.<sup>1</sup>

Слід зазначити, що твори Ж.Ж.Руссо, його культурологічні й філософські ідеї були широковідомі в російській і українській думці протягом XVIII-XIX ст. Зокрема, ними цікавилися, використовували у своїй творчості російські просвітники, письменники — А. П. Сумароков, О. М. Радіщев, М. М. Карамзін, О. С. Пушкін, О. І. Герцен, М. Г. Чернишевський, Л. М. Толстой, Ф. М. Достоевський. Значну увагу творчості Ж. Ж. Руссо приділяв український мислитель Я. П. Козельський. Особливо його цікавила критика Ж.Ж. Руссо цивілізації, її соціокультурних наслідків у житті суспільства. У своїй праці «Міркування двох індіців Калана та Ібрагіма про людське пізнання» (1778 р.) він під впливом ідей Ж.Ж. Руссо розмірковує про суперечливість цивілізаційного розвитку людства, зокрема про користь і шкоду наук залежно від того, як певні соціальні сили використовують їх досягнення [4, с. 562]. Вплив руссоїстських ідей про «природну» людину віднаходимо й у творчості Лесі Українки («Лісова пісня»). Дещо співзвучні з ідеями Ж. Ж. Руссо і розмисли П. Куліша про місце і роль досягнень цивілізації в житті українського народу («Листи з хутора»).

Цивілізація, на думку Ж. Ж. Руссо, порочна в своїй основі. Якщо його колеги-просвітники Вольтер, Дідро, Гельвецій, Гольбах — визнавали позитивне значення розвитку матеріальної і духовної культури порівняно з життям первісної людини («природний стан» людини), то Ж. Ж. Руссо заперечував ідею культурного прогресу. В трактаті «Розсуд про науки і мистецтва», після опублікування якого в 1750 р. він став відомим у широких просвітницьких колах, обґрунтовано основну думку: чим на вищій щабель цивілізації підіймається людство, тим більшою мірою деградує особистість. Деградує вона і фізично: «Дайте цивілізованій людині час, щоби зібрати навколо себе всі його машини: немає сумніву, що вона легко здолає дику людину; але якщо хочете ви побачити боротьбу ще більше нерівну, то поставте їх

---

<sup>1</sup> Питання про смислові значення поняття «цивілізація» ґрунтовно досліджено в монографії В.М. Шейка та Ю.П. Богущького [10].

поруч голими, обеззброєними і невдовзі переконається, яка це перевага — мати постійно всі сили у своєму розпорядженні, завжди бути готовим до будь-яких несподіванок і мати, так би мовити, всього себе при собі» [4, с. 48]. Але ще більшою мірою так звана «цивілізована» людина порівняно з первісною деградує морально. Ось деякі думки Ж. Ж. Руссо з цього приводу. «Наші душі розбещувалися в міру того, як удосконалювалися науки і мистецтва. Можливо, скажуть мені, що це — нещастя, притаманне тільки нашій епосі? Ні, вельмишановні добродії, зло, спричинене нашою суєтною цікавістю, старе, як світ. Припливи і відливи води в океані не точніше підкоряються рухові нічного світила, ніж доля нравів і добропорядності — успіхам наук і мистецтв. У міру того, як вони освітлюють наш небосхил, щезає добродесність, і це явище спостерігається в усі часи і в усіх країнах» [6, с. 47]. Тобто основна думка Ж. Ж. Руссо така: моральний прогрес корелюється з науково-технічним прогресом у зворотному відношенні. «Отже, наші науки і мистецтва, — пише він, — зобов'язані своїм походженням нашим порокам; ми не так сумнівалися би в перевазі наук і мистецтв, якби вони були породжені нашими добродесностями. Про їхнє порочне походження свідчить їх призначення. Для чого були б потрібні мистецтва, якби не було живлячої їх розкоші? Чи потрібна була б юриспруденція, якби не існувало людської несправедливості? На що перетворилася б історія, якби не було ні тиранів, ні війн, ні змовників?» [2, с. 53].

Ж. Ж. Руссо напрочуд точно вдалося визначити основні негативні тенденції в розвитку цивілізації. Читача його трактатів і сьогодні вражає те, як цей мислитель ще у XVIII ст. зумів побачити пороки і недоліки суспільства, що вважається цивілізованим. Деякі факти суспільного життя, описані Ж. Ж. Руссо, характерні і для сьогодення: «Якщо ви візьмете до уваги краючі вас душевні муки, виснажливі пристрасті, які призводять до відчаю; надмірну обтяжливу працю бідняків і ще більше небезпечну насолоду, що притаманна багатіям, які примушують одних умирати від нужд, а інших — від надмірностей; якщо ви подумаете про жакливу суміш різних продуктів, з яких складається наша їжа, про шкідливі приправи до них, про зіпсовані продукти харчування, про фальсифіковані ліки, про шахраїв, що ними торгують, про помилки тих, хто їх призначає, про ядовиті властивості посудини, в якій їх приготують; якщо ви звернете увагу на епідемічні хвороби, що породжуються поганим повітрям там, де існують великі скупчення людей, на хвороби, спричинені низьким рівнем нашого життя, постійними переходами з помешкань, в яких живемо, на відкрите повітря і назад, звичкою одягати та знімати одяг без достатніх пересторог, на всі турботи, що внаслідок надмірної нашої чутливості перетворилися на необхідні звички, і на те, що зневага до них або їх відсутність коштують нам потім життя або здоров'я; якщо додасте ви до цього пожежі і землетруси, що, поглинаючи чи руйнуючи

цілі міста, тисячами гублять їх жителів, одним словом, окините поглядом усі небезпеки, через усі ці причини безперервно нагромаджуються над нашою головою, ви зрозумієте, якою ціною природа примушує нас розплачуватися за те презирство, з яким ми ставилися до її уроків» [4. с. 101].

Людина, на думку Ж. Ж. Руссо, добра від природи істота, але існуючі суспільні інститути, неконтрольоване панування приватної власності, порочна система виховання в умовах цивілізації перетворюють її на злу істоту. Розкіш власників контрастує з бідністю ремісника і селянина, міська цивілізація — із занедбаними селами.

Яким же має бути вихід для людини і для всього суспільства з кризової ситуації, спричиненої цивілізаційним розвитком людства? «Так що ж! Треба зруйнувати суспільство, знищити «твое» і «мое», повернутися до лісів і жити разом з ведмедами? — такий висновок є близьким до суджень супротивників (Ж. Ж. Руссо натякає на критику його концепції «природної» людини Вольтером — З.О.); але я вважаю за краще їх випередити і, отже, забезпечити від ганьби» [4, с. 104]. Ж.Ж. Руссо, розмірковуючи над цим питанням у багатьох своїх трактатах, розробляє конструктивні ідеї щодо подолання негативних наслідків цього розвитку, убачаючи вихід, передусім, в оптимізації всієї господарської діяльності — як індивідуальної, так і суспільної.

Особливе значення має його стаття «Про політичну економію», що надрукована в 1755 р. в V томі «Енциклопедії, або Тлумачному словнику наук, мистецтв і ремесел». Окремим виданням вона вийшла друком під назвою «Громадянин, або Політична економія». В зазначеній праці Ж. Ж. Руссо порушує питання про поняття «господарство», на основі інтерпретації слова «економія», або давньогрецькою «οικονομία», яке має два значення: «дім» («житло») і «закон». Арістотель, котрого Ж. Ж. Руссо вважав одним із найвидатніших філософів і авторитетів античності, інтерпретував поняття «οικονομία» не тільки, як «дім» («житло»), а й як «господарство» в широкому розумінні, тобто не тільки як домашнє господарство. Ж.Ж. Руссо використовує поняття «політична», «публічна», «громадянська» стосовно поняття «економія» як тотожні. Економія домашня в значенні «управління домом», «домашнє господарство» розглядаються ним в романі «Юлія, або нова Елоїза».

Стосовно явища, яке Ж.Ж. Руссо називає «громадянською» (публічною, суспільною) економією, то в статті «Про політичну економію» він акцентує увагу на політичних і моральних аспектах державно-господарського життя, визначаючи дві форми існування суспільної економії — народну і тиранічну. Народна, або ж демократична економія зумовлює існування правової держави, в якій закони діють як для людей середнього достатку, так і для тих, хто при владі, а також для бідняків і жебраків.

По-друге, важливого значення він надає управлінській діяльності уряду, усього господарства загалом. Уряд, на думку Ж.Ж. Руссо, повинен запобігати надмірній нерівності серед населення, виховувати із раба громадянина, а багатих — навчати достойно жити. До речі, ці зауваження мислителя актуальні й нині: українське населення має перетворитися на громадянське правове суспільство, кожен житель країни — на громадянина, багач — на патріота своєї держави і благодійника, «дикий капіталізм» — на раціонально влаштоване суспільне господарство.

Ж. Ж. Руссо наводить певні аргументи на користь державного регулювання господарства, оптимального управління майном держави і громадян, збереження власності приватних осіб. У вирішенні питань власності він мав суперечливу позицію: з одного боку, в наукових трактатах («Розсуд про науки і мистецтва», «Розсуд про походження нерівності між людьми», «Про суспільний договір, або Принципи політичного права», «Проект конституції для Корсики») він осуджує приватну власність як утілення соціальної нерівності визначально рівних (у природному стані) людей, як причину соціального зла і відчуження людини, з іншого, вимушений визнати статус-кво існування приватної власності і, отже, закликати забезпечити її збереження в правовій демократичній державі (стаття «Про політичну економію»). Це протиріччя долається, вважаючи на господарський ідеал Ж.Ж. Руссо: приватна власність повинна бути індивідуальною, трудовою власністю. Праця, на його думку, є обов'язковою для всіх громадян, кожен громадянин має право на власність, створену його працею. В «Проекті конституції для Корсики» Ж.Ж. Руссо категорично заперечує зрівнялівку стосовно власності, вважаючи, що вона невідворотно породжує такі соціальні вади: лінощі, убогість, занепад духу. Водночас він визначає, що нетрудова приватна власність, будучи джерелом соціальних антагонізмів, є злом, але вона вже існує як історичний факт. Тому держава має регулювати майнові відносини, обмежити власність, захищати трудову власність громадян від зазіхань крупних власників. Упорядкування державного господарства («суспільної економії») більшою мірою залежить від ефективності діяльності уряду. Навіть пастух, зауважує Ж.Ж. Руссо, управляє своїми собаками і стадами, але ж він — лише пересічна людина. «Ось чому одна з найважливіших справ уряду — запобігати надмірній нерівності станів: не віднімаючи багатств у їх власників, не надавати можливості всім іншим накопичувати багатства; не створювати притулків для бідних, стежити за тим, щоб громадяни не перетворювалися на жебраків» [4, с. 125].

Окрім державного регулювання власності, держава, на думку Ж. Ж. Руссо, має здійснювати активну морально-виховну роботу. Падіння моралі як результат розвитку цивілізації — незворотний процес, повернення людини до природного стану неможливе. Розкіш, розпуста, рабство — наслідок не тільки цивілізації, скільки антагоністичної

приватної власності. Тому необхідно сприймати ці реалії як уже існуючі факти і спрямувати зусилля на політично-громадянське і моральне виховання громадян. «Людина народжується вільною, але повсюди вона в кайданах. Дехто уявляє себе володарем щодо інших, але це не заважає йому бути рабом ще більшою мірою, ніж вони» [4, с. 152]. У кайданах раби втрачають усе, аж до бажання звільнитися від них, вони починають любити рабство. Ж. Ж. Руссо звертає увагу на моральні критерії людини, яка є господарем. Людина, як суспільна істота, має бути самодостатньою, моральною, вільною, яка «робить людину дійсним господарем самої себе» [4, с. 165].

Опис діяльності «істинного господаря» і влаштованого дбайливого індивідуального господарства міститься в романі «Юлія, або нова Елоїза». Ж. Ж. Руссо докладно розглядає організацію господарства в садибі де Вольмарів, у селищі Кларан у Швейцарії. В ній немає кричущого багатства і розкоші. І хоча вона розміщена в сільській місцевості, в ній є й усі міські зручності. Господарський порядок зорганізовано за принципом корисності і розумної достатності: квітники скорочено за площею і завдяки цьому розширено земельні ділянки для овочів, замість некорисного індійського каштана посаджені тутові дерева, що вже починають плодоносити, центральну алею обсаджено горіховими деревами замість старих тополь. «Скрізь приємне замінено корисним, — зауважує автор, — і майже завжди приємне від цього тільки у виграші» [3, с. 377]. Самі власники садиби — дбайливі господарі, праця для них — головна потреба: вони не надають землю в оренду фермерам, а обробляють її стараннями, що приносить прибуток і задоволення.

Ж. Ж. Руссо на прикладі господарського укладу в садибі де Вольмар намагається проілюструвати, як в умовах існуючої цивілізації можна втілити в практику концепцію «природного стану» людини. Вміння розумно жити, оптимально організувати господарство — матеріальне і духовне, відповідно до принципів природності буття — завдання, яке стоїть і перед людиною, і перед суспільством загалом. Ідея організації «природного життя людини протиставляється цивілізації, яка є формою «неприродного стану» людства і причиною переважної більшості соціальних недоліків.

Суспільно-політичні й культурологічні ідеї Ж. Ж. Руссо певним чином сприяли створенню самобутньої господарської концепції Ш. Фур'є [6]. Соціокультурна концепція Ж. Ж. Руссо, незважаючи на соціальний утопізм, має важливе значення не тільки в історичному сенсі, а й з точки зору втілення її окремих ідей у практику господарювання в сучасних умовах.

Отже, розгляд окремих аспектів концепцій господарства Ж. Ж. Руссо надає підстави для певних висновків.

Звичайно, критика устрою цивілізації, яку розгорнув на сторінках своїх наукових трактатів Ж. Ж. Руссо, багато в чому було



одностороннім баченням суспільного життя на стадії переходу феодалізму до капіталізму. Але як виразник ремісничо-селянських утопічних уявлень, він послідовно отстоював ідею соціальної рівності людей, закликав до поміркованості щодо накопичення багатства, вбачаючи причину кризи цивілізації, передусім, в занепаді духовної культури, моральної свідомості. Прогрес як у політиці, так і в економіці, господарській діяльності він нерозривно пов'язував з моральними вимірами людського духу. І як це не парадоксально, нині ідеї Ж. Ж. Руссо набувають нового дихання, актуалізуються в умовах кризи сучасного індустріального суспільства. Моральні аспекти, на яких наголошував мислитель, у політичній, економічній, науково-технологічній діяльності сьогодні мають першорядне значення.

### Список літератури

1. Богомолов О. Нравственный фактор социально-экономического прогресса / О. Богомолов // Вопросы экономики, 2007. — № 11. — С. 55–62.
2. Руссо Ж. Ж. Избранные сочинения в трех томах. Т. 1 / Ж. Ж. Руссо. — М. : ГИХЛ, 1961. — 851 с.
3. Руссо Ж. Ж. Избранные сочинения в трех томах. Т. 2 / Ж. Ж. Руссо. — М. : ГИХЛ, 1961. — 762 с.
4. Руссо Ж. Ж. Трактаты / Ж. Ж. Руссо. — М. : Наука, 1969. — 697 с.
5. Фурье Ш. Избранные сочинения в четырех томах. Т. 3 / Ш. Фурье. — М. : Из-во АН СССР, 1954. — 600 с.
6. Шейко В. М. Формування основ культурології в добу цивілізаційної глобалізації (друга половина XIX — початок ХХІ ст.) / В. М. Шейко, Ю. П. Богущкий. — К. : Гемеза, 2005. — 592 с.

*Надійшла до редколегії 26.11.2013 р.*

УДК 930.85:304.42] (477) «1920/1930»

Т. В. ФІЛЬОВА

### КУЛЬТУРНИЙ РОЗВИТОК 1920 — ПОЧ. 1930-Х РР. У КОНТЕКСТІ ПОЛІТИКИ УРЯДУ УРСР

*Аналізується культурний розвиток 1920 — поч. 1930-х рр. у контексті політики уряду УРСР.*

*Ключові слова: культурний розвиток, українська культура, політика УРСР.*

*Анализируется культурный подъём 1920 — нач. 1930-х гг. в контексте политики правительства УССР.*

*Ключевые слова: культурный подъём, украинская культура, политика УССР.*

*The cultural ascent 20s — the beginning 30s years of the 20th century in the context politics government USSR are analyzed.*

**Key words:** *cultural ascent, culture of Ukrainian, politics USSR.*

Актуальність теми зумовлена необхідністю аналізу одного з найяскравіших етапів в історії української культури — період 1920 — поч. 1930-х рр. Унікальністю цієї доби є те, що впродовж нетривалого часу досягнуто значних результатів у сфері культури, що здебільшого

залежало від культурної політики уряду. Окрім того, український народ активно долучився до культурного будівництва, що загалом принесло позитивні результати.

Українська культура 1920 — поч. 1930-х рр. досліджувалася такими видатними вченими, як В. М. Шейко, М. Попович, С. А. Цвілюк, О. А. Кручек. Однак, зважаючи на те, що означений період надзвичайно важливий, «переломний» для розвитку української культури, існує необхідність у подальших його дослідженнях.

Мета дослідження — обґрунтувати культурний підйом 1920 — поч. 1930-х рр. у контексті політики уряду УРСР.

Початком нового періоду в розвитку української культури стала Жовтнева революція 1917 р. Культурний діяч початку ХХ ст., В. Винниченко залишив спогад щодо єднання України з Росією після цієї події: «Аж ось вибухнула революція... Українство тепер орієнтувалось тільки на Всеросійську революцію, на перемогу справедливості, на здобуті права всякого поневоленого. За 250 років перебування у спілці з Росією українство вперше... почувало себе в Росії як вдома, вперше інтереси цієї колишньої в'язниці стали близькими, своїми» [1, с. 31–32].

На початку ХХ ст. Україна перебувала в складі Російської держави, тому була автоматично долучена до розпочатої В. І. Леніним перебудови. Важливо, що з новою владою змінилася форма правління — царизм на соціалізм, що визначило новий вектор розвитку культури. Якщо раніше культура була доступна лише обмеженому суспільному прошарку — буржуазії, то тепер вона стала відкритою для мас. Поширення культури в маси потребувало певних реформ.

14 грудня 1917 р. на всеукраїнському з'їзді Рад була ухвалена резолюція «Про самовизначення України», яка стала початком культурних перетворень у державі. У документі вперше йшлося про рівність України з Росією, що вможливило розвиток української культури.

У резолюції ЦК РКП (б) від 2 грудня 1919 р. під назвою «Про радянську владу на Україні» зазначалося: «... зважаючи на те, що українська культура (мова, школа і т. д.) протягом віків придушувалася царизмом і експлуаторськими класами Росії, ЦК РКП ставить в обов'язок усіма засобами сприяти усуненню всіх перешкод до вільного розвитку української мови і культури» [9, с. 3]. Це означало, що Росія зобов'язувалася всіляко допомагати відродженню української культури.

Першочерговим завданням радянської влади стало відновлення української мови та поширення її в Україні. Стосовно цього 4 квітня 1919 р. відбулося засідання робітничо-селянського уряду України щодо рівноправності мов. Постановили: «... усі вивіски на урядових та суспільних закладах повинні бути двома мовами [українською та російською]. А також публікації, накази, звернення, декрети та ін.» [10, с. 94]. Так, Росія визнавала за українською мовою рівні права на

її використання. У наступному році впроваджувалося обов'язкове вивчення української мови в усіх навчально-виховних закладах з українською мовою викладання, згідно з чим передбачалося видання спеціальних підручників, художньої літератури та газет.

Важливою подією для української культури стало 20 травня 1925 р., коли на Пленумі ЦК КП(б)У була прийнята резолюція «Про українізацію». За основну мету уряд проголосив зміцнення пролетарської диктатури і союзу пролетаріату із селянством. Українізація являла собою підготовку, виховання кадрів корінної національності, організацію шкіл усіх рівнів, установ культури, видавництво книг, газет і журналів українською мовою. Тому на її проведення передбачалося виділення значних коштів, що не могло не позначитися позитивно на культурній сфері.

Культурна політика радянського уряду стосувалася переважно освітньої сфери. Тому вже через два місяці після революції уряд почав здійснювати певні реформи. У 1917 р. був створений Народний Комісаріат Освіти, який керував усією системою освіти.

В освітній політиці уряд прагнув, передусім, зробити освіту міжнаціональною, щоб кожен громадянин країни мав змогу навчатися. 15 лютого 1918 р. ухвалено наказ Народного секретаря освіти Української Радянської республіки «Про відкриття на Україні шкіл усіх національностей». А в наступному році Тимчасовий робітничо-селянський уряд України прийняв декрет «Про відокремлення церкви від держави і школи від церкви». Ця постанова надала можливості сповідувати будь-яку релігію або не сповідувати жодної.

Особливо велике значення приділялося вищій освіті. Тому 2 березня 1919 р. ухвалено декрет РНК УРСР «Про вступ до вищої школи», відповідно до якого всі бажуючі віком від 18 років могли вступати до ВНЗ. У наступному місяці був затверджений Декрет РНК УРСР «Про перехід усіх приватних вищих шкільних закладів на державне утримання». Отже, молодь мала змогу безперешкодно здобувати вищу освіту.

До сфери культурного будівництва долучили й робітників Червоної Армії. 15 лютого 1919 р. бюро української преси надрукувало повідомлення «Про культурно-освітню роботу в частинах Червоної Армії».

Для червоноармійців був створений військово-культурно-просвітницький відділ, який «...мав такі секції: шкільну, театральномузичну, клубну, бібліотечну, спортивну і кінематографічну. Передусім розпочали свою діяльність шкільна та бібліотечна секції. Лише в Харкові існувало 9 шкіл з 1800 учнів. Упроваджувався принцип обов'язкового навчання. Організовували три типи шкіл: для неграмотних, малограмотних і школа для введення співбесід з питань економіки та політики; 2 клуби для червоноармійців: у «Буффе» і театрі «Гомон». У районах міста функціонувало ще 8 клубів. Для фронту була створена спеціальна пересувна трупа та кінематограф. У столиці

України були влаштовані два кінематографи: в театрі «Маяк» і «Мінь-йон» [10, с. 80].

14 грудня 1920 р. ухвалено декрет Раднаркому УРСР «Про створення головного політико-освітнього комітету УРСР», у якому зазначалося: «... для об'єднання всієї політико-освітньої, агітаційно-освітньої роботи республіки і концентруванні її на обслуговуванні політичного й економічного будівництва України при Народному комісаріаті з Просвіти засновується Головний політико-просвітний комітет Республіки (Головполітосвіт). До складу апарату Головполітосвіт, підпорядковуючись йому в загальному керівництві й адміністративному напрямі, входять комітети: театральний, живопису, музичний, фотографічний, кінематографічний, літературний Наркомпросу, утворюючи в складі Головполітосвіту сектор мистецтв та художньої пропаганди» [там само, с. 171]. Це свідчить про особливе значення для функціонування культури політико-освітнього комітету, який охоплював усі види мистецтва.

Із 1921 р. розпочалася активна боротьба з неписьменністю. Згідно з постановою РНК, «усе населення віком від 8 до 50 рр. було зобов'язане вчитися писати на українській, російській або іншій мові. Робітники, які працювали на підприємствах, звільнялися на дві години від праці для відвідування школи грамоти, збереженням заробітної плати» [2, с. 2]. Для боротьби з неписьменністю використовувалися Народні будинки культури, будівлі віросповідань, клуби, приватні споруди, а також приміщення фабрик, заводів та радянських установ.

Проте все ж головна функція в боротьбі з неписьменністю покладалася на школи. Так, рішенням ВУЦВК від 25 жовтня 1925 р. була прийнята резолюція «Про проведення загального навчання на Україні». У документі зазначалося: «...починаючи з цього року, всі діти віком від восьми років будуть прийматися до загальноосвітніх шкіл. Що стосується підлітків, які не потрапили до першої групи школи, було вирішено відкрити нові спеціальні школи з тією ж метою ліквідації неписьменності» [4, с. 520].

У 1932 р. були оприлюднені підсумки впровадження загального навчання та політехнізації школи за 1931–32 рр. У звітному документі ВУЦВК відмічалося, що «... школи охопили 98 % дітей віком від 8 до 10 років, 84,5 % підлітків; загалом — у 5 раз більше, ніж у дореволюційний період» [3, с. 2].

З 1922 по 1929 рр. була ліквідована неписьменність «серед 2800 тисяч людей, в тому числі в 1 060 000 жінок. Процент письменних зріс порівняно з довоєнним станом у кілька разів; у місті з 42 % письменних довоєнного часу до 74 % у 1929 р. А на селі навіть ще більше — з 15, 5 % довоєнного часу до 50 % у 1929 р.

У період другої половини 1920-х рр. УРСР спостерігалася збільшення бюджету на культурну сферу. У 1926–27 р. «...виділено

166000 000 крб., у 1927–28 р. — 207 200 000 крб., у 1928–29 р. — 250 400 000 крб.» [5, с. 156]. Отже, активна боротьба з неписьменністю була результативною, щорічно збільшувалася кількість письменних людей. Успіх подолання неписьменності полягав, з одного боку, у системному підході, а з іншого — у достатньому фінансуванні цієї справи.

Масштабне та тривале реформування у сфері освіти сприяло плідній діяльності української науки. 23 лютого 1921 р. на засіданні колегії Наркомосу УРСР було затверджено положення «Про перетворення Української Академії наук у Всеукраїнську Державну наукову установу (ВАН)». Академія наук УРСР — найвища наукова установа республіки — розпочала діяльність у лютому 1919 р. Першими дійсними членами ВАН були В. І. Вернадський, Д. І. Багалій, М. І. Петров, Ф. Ю. Кримський, О. І. Левицький, П. А. Тутковський, С. П. Тимошенко, М. Ф. Кащенко, В. М. Перетц, М. Ф. Біляшівський, М. Ф. Сумцов та ін.

Серед завдань ВАН — керування науково-творчою діяльністю всіх наукових інститутів, відділів, студій та лабораторій, а також окремих громадян УРСР. Академія повинна була періодично скликати всеукраїнські з'їзди, конференції, наради з тих чи інших питань за участю представників наукових інститутів, тому ВАН мала видати центрально-науковий бюлетень, який складався з матеріалів різних наукових установ. До її складу входили дійсні члени Академії, члени-кореспонденти та члени-співробітники.

1 квітня 1934 р. було прийнято постанову ВУЦВК «Про передачу Всеукраїнської Академії наук у відання Ради народних комісарів УРСР». Цей захід був необхідний для встановлення співробітництва Академії з народними комісаріатами, Державною плановою комісією УРСР та Всеукраїнським Центральним Виконавчим Комітетом.

Важливими осередками позашкільної освіти цього часу були різноманітні клуби, які створювалися як додаткове джерело для підвищення культурного рівня населення. У березні 1920 р. опубліковано звіт Харківського повітового відділу Народної освіти «Про діяльність за грудень 1919 — березень 1920 р.». У сфері позашкільної освіти діяльність підвідділу відобразилася у «відкритті 15 районних бібліотек, 43 хат-читалень, 3 бібліотек-читалень, 9 клубів для дорослих, 4 клубів молоді, 4 школі для дорослих, 13 культурно-просвітніх гуртків, 5 театральних-музикальних гуртків та ін.» [12].

4 листопада 1920 р. в газеті «Робітник і селянин» було надруковано повідомлення «Про заснування в містах України селянських будинків». Кореспондент О. Волох зазначав: «... перший селянський будинок організовано в столиці України — Харкові. Крім того, що селяни одержують всі потрібні їм політичні та господарські відомості, в селянському будинку відбулися цим літом курси радянського будівництва на селі. Тепер уже є багато селянських будинків на Україні:

в Києві, Одесі, Катеринославі, Житомирі; в повітових містах також засновуються» [10, с. 165]

29 червня 1927 р. вийшла спільна постанова ВУЦВК та РНК УРСР «Про організацію товариства «Селянський будинок». Створення товариства передбачалося на основі місцевих організацій та громадської ініціативи. До завдань товариства входило: поглиблення політичної самосвідомості селян, поширення ідеї колективізації сільського господарства та підвищення загального культурного розвитку селянства. Для реалізації цих завдань товариство використовувало селянські будинки, їдальні, бібліотеки, музеї та деякі інші громадські установи. Лише товариство «Селянський будинок» мало право організувати селянські будинки в сільських місцевостях і селищах міського типу.

З метою популяризації здорового способу життя серед громадян УРСР постановою ВУЦВК від 4 жовтня 1923 р. засновано Вищу раду фізичної культури, мета якої — об'єднання існуючих закладів фізичної культури та створення нових. Згідно із цим, склалися плани типових споруд і обладнань для фізичної культури. 17 лютого 1934 р. ухвалено постанову Президії ВУЦВК «Про відзначення 10-річчя Рад фізичної культури України». У документі зазначалося: «...за 10 років охоплення трудящих фізкультурним рухом зросло із 70 тис. до понад 1 млн. чол., з них 320 тис. одержали значки «ТПО». Охоплено фізкультурною 1 500 тис. піонерів і школярів» [7, с. 73]. Десятиріччя Рад фізичної культури в Україні було відзначено проведенням протягом 1934 р. масових заводських, колгоспних, радгоспних, міських та всеукраїнських фізкультурних свят і спартакіад. До ювілею побудовано десять зразкових майданчиків ім. Десятиріччя Рад фізкультури в радгоспах і колгоспах. Окрім того, встановлено 8 стипендій ім. Десятиріччя Рад фізкультури. Загалом, фізична культура являла собою одну з форм позашкільної освіти.

Важливу роль у позашкільній освіті відігравали профспілки. Вони мали задовольнити безпосередні запити і потреби робітничих мас, створюючи культурно-побутові умови для забезпечення всестороннього розвитку робітників і організуючи для них культурний відпочинок та дозвілля; проводили культурну роботу не лише при клубах, а й на самих підприємствах, у цехах, робітничих казармах, гуртожитках, а також у робітничих селах. Профспілки виконували функцію боротьби з неписьменністю та загалом підвищували культурний рівень українців.

Поряд з освітою та наукою активно розвивалася видавнича сфера. 5 травня 1919 р. вийшов Декрет Всеукраїнського центрального виконавчого комітету «Про об'єднання всіх окремих радянських видавництв у Всеукраїнське видавництво».

27 червня 1922 р. постановою РНК УРСР при Державному видавництві УРСР було організовано Українську книжкову палату. До її компетенції входило: по-перше, реєстрація всіх друкованих творів,

що були опубліковані на території УРСР з 1917 р.; по-друге, збирання і зберігання зразків видань УРСР; по-третє, розподіл отриманих з друкарень республіки зразків (обов'язкових примірників) по головних державних книгосховищах УРСР; по-четверте, видання періодичного бюлетеня з переліком друкованих творів. Отже, Українській книжковій палаті відводилася керівна роль у функціонуванні видавництва. У 1923 р. відбулася реорганізація Головного архівного управління при Наркомосі (Головпрофосвіти) в Центральне українське архівне управління (Укрцентроархів), що перебувало при ВУЦВК.

У цей час активно видавалися україномовні книги. Про це свідчить постанова ЦК КП(б)У 25 серпня 1926 р. «Про стан преси на Україні», де зазначалося: «...за 120 років (1798 до 1919) надруковано книжок українською мовою всього 5054 назви, а за час Радвлади, за 7,5 р. (з 1919 р. до 2 півріччя 1925/26) — 5430 назв» [8, с. 92–98].

Зі збільшенням кількості книг відкривалося більше бібліотек. У 1929 р. в Україні налічувалося «7 400 бібліотек, з них на селі 5 549. За період з 1927 по 1930 рр., збільшилося число тих, хто читає українською мовою з 18 % до 42 %, а також тих, хто вміє писати, з 14 % до 35 %» [11, с. 539–540]. Отже, бібліотечна сфера значно розширювалася, що сприяло виникненню в громадян інтересу до книг узагалі й україномовних зокрема.

У 1934 р. ухвалено постанови РНК УРСР «Про ліквідацію Державного видавничого об'єднання та організацію окремих типізованих видавництв» та «Про постачання найголовнішим державним книгосховищем видань, що виходять на території УРСР». Це вможливило довготривале збереження літератури, що було цінним для наукової сфери.

Підвищення освітнього рівня сприяло якісним змінам у галузі мистецтва. Після утвердження радянської влади все приватне мистецьке майно ставало державною власністю. Так, 26 лютого 1918 р. вийшло розпорядження Катеринославського губернського виконавчого комітету рад повітовим радам «Про охорону пам'яток старовини, мистецтва і науки». У документі зазначалося: «...у зв'язку з грандіозним зрушенням у земельних відносинах, які були покликані великою пролетарською революцією, спостерігається масове залишання поміщиками та великими земельними власниками своїх садиб. Між тим, багато з останніх являють цінність у архітектурному відношенні. У деяких зберігаються цінні вироби старовини, мистецтва та науки: друковані твори, рукописи, гравюри, малюнки, карти, моделі, барельєфи, статуї, монети. Необхідно прийняти тому енергійні міри щодо зберігання цих дорогоцінних витворів, які збагатять надалі національне майно» [10, с. 68].

У 1919 р. був організований відділ мистецтв, який підпорядковувався Раді мистецтв. До його складу входили такі підвідділи: театральний, музичний, образотворчих мистецтв, літературний,

кінематограф. Цього ж року ухвалено постанову РНК УРСР «Про передачу історичних та мистецьких цінностей у відання народного комісаріату освіти». Серед приміщень мистецько-історичного значення були: старовинні будинки різних віросповідань, театри, будинки кінематографа, майстерні образотворчого мистецтва, бібліотеки, музеї тощо. До речей, які мали художньо-історичну цінність, належали різноманітні громадські та приватні колекції.

Важливу роль у мистецькому житті України відігравали спеціальні навчальні заклади з художньої освіти. Так, у Харкові відділ художньої освіти Укрголовпрофосвіти у вересні 1921 р. організував художній технікум, який став першим художньо-освітнім закладом образотворчого мистецтва в Україні.

У 1922 р. було засновано Фото-кіноуправління. Його діяльність поширювалася на всю територію УРСР. Серед його завдань: максимальне використання існуючих та організація нових підприємств з виробництва кіноплівки; зйомка та постановка картин; організація правильної господарсько-доцільної експлуатації; розроблення теоретичних та наукових питань у сфері фото-кінопромисловості; організація конкурсів, журі, заохочень креативності й удосконалення у сфері кінопромисловості та ін. [10, с. 221–222].

З метою посилення ролі та значення кінематографії й фотосправи, як важливих факторів культурного розвитку, в 1933 р. було засновано Всеукраїнський трест кіно-фотопромисловості УРСР «Українфільм», який підпорядковувався безпосередньо РНК УРСР. Його метою проголосили виробництво та прокат кінофільмів, основними завданнями: виробництво художніх, наукових, навчальних, технічних і агротехнічних фільмів та їх прокат, керування сферою фотовиробництва, підготовка художньо-творчих, технічних кадрів для кінематографа та фотосправи. Наприкінці 1934 р. у великих містах було споруджено «близько 150–200 кінотеатрів, місткістю на 500–800 чоловік кожний» [6, с. 512].

Після фото-кіноуправління, в 1930 р. була організована Всеукраїнська Радіоуправа, головне її завдання — організація й керування радіомовленням та радіофікацією в УРСР. Центральне радіомовлення перебувало в столиці — Харкові.

Отже, після Жовтневої революції в Україні розгорнулося активне культурне будівництво, пік якого — 1920 — поч. 1930-тих рр. Саме в цей час у країні здійснюються культурні реформи. Розпочавши з освіти, уряд реформував усю культурну сферу. Головна роль у культурі 1920-рр. належала українізації, яка сприяла розвитку української національної культури.

Таким чином, розглянувши культурні реформи 1920 — поч. 1930-х рр. у контексті політики уряду УРСР, підсумуємо.

Культурні реформи 1920 — 1930-х рр. зумовлені Жовтневою революцією, відкрили й активізували значні можливості для розвитку



культури, та доцільною діяльністю, зокрема політикою українізації, котра «пробудила» український народ, надала йому впевненості у власних силах. Також, важлива роль належить подоланню неграмотності та популяризації мистецтва і наданню йому масового статусу. Загалом, уся діяльність уряду УРСР спрямовувалася на відродження культури і зокрема розкриття потенціалу українського народу. Завдяки чому, в 1920 — на початку 1930-х рр. відбувся активний розвиток української культури.

Перспективи дослідження означеної теми полягають у переосмисленні її через призму часу. Можливий аналіз якогось окремого аспекту теми, наприклад, дослідження з культурної політики уряду в галузі мистецтва.

### Список літератури

1. Винниченко В. Відродження нації: В 3 т. — Ч. I. — Репринтне відтворення видання 1920 року. — К.: Вид-во політичної літератури України, 1990. — 348 с. — С. 31–32.
2. Вісті ВУЦВК, №103, 12 червня 1921 р. — С. 2.
3. Вісті ВУЦВК, № 227, 4 жовтня 1932 р. — С. 3.
4. Збірник законів та розпоряджень робітничо-селянського уряду України, 1925, № 91. — 545 с. — С. 520.
5. Збірник законів та розпоряджень робітничо-селянського уряду України, 1929, №19. — 552 с. С. 156.
6. Збірник законів та розпоряджень робітничо-селянського уряду України, 1933, № 40. — 541 с. — С. 512.
7. Збірник законів та розпоряджень робітничо-селянського уряду України, 1934, № 8. — 538 с. — С. 73.
8. Известия Центрального Комитета Коммунистической партии (большеви-ков) Украины, 1926, №8–10 (21). — С. 92–98.
9. Известия ЦК РКП (б).—№8.—2 грудня 1919 р. — С. 3.
10. Культурне будівництво в Українській РСР 1917–1927: Зб. документів і матеріалів. — К. : вид-во «Наук. думка». — 1979. — 667 с.: іл.
11. Культурне будівництво в Українській РСР: важливіші рішення комуністичної партії і радянського уряду 1917–1959 рр. — К. : Держвидавництво «Політичної літератури УРСР». — 1959. — Т. 1. :1917–1941 рр. — 883 с.: іл.
12. Харківський облдержархів, ф. Р-4986, оп. 1, спр. 12, арк. 1–3 зв. Оригінал.

*Надійшла до редколегії 12. 10. 2013 р.*

УДК 008(075.8)

О. П. ВОЄВОДИН

### ЛЮДИНА. СУСПІЛЬСТВО. КУЛЬТУРА

*Розглядаються методологічні наслідки порівняльного аналізу теоретичних концептів людини, суспільства і культури в їх взаємному обмеженні.*

**Ключові слова:** артефакт, індивід, культура, людина, суспільство, тіло.

*Рассматриваются методологические следствия сравнительного анализа теоретических концептов человека, общества и культуры в их взаимном ограничении.*

**Ключевые слова:** артефакт, индивид, культура, тело, общество, человек.

*Methodological consequences of human, society and culture theoretical concepts, their comparative analysis, as well as mutual limitations of human, society and culture are considered.*

**Key words:** artifact, individual, culture, body, society, human.

Будь-яку річ можна зрозуміти лише в певному контексті. Особливо це стосується складних систем або елементів таких систем. Якщо в першому випадку складно визначити ентелехійне ціле, яке неможливо звести до зовнішніх атрибутів речі, то в другому складність полягає в різноманітності означених функціональних завдань, взаємодія яких іноді зумовлює конфлікт несумісних функцій, що також є перешкодою для однозначного визначення. Проте в будь-якому разі зовнішні умови за допомогою функціональних смислів визначають особливості структури, динаміку й вектор розвитку окремої речі, тому її дефініція завжди залежатиме від основної функції чи координати відліку. Так людський індивід може водночас бути і сином, і батьком, і читачем, і письменником, і хворим, і лікарем тощо. Тому будь-яке визначення індивіда за допомогою окремої функції є неповним і однобічним.

Ще однією функцією є завдання розуміння смислів граничних основ родотворчих понять, які, як уважав Арістотель, не можуть бути визначені без зв'язку з іншими, і для яких можливі лише емпіричні визначення. Для культурології такими загальними й родотворчими поняттями є «культура», «людина», «суспільство». Досвід теоретичних дискусій щодо їх визначення узагальнюється або до емпіричного переліку елементів ознак цих понять, або до долучення до категоріального і предметного простору тих наукових дисциплін, у межах яких вони розгортаються, що згодом отримало назву «методологічного підходу» — історичного, семіотичного, аксіологічного, інформаційного, структуралістського, психоаналітичного та ін. Невідомо, чого тут більше — нещирості чи псевдонауковості, редукціонізму чи самовпевненості, проте предметне поле означених понять використовується лише для застосування закономірностей наявних наукових дисциплін і нічого, крім оманливої самоінтерпретації-ілюстрації вже існуючих категорій, надати науці не може. Досі невідомий досліднику імпліцитний зміст родових понять, визначення якого потребує власних адекватних понять культурології, антропології та суспільствознавства.

Утім, існує можливість діалектичного співставлення і порівняння найзагальніших категорій, завдяки яким рефлексивно обмежується їх зміст і таким чином здійснюється впізнавання ідентичності

й відмінності прихованого змісту. У діалектичній логіці таке визначення здійснюється завдяки протиставленню непоєднуваних понять: про схожість та ідентичність будь-яких речей дізнаємося, як зазначав Гегель, крізь «окуляри розрізнення» і, навпаки, про відмінність речей можна стверджувати, основувшись на їх попередньому інтуїтивному отождненні. Відтак, категорію «зміст» у діалектичній логіці зазвичай визначають через «форму», «сутність» — через «явище», матерію — через свідомість тощо.

Поняття «культура», «суспільство», «людина», хоч і в різному сенсі, але загалом є позначеннями одного явища. Їх загальний зміст належить до соціальних процесів. У цій своїй тотожності вони протилежні до поняття «природа». Розрізнення понять «природа» й «суспільство (людина, культура)» є методологічно принциповим у культурології. Поняття «природний» (натуральний, стихійний) позначає все те, що не залежить від людини і суспільства, виникає, існує і зникає самостійно, є об'єктивним за своєю суттю. Природа не має кимось складеного зовнішнього плану власного виникнення та розвитку і є результатом усіх діючих природних закономірностей. Випадкове повторення взаємодій спричиняє появу стійких структурних зв'язків, що зумовлюють виникнення необхідності та закону, загальні абстрактні форми й уявлення яких у свідомості є механічно стійкими формами існування речей.

На відміну від природи, суспільство, людина й культура виникають у соціальному процесі доцільно-практичної трансформації природи й людини. Культура — це все, що штучно створене людиною і є втіленням її відчуттів, знань та соціального досвіду. Результати такої трансформації — це штучно створений світ вагомих систем — артефактів — матеріальних і духовних предметів діяльності людини, які в «скам'янілій» формі містять певну сукупність соціального досвіду. Усе, що створено людьми, є артефактами, інформаційними носіями доцільних форм людської діяльності або «соціальними машинами», що приводять у дію (стимулюють) адекватні форми доцільно осмислених людських дій, у межах яких артефакти лише виявляють характерні для них матеріальні функції та віртуальні смисли.

Спочатку культура виникла як надприродний (надбіологічний) спосіб регулювання форм руху соціальних організмів і передавання колективних смислів людського досвіду. Онтологічно культура — це система артефактів і доцільних людських дій. У певному сенсі артефакти є знаковими системами (текстами), які втілені у двох основних формах свого культурного буття — у предметній (фізичній) і смисловій (людській, духовній). Предметна форма — природний матеріал, фізична речовина, тілесна, матеріально-знакова оболонка речі культури, те, із чого створюється артефакт культури для задоволення матеріальних і духовних потреб людей. Це означає, що, крім природної, артефакти мають ще й людську (безпосередню культурну)

форму, що відрізняє її від предметів природи, які виникають. Саме людська форма надає артефактові культурної цінності, тому більшість артефактів створюються з метою продовження й посилення тілесних людських органів: екскаватор — руки, м'ясорубка — щелеп, піч — шлунку, будівля — шкіри, бінокль — зору, телефон — слуху, обчислювальні пристрої — мозку т. ін. Подібно до природної людська форма є матеріальною, але містить, на відміну від природної, дещо більше, ніж природні властивості речі: особистісні смисли, зусилля, досвід, знання, естетичні смаки численних поколінь. Таким чином, до кожного артефакту в письмовій чи традиційній імітаційній (ритуальній) формі додається інструкція або опис певної людської дії під час її використання в єдиному акті доцільної практичної діяльності. Тому будь-який артефакт є символом (знаком), який містить «суму технологій», репрезентує «опредмечену» інформацію, яку як функціональні смисли відтворюють і розшифровують люди в процесі використання артефакту. Предмет стає «людським предметом», оскільки містить не лише природній, але й суспільний зміст, є засобом соціальної комунікації та спілкування людських індивідів, носієм і атрактором загальних суспільних відносин. Культурно-сміслова цінність предмета культури визначається не лише його технологічною метою, але й соціальною функцією — бути засобом культурного зв'язку між індивідами, активним посередником, що об'єднує колективні зусилля людей у процесі їх діяльності та програмує форми їх спільного існування. Таким чином, матеріально-предметне розмаїття суспільства є втіленням людської праці й психологічних здатностей численних поколінь. У цьому сенсі культурні системи артефактів — це спосіб репрезентації та передання від покоління до покоління соціальної інформації, що не успадковується.

Інформаційний пласт культури потребує окремої уваги, оскільки інформація не є окремою річчю чи навіть сукупністю речей. Об'єктивність культури як інформаційної системи загадкова, вона характерна саме для речей і подій світу феноменів, але її не існує, якщо ніхто або ніщо не може її реконструювати і сприйняти. У нашому розуміння інформація — віртуально-психологічний спосіб існування людини і культури. Людському індивідові інформація надається у формі смислів, але відкривається лише тому, хто здатен її сприйняти: здійснити певні доцільні дії щодо її реконструювання у свідомості як смислової послідовності образів. Після зникнення інформації та її носіїв зникає і культура як спосіб регулювання соціальних відносин. Таким чином, для того, щоб артефакт став фактом культури й здійснив свою культурну місію, він має бути використаний, а інформація, що міститься в ньому, сприйнятою чи «розпредмеченою». Але це неможливо для тих, хто не знає «мови» певної культури та смислового коду складових її артефактів, а також не вміє або не здатний утілити певні форми культурної діяльності. Так,

наприклад, бронзовий меч по-різному сприймається воїном, військовим істориком, археологом, металургом, хіміком, мистецтвознавцем, продавцем антикваріату чи прибиральницею музею. Кожен із них здобуває насамперед ту інформацію й ту функцію, які узгоджуються з його професійною діяльністю. Таким чином, створення людиною штучного предметного світу є її власним самовиробництвом і саморозвитком. Тому справжнім змістом артефактів, як предметного багатства суспільства, є розвиток самої людини як суспільної істоти, її інтелектуально-творчого й предметно-енергетичного потенціалу, тілесних і розумових здібностей, форм чуттєвості, спілкування та ін.

Саме тому поняття «культура» тісно пов'язане з поняттям «людина». Їх розрізнення є надзвичайно складним, але необхідним для розуміння теоретичного, а не буденного сенсу. Звичайна свідомість ототожнює індивіда з його власним тілом, природним організмом, що призводить до суперечливого визначення людини як біосоціальної істоти й ігнорує сучасні результати як генетико-біологічних, так і соціокультурних досліджень. У літературі існують численні концептуальні розуміння людини: психологічні, релігійні, соціологічні, морально-естетичні, біологічні, паранаукові й навіть містичні. Проте культурологічний підхід потребує власної методології інтерпретації цього складного поняття і, передусім, після протиставлення природи й суспільства, розмежування понять «людина» і «тіло», що зумовлене розмежуванням сфер соціального і біологічного.

Індивідуальне тіло ще не є людина, хоч це звучить парадоксально. Людиною не народжуються, людиною стають. Природно народжується людський організм, який під впливом певної культури протягом 23-25 років трансформується в дорослого індивіда. Біологічний організм регулюється природною генетичною програмою. Але гени відповідають лише за синтез білка і нічого соціального не містять. Якщо тіло по-людському не розвивати, культурно (штучно) не обмежувати його природних проявів і цілеспрямовано не формувати його органів, то людський індивід із нього самостійно не виросте. Соціокультурна суть індивідуальної людини виявляється завдяки цілеспрямованій культурній трансформації біологічних передумов, спеціальному вихованню в нього надбіологічної сфери суспільної свідомості та навичок культурно зумовлених форм доцільних рухів, які формують у процесі засвоєння індивідуальним тілом соціальної програми колективно контрольованих дій, узагальненого культурного сценарію професійного та суспільного життя.

Кожна культура створює свою картину світу, свій спосіб рецептивно-сміслового й аксіологічного представлення образів речей у свідомості (культурна раціональність), а, отже, й відмінний від інших культур тип людини (форми практичного руху, способи перцепції, системи понять, естетичних образів, моральних норм, форми буденної свідомості й теоретичного мислення загалом ін.). Відповідно

до домінуючого в культурі зразка трансформується й тіло кожного індивіда. Як зазначає К. Вульф, не існує тіла як природної субстанції. Упродовж розвитку виникли різні типологічні форми й типи тіла.

Неможливо зрозуміти людину з тіла. Соціально-культура суть індивідуальної людини виявляється завдяки наявності в неї надбіологічної сфери суспільної свідомості й формується в процесі засвоєння індивідуальним тілом соціальної програми суспільно контрольованих дій. Якщо суттєві сили тварини біологічні, то в людини вони суто соціальні. Тому стверджувати, що людина є біосоціальною істотою, суперечно, що методологічно неправильно. Але також неправильно ототожнювати поняття «людина загалом» з біологічним носієм об'єктивних, особистісних, колективних соціальних смислів або схем соціальних рухів. Людина *per se* (як така) — це абстракція й узагальнення форм (схем) доцільного людського руху певного історичного загалу існуючих людських індивідів. Різні технологічні й культурно-історичні системи артефактів імперативно створюють і активують адекватні їм тип соціального та людського руху або, що майже те саме, конкретно-історичний тип людини.

Людський індивід як людина загалом, тобто тіло, яке морфологічно і культурно створене за людськими принципами, засвоїло частину соціальних норм, почуттів, знань, навичок соціальних рухів, не існує ізольовано від інших індивідів, але в єдиному, технологічно і морально спрямованому, соціально і культурно регламентованому русі постійно відтворює соціальні значення, щосекундно «оживляє» загальнолюдське або, що те ж саме, інтерсуб'єктивно розподілене, що існує суто соціально, як граматична норма, Гамлет, правила дорожнього руху чи будь-який соціальний стандарт Людини. Коли тіло рухається «по-людському», воно рухається «культурно», але неприродно, а коли воно керується інстинктами і генами, то рухається «природно», але некультурно. Таким чином, людські розумність і чуттєвість мають не набуті, а соціально і культурно зумовлені форми — «культурні константи», які забезпечують як тотожність образів окремих речей, так і загальність «картин світу» в психіці безлічі індивідів, котрі належать до означеної соціальної спільноти, а, отже, можливість їх взаєморозуміння й об'єднання зусиль у практичній духовній діяльності.

У контексті означеного очевидним є теоретична неспрямованість і помилковість домінуючої в підручниках парадигми гносеологічної «робінзонади», відповідно до якої людський індивід як *substantia cogitans* (самотній спостерігач світу) ніби самотійно здійснює суб'єктивно-індивідуальну зустріч із *substantia extensa*, що об'єктивно існує. При цьому суб'єкт пізнання розуміється як примхлива *tabula rasa*, що пасивно відтворює унікальні й випадкові впливи зовнішнього світу. Усупереч поширеним в епістемології та психології забобонам про існування якоїсь «чистої», відкритої для

зовнішнього світу рецептивно-чуттєвої здатності душі здобувати уявлення ззовні, для сучасної нейротипології культури є беззаперечним і експериментально підтвердженим той факт, що не існує жодних абсолютно нейтральних начал будь-якого досвіду. Думка про їх існування — результат спекулятивних припущень Нового часу. Насправді ж сприйняття світу окремим індивідом здійснюється в надособистісних формах культурних констант (способів групування розрізнених відчуттів у цілісні комплекси чи образи речей), що відтворюють характерну для певної культури картини світу в психіці індивіда, але самі не зазнають раціональної експлікації. Культурна й надособистісна об'єктивність окремих значень зумовлена імперативністю колективно відтворюваних і збережених зразків людського руху: смисл граматичної норми в російській мові «ча», «ща» через «а» — це саме спосіб каліграфічного чи артикульованого руху, як зелене світло дозволяє рух, а червоне забороняє його. Тому людина як така існує не як тіло, а як безліч колективно схвалюваних і контрольованих кожним окремим індивідом доцільних соціальних рухів, форми яких виникають у процесі цілеспрямованого перетворення світу і передаються від покоління до покоління за допомогою артефактів і культурної традиції. Таким чином, стосовно індивідуальної людини культура є способом її цілеспрямованого руху, в межах якого кожного разу відбувається, по-перше, постійне відродження-оживлення людських смислів, тобто самої людини, а по-друге, творення матеріально-предметних способів (типів, форм) людського буття.

Принциповим і ключовим для розуміння суті культури є також зіставлення понять «культур» і «суспільства». У цьому порівнянні, передусім, слід відзначити, що культура не є чимось самотійним, таким, що існує предметно як фізичне явище. Інакше ми його не зможемо відрізнити від суспільства як предметної сукупності артефактів і людей. Культура існує тільки як момент, форма руху, спосіб буття і розвитку суспільства. Як справжній *perpetuum mobile* культура існує там, де є історична наступність. Після зникнення традиції зникає і культура. Тварини також використовують досвід попередніх поколінь, але цей досвід репрезентується в генетичній програмі, яка успадковується організмом. На відміну від генів, культура — це спосіб відтворення соціальної інформації, що не успадковується генетично, і тому створює умови, з одного боку, для акумулювання і необмеженого зростання інформації способу життя численних поколінь, а з іншого — для необмеженого перебирання й синтезу елементів (інваріантів) такої інформації. Культура — це специфічна форма соціального руху й розвитку, суть якої полягає в безкінечному відтворенні досвіду попередніх поколінь. При цьому особливого значення набуває питання про специфіку характеру культурного руху.

Суспільство — це, насамперед, люди, що мають свідомість і результати діяльності. Соціальні закономірності реалізуються лише у свідомій діяльності людей, мають у певній формі усвідомлюватися ними. У процесі такої діяльності «матеріалізується» соціальна інформація в речовому субстраті суспільства: його предметна і фізична форма трансформується в культурну, яка в закодованому скам'янілому вигляді містить досвід доцільної соціальної діяльності. Практичне використання таких речей (артефактів) пов'язане з «матеріалізацією» соціальної діяльності. У цій безкінечній щосекундній «матеріалізації» та «дематеріалізації» соціальної інформації і полягає фундаментальна сутнісна характеристика культури.

### Список літератури

1. Аристотель. Категории. / Аристотель. Сочинения в четырех томах. Т. 2. Ред. З.Н. Микеладзе. — М., «Мысль», 1978. — С. 55–62.
2. Гегель Г. Энциклопедия философских наук. Т. 1. Наука логики. — М., «Мысль», 1974. — С. 269–276.
3. Каган М. С. Культура. // Теоретическая культурология. — М.: Академический Проект; Екатеринбург: Деловая книга; РИК, 2005. — С. 361.
4. Воеводин А.П. Substantia Humana. // Ученые записки Таврического национального университета им. В.И. Вернадского. — Научный журнал. Серия «Философия. Культурология. Политология. Социология». Том 24 (65). 2013. № 1-2. — С. 3–16.
5. Вульф Кристоф. Антропология: История, культура, философия / Кристоф Вульф; пер. с нем. Г. Хайдаровой. — СПб.: Изд. С.-Петербургского ун-та, 2008. — С. 91.
6. Культурология: Навчальний посібник / О. П. Воеводін, Л. П. Воеводіна А. І. Атоян, Г. В. Атоян, Ю. Ю. Полулях, Є. В. Скороварова, Г. Ю. Галгаш; за заг. ред. О. П. Воеводіна — Луганськ: вид-во СНУ ім. В. Даля, 2011. — С. 39–49.
7. Воеводин А. П. Эстетическая антропология: Монография. / А. П. Воеводин; — МВД Украины, Луган. гос. ун-т внутр. дел им. Э.А. Дидоренко, 2010. — С. 30–35.

*Надійшла до редколегії 05.11.2013 р.*

УДК: 130.2:7.072.2:903.2

О. В. НАКОНЕЧНА

### МАТЕРІАЛЬНИЙ АРТЕФАКТ ЯК ОБ'ЄКТ КУЛЬТУРОЛОГІЧНОГО ДОСЛІДЖЕННЯ

*Розглянуто матеріальний артефакт як феномен культури. Проаналізовано тезу про артефакт як основу культурну одиницю.*

*Ключові слова: артефакт, культура, матеріальне-ідеальне, предметне поле дослідження, феномен культури.*

*Рассмотрен материальный артефакт как феномен культуры. Проанализирован тезис об артефакте как основной культурной единице.*

*Ключевые слова: артефакт, культура, материальное-идеальное, предметное поле исследования, феномен культуры.*



*In article clarified material artifact as a phenomenon of culture. Critically analyzed the thesis about the artifact as a main cultural unit.*

**Key words:** *artifact, culture, material-ideal, the object area of research, a cultural phenomenon.*

Досягнення реалізації культурного й духовного потенціалу людства на кожному етапі його розвитку закріплюється за допомогою матеріальних носіїв. Тому саме через дослідження штучних матеріальних елементів соціокультурної реальності людства можливе визначення інших, складніших компонентів його екзистенції. Існування будь-якого духовного прояву культури без певного матеріального носія апіорі позбавлене смислу, тому будь-яке спеціалізоване знання про культуру — історичне, етнологічне, мистецтвознавче тощо — фактологічно ґрунтується на дослідженні штучно створених об'єктів, матеріальних проявів культури.

Однією з найважливіших у цьому контексті є проблема дослідження матеріальних культурних проявів, тобто артефактів матеріальної культури.

Означена проблема співвідноситься з планом науково-дослідної роботи кафедри культурології Одеського національного університету ім. І. І. Мечникова, затвердженим Міністерством освіти і науки України, а також узгоджується з темою кафедри культурології ОНУ ім. І. І. Мечникова «Дослідження філософсько-методологічних, культурологічних та теоретико-системних аспектів знання та пізнання» (№ держреєстрації 011U005724, наказ ОНУ ім. І. І. Мечникова № 1268-18 від 13.05.11).

Категорія артефакту як матеріального прояву культури практично спеціально не досліджувалася ні в археологічних та історичних працях, ані у філософських, мистецтвознавчих та культурологічних.

У більшості довідкової літератури термін «культурний артефакт» пояснюється на основі праці А. Красноглазова «Функціонування артефакту в культурно-семантичному просторі» [1], проте автор не виокремлює матеріальні артефакти, визначаючи об'єктом дослідження «художній образ у контексті культурно-семантичного поля літератури» [1, с. 4].

Праця Ю. Яковенка «Проблема артефакту в соціології» [2] за предметним полем лише почасти належить до культурології.

У зарубіжній науці артефакт досліджувався в праці М. Коула, який поклав цей феномен в основу «культурно-історичної психології» [3, с. 5]. Можна стверджувати, що М. Коул — єдиний, хто намагався дослідити артефакт теоретично, звичайно, в рамках культурно-історичної психології, яку він декларував як «науку майбутнього». Ієрархія артефактів у теорії М. Коула запозичена в М. Варгофського, який позиціює артефакти як «об'єктивізацію людських потреб і намірів» [4, с. 10]. Таким чином, у цих працях феномен артефакту

розуміється достатньо широко, без виокремлення матеріальних артефактів як категорії.

Отже, наявні дослідження, по-перше, не можна назвати повною мірою «сучасними» (найновіше з них датується 1995 р.), а по-друге, вони характеризуються широким і не завжди визначеним полем дослідження.

У будь-яких фундаментальних наукових дослідженнях, зокрема гуманітарних, перш ніж розпочати власне процес дослідження, надзвичайно важливим є чітке окреслення його предметного поля, адже саме точність у його визначенні є основою побудови всієї логічної структури дослідження. Під предметним полем слід розуміти «сукупність феноменів, яку описуватиме теорія, побудована в результаті дослідження» [5, с. 34].

Концепт дослідження декларує побудову теорії матеріальних культурних проявів — артефактів. Для того, щоб чітко окреслити предметне поле цього дослідження, необхідно насамперед уточнити, які саме феномени належать до матеріальних артефактів, з'ясувати основну концепцію аналізу означеного феномену культури.

Мета — проаналізувати феноменологічний статус матеріальних артефактів як об'єктів культури, що передбачає вирішення таких завдань:

- аналіз артефакту як елементарної культурної одиниці;
- визначення динамічної концепції дослідження артефактів;
- з'ясування специфіки артефактів культури в контексті дихотомії «матеріальне-ідеальне».

До буття культури належать різноманітні предмети і явища: «це традиції та ритуали, це норми і цінності, це твори і речі» [6, с. 120]. З якої б позиції не вивчалася культура, її можна вивчати тільки за її проявами, в чому б ці прояви не містилися, якими б за походженням вони не були, яку б соціальну значимість не мали. Більшість дослідників виокремлюють категорію артефактів як «елементарну одиницю штучного світу» [1, с. 7], розуміючи під цим терміном «будь-який штучно створений об'єкт, як фізичний, так і ідеаціональний» [1, с. 7]. Утім, в історії науки, зокрема філософії, основне питання якої — дихотомія «матеріальне-духовне», здійснювалися неодноразові спроби знайти якусь нейтральну категорію, на якій могла ґрунтуватися світова культурна парадигма (досвід позитивістів, «елементи світу» Е.Маха [7], «енергія» Р. Оствальда [8], «носії» С. Федосіна [9], «факти» в неопозитивістів тощо). Незважаючи на евристичну цінність цих пошуків, жодний їх результат, як свідчить практика, не став загальноновизнаним, адже, попри діалектичну єдність матеріального і духовного, в людській свідомості ці два поняття є різними.

Таким чином, розуміння артефактів як елементарної одиниці культури та штучного світу перебуває в одній площині, і, ймовірно, є недостатньо повним для метафізичної всезагальності, що декларується.

Слід зазначити, що навіть автор такого підходу до дослідження артефактів О. Красноглазов акцентує на тому, що «всі теорії, які претендують на універсальність інтерпретацій, довели свою неадекватність для пояснення функціонування і динаміки глобальних соціокультурних систем» [1, с. 10].

З точки зору динамічної концепції культури, культура не є абстрактною засадою, в якій можна вивчати тільки деякі позачасові, «вічні» цінності, матеріалізовані в артефактах культури. Явища культури — суб'єктні, будь-який їх прояв позначений багатьма суб'єктами, від творця (творців) до дослідника, і кожне позначення спричиняє певні зміни в екзистенції артефактів (це і є динамікою культури). Культурна інформація не міститься в культурних проявах, «як молоко в глечуку: нахилили — потече, скільки влили — стільки і виллється, яким було всередині, таким залишиться і зовні, збереже одні й ті самі калорійність та жирність, хто б не пив» [10, с. 36].

Таким чином, хибним є розуміння артефактів як єдиної неподільної одиниці культури, по-перше, через надто широке їх трактування (до артефактів може належати більшість штучних об'єктів), а по-друге, через їх культурну мінливість, яка зумовлює неможливість адекватної фіксації. На нашу думку, артефакт — це культурна одиниця лише на практичному рівні, наприклад, в археології.

Таку точку зору можна імпліцитно спостерігати в антропологічних теоріях М. Коула [3] та М. Вартофського [4], які розуміли природу культурних проявів як «репрезентацію людської діяльності» [4, с. 43]. Хоча в цих теоріях феномен артефакту також розуміється дуже широко, «відповідно до доброї традиції Арістотеля» [4, с. 200], на відміну від вивчення артефакту як одиниці культури, тобто статичної категорії, культурні прояви розглядаються в процесі культурної еволюції. М. Вартофський зазначає: «Артефакт є для еволюції культури тим самим, чим є ген для біологічної еволюції» [4, с. 204], тобто одиницею не самої культури, а передання інформації про неї. Ця відмінність є принциповою, адже такий підхід характеризує артефакт з динамічної позиції, зважаючи на модальність суб'єкта пізнання.

Таким чином, можна стверджувати, що будь-яке здобуте під час дослідження артефактів знання про культуру не є статичним (істинним, остаточним, повним). Отриманий результат, «проміжний», «неповний» або навіть помилковий, все одно матиме евристичну цінність і інформативність у культурологічному контексті, що свідчитиме не тільки про достовірність отриманих даних, а й про особливості культурологічного знання людства загалом і дослідника зокрема на певному культурно-історичному етапі. У будь-який конкретно-історичний момент знання є обмеженим, проте людина є істотою, котра містить у собі цілий світ, побудований ієрархічно з безкінечної множини систем, і тому може відображати, усвідомлювати ту чи іншу сутність усього навколишнього світу, особливо ту, яку вона створила

чи трансформувала власноруч. Ця найважливіша особливість гуманітарного, зокрема культурологічного, знання є його головною відмінністю від природничого підходу, для якого характерна теза: «Досліджуючи інше, пізнаєш самого себе».

Артефакти є проявами культури, проте не є тими «елементами», з яких вона складається. Ці елементи певним чином містяться в артефактах, що свідчить, що поняття «матеріальні артефакти культури» повністю відповідає статусу категоріальності в системі культури і дозволяє розглядати цю категорію у відмінності матеріального та духовного. Таким чином зникає визначена проблематичність відокремлення дослідження процесу розвитку культури, втіленого в матеріальних артефактах, від вивчення його результатів, також проявлених у матеріальних артефактах.

Отже, поняття «артефакт» є емпіричною передумовою певної інтерпретації культури, проте не її складовою. Категорія «матеріальних артефактів культури» не пов'язана безпосередньо із жодним з конкретних артефактів або їх властивостей — вона створюється з метою узагальнення сутності матеріальних утілень культури. Зв'язок цієї категорії з реальними проявами в дійсності є вельми опосередкованим: щоб зрозуміти, що таке артефакт, недостатньо та й неможливо перелічити всі наявні аналоги, відображені в цьому понятті. Предметний аспект культури — це лише відбиття неусвідомлених зв'язків людини зі світом. Так, матеріальні артефакти культури, за природою своєю суто предметні, набувають статусу феномену, тобто категоріального статусу, під час реалізації відношення між ними та суб'єктами культури.

Обґрунтувавши динамічний підхід до дослідження матеріальних артефактів культури та довівши категоріальність цього феномену, розглянемо інший аспект виокремлення цього феномену в культурології.

Дихотомія «матеріальне-ідеальне» є основою різних типологій культури, наприклад, аполонійська та діонісійська культури Ніцше, ідеаційний і чуттєвий способи світосприйняття П. Сорокіна, діалектичний матеріалізм К. Маркса тощо. Загалом, питання про внутрішню будову культури досі є вельми дискусійним, у сучасній культурології взагалі немає єдності думок щодо поділу культури на типи за змістовою складовою. Водночас, можна переконатися, що практично в усіх типологіях матеріальний пласт культури відокремлений від інших. Тому поділ культури на матеріальну й ідеальну є найтрадиційнішим.

Звичайно, майже всі науковці відзначають відносність такого поділу: «Думка стає дією, дія — річчю, а річ, у свою чергу, породжує думку... Провести між матеріальною та духовною культурою чітку межу за принципом «з чого зроблений предмет», мабуть, неможливо» [11, с. 4]. Здавалося б, очевидним є дослідження артефактів як сфери матеріальної культури. Проте з історії культури відомо: якщо одна із

систем намагається посісти монополістичну позицію і витіснити іншу, то вона втрачає достовірність. Тому теза Р. Миролюбової про те, що «перетворення «натури» на «культуру» починається саме на матеріальному рівні» [12, с. 12], є вельми неоднозначною з превалюванням матеріалістичного погляду на річ як феномен культури, застарілою, адже саме ідеєю зумовлюється перетворення, наприклад, шматка каменю (природний об'єкт) на рубило (артефакт). Із сучасних позицій, зокрема з позиції цього дослідження, цю тезу можна уточнити таким чином: «Перетворення натури на культуру починає фіксуватися саме на матеріальному рівні». Така предметна невизначеність ускладнює логічне структурування об'єкта дослідження.

На нашу думку, слухним є твердження про органічний взаємозв'язок матеріальної та духовної культури, наведене М. Каганом: «...виокремлення матеріальної та духовної культури слід розуміти не в тому сенсі, ніби перша є чимось суто і тільки матеріальним, а друга — суто і тільки духовним, а в тому, що в цих пластах культури є діаметрально протилежним співвідношення духовної та матеріальної засад» [13, с. 79]. А. Кармін також висловлює тезу про некоректність протиставлення матеріальної і духовної культури, що стало традиційним. Згідно з його точкою зору, яку ми поділяємо, матеріальна та духовна культура — це не особливі сфери культури, а тільки принципи виокремлення стосовно пізнавальної, аксіологічної та нормативної «осей» культури. Таким чином, матеріальною культурою він вважає «матеріальні форми вираження культурних змістів» [14, с. 317], тобто саме ті феномени, які названо матеріальними артефактами культури.

Отже, досліджуючи артефакти як матеріальні культурні прояви, матимемо на увазі матеріальні носії культурної інформації про людство, відокремлюючи їх від ідеаціональних, основуючись на вираженішій у них матеріальній складовій, а не належності їх до матеріальної культури. Матеріальна і духовна культури можуть бути проявлені як у матеріальних, так і в ідеаціональних артефактах. Наприклад, феномен духовної культури «релігія» може проявлятися в ідеаціональних артефактах («православ'я», «релігійна свідомість», «богослужіння тощо) і в матеріальних артефактах (певних предметах культури). Саме ідеаціональні артефакти традиційно є предметами культурологічних досліджень, багато з них навіть самі утворюють власні науки з власним предметом дослідження (наприклад, релігієзнавство), що не стосується матеріальних артефактів.

Будь-який ідеаціональний артефакт не може існувати поза відповідним матеріальним носієм, а матеріальний артефакт, у свою чергу — поза своєю духовною складовою: так реалізується діалектична єдність матеріального й ідеального. Таким чином, ідеаціональні властивості артефакту — це такі властивості, що відображаються не в об'єктивній, а в суб'єктивній реальності, залежать від суб'єкта,

який аналізує означений артефакт. При цьому поняття матеріальності й ідеаціональності вельми відносні, тобто будь-який артефакт в одному контексті є проявом матеріальної, а в інших — духовної культури. Наприклад, керамічний виріб може бути ознакою належності його до культури, наприклад, шнурової кераміки (матеріальний пласт культури), а може вивчатися як ритуальний посуд (духовний пласт). Матеріальність та ідеаціональність — це «дві діалектичні протилежності, які не тільки співіснують разом, переходячи одна в одну своїм власним чином, але й взаємоприпускаючих і взаємовиключючих у своєму протиріччі» [9, с. 94]. Ідеаціональні властивості зумовлені матеріальними, а матеріальні зумовлюють виникнення ідеаціональних, при цьому ні ті, ні інші не можуть вважатися абсолютно первинними або вторинними. Певною мірою поділяючи цю точку зору, можна зазначити: будь-який матеріальний артефакт існує водночас об'єктивно (як матеріальний носій культури) і суб'єктивно (як об'єкт, що належить до певної картини світу і, відтак, залежний від неї і впливає на неї).

Отже, матеріальні артефакти як об'єкти подальшого дослідження є не проявами абсолютних філософських категорій «матеріальне» й «ідеальне», а саме: матеріальними проявами культури — яке б походження вони не мали, до якої б галузі культури не належали.

Методологічна ефективність побудови теорії артефактів як культурних проявів може бути досягнута завдяки відмові від настанови на умовний і врешті-решт недоцільний поділ культури на духовну та матеріальну. Замість цієї настанови запропонована чітка стратифікація артефактів за рівнем їх «закріпленості», «представленості» в структурі культури: відповідно до цього, рівень матеріальних проявів культури є початковим, фундаментальним для дослідження складніших ідеаціональних артефактів.

Чіткої культурологічної теорії артефактів, особливо в сучасній національній науці, не існує. Утім, створення такої теорії вможливило б знаходження підходу до розуміння генези й динаміки матеріальних проявів культури, а відтак, розуміння національних культурних чинників перетворення світу.

Отже, можна дійти певний висновків.

1. Будь-яке культурологічне дослідження передбачає аналіз культурних проявів (артефактів) на різних рівнях їх існування. Предмет дослідження — матеріальний артефакт як феномен культури — є визнаною реальністю культурології як наукової дисципліни.

2. Артефакт є не одиницею культури, а її проявом, носієм доступної людині культурологічної інформації на сучасному етапі культурної генези.

3. Процес дослідження артефактів точніше, ніж результат, відображає особливості культурного досвіду людства в культурно-історичний момент, висвітлюючи не тільки навколишній світ культури, але і внутрішній світ людини.

4. Матеріальні артефакти як об'єкти культурологічного дослідження є не проявами філософських онтологічних категорій «матеріальне» й «ідеальне», а саме: матеріальними проявами культури — яку б природу вони не мали, до якої б сфери культури не належали.

#### Список літератури

1. Красноглазов А. Б. Функционирование артефакта в культурно-семантическом пространстве : дисс. ... доктора философских наук: 17.00.08 / А. Б. Красноглазов. — М., 1995. — 290 с.
2. Яковенко Ю. И. Проблема артефакта в социологии (историко-теоретический анализ) : дисс. ... доктора социологических наук: 22.00.01/ Ю. И. Яковенко. — К., 1996. — 446 с.
3. Cole M. Socio-cultural-historical psychology: some general remarks and a proposal for a new kind of cultural genetic methodology // Sociocultural studies of mind (edited by James Wertsh, Pablo del Rio, Amelia Alvarez) / Michael Cole — 1995. — 187–215 p.
4. Wartofsky M. W. Models (Representations and the scientific Understanding) / M. W. Wartofsky. — Boston-London, 1979 — 508 p.
5. Новиков А. М. Докторская диссертация : Пособие для докторантов и соискателей ученой степени доктора наук / А. М. Новиков — 3-е изд. — М.: Эгвес, 2003. — 120 с.
6. Багдасарьян Н. Мир человека как культура / Н. Багдасарьян, А. Литвинцева // Культурология. — М.: Высшая школа, 1994. — С. 120–147.
7. Мах Э. Познание и заблуждение. Очерки по психологии исследования / Эрнст Мах. — М.: Бином. Лаборатория знаний, 2003. — 456 с.
8. Оствальд В. Натур-философия: Лекции, читанные в Лейпцигском университете / В. Оствальд. — Пер. с нем. — М.: URSS, 2006. — 340 с.
9. Федосин С. Основы синкретики: Философия носителей / С. Федосин. — М.: Едиториал, 2003. — 464 с.
10. Клейн Л. С. Археологические источники: учебное пособие / Л. С. Клейн. — Л.: ЛГУ, 1978. — 116 с.
11. Соколов Э. Духовная культура и становление человека / Э. Соколов. — Л.: ЛГИТМиК, 1972. — 368 с.
12. Миролюбова Р. Вещная среда как феномен культуры / Р. Миролюбова. — Саратов: Изд-во Саратовского ун-та, 1986. — 140 с.
13. Каган М. Художественная культура как система / М. Каган // Вопросы социологии искусства. — Л.: ЛГИТМиК, 1980. — С. 75–81.
14. Кармин А. Культурология / А. Кармин. — СПб.: Лань, 2004. — 928 с.

*Надійшла до редколегії 19.11.2013 р.*

УДК [82.09+791+004.946]: 794.08

А. Ю. БОРОВА

#### ЖАНРОВІ ОЗНАКИ СУЧАСНИХ ТВОРІВ ЗІ СТРУКТУРОЮ «КВЕСТ»

*Розглядаються сучасні твори літератури, кіно, комп'ютерні ігри, що мають структуру квест. Виявлено й визначено важливі структуротвірні та змістові елементи сучасної структури квест.*

**Ключові слова:** структура квест, квест-хронотоп, герой-квестор, ігрове начало.

*Рассматриваются современные произведения литературы, кино, а также компьютерные игры, имеющие структуру квест. Выявлены и определены важные структурообразующие и смысловые элементы современной структуры квест.*

**Ключевые слова:** структура квест, квест-хронотоп, герой-квестор, игровое начало.

*This works of literature, film and computer games which have the structure quest are examined. Important structure and semantic elements of the modern structure of the quest are identified and defined.*

**Key words:** structure of the quest, the quest-time-space, the hero-questor.

Характерною ознакою сучасного мистецтва є складний синтез різних напрямів. Вийшли друком твори, побудовані за схемою, що передбачає пошук певного об'єкта, в процесі якого герої вирішують складні завдання і долають різні перешкоди. Така схема має назву «квест». Слово «квест» є калькою з англійської мови і перекладається як «пошук». Будь-яка художня творчість є вираженням особистого світосприйняття автора і відображенням змін у соціумі. Вивчення й аналіз художніх творів, кінофільмів, різних ігор, що мають в основі своїй схему «квест», є актуальним, оскільки дозволяє охарактеризувати зміни, що відбуваються в сучасному культурологічному просторі.

Сучасний квест реалізується у двох напрямках: 1) літературному, 2) комп'ютерно-ігровому. Комп'ютерні ігри — новий жанр, який має коротку історію. Комп'ютерні ігри-квести, що ініціювали створення не тільки ігрових, але й навчальних програм з відповідною структурою, вперше виникли в середині ХХ ст. Квест у сучасному віртуальному просторі — це міська, екстремальна або комп'ютерна гра, яка має в основі пошук певного об'єкта, що супроводжується пригодами і труднощами. Елементи комп'ютерної гри наявні в різних жанрах художньої творчості, наприклад, у шоу, кінематографі, де можлива підміна актора віртуальним дублікатом, використання комп'ютерним способом вибудованого простору та ін. Ігри, створені з розповідною метою, до яких належить і квест, завжди використовують виразні драматургічні засоби. Письменники тільки починають опановувати новий віртуальний світ, а розробники ігор не завжди добре уявляють можливості художньої літератури.

Наприкінці ХХ — початку ХХІ ст. вийшли друком романи, створено кіносценарії, що мають структуру квест. У методиках літературних бестселерів набули застосування елементи технологій виробництва сучасних кіносценаріїв. Деякі дослідники, наприклад Олександр Балод, вважають, що співавторами такого літературного твору можуть бути кіно- і телережисери, розробники комп'ютерних ігор,



учені та коментатори, творці серіалів, музейні працівники [2]. Їх діяльність — інтерактивні продовження літератури, роману в інших формах культури і сферах життя. У сучасному мистецтві виникло незвичайне явище — «новелізація» комп'ютерних ігор (створення на їхній основі романів), як наприклад, сталося з грою «Myst», створеною братами Міллерами в 1993 р. На основі сюжету цієї гри в 1994 р. Райан Міллер і англійський письменник Девід Уінгроув створили повноцінний роман, який був опублікований 1 січня 1995 р. в Нью-Йорку.

Дослідженню комп'ютерних технологій як соціокультурного феномену сучасної цивілізації та взаємопроникненню їх у різні сфери життя і культури в останнє десятиліття присвячені численні дослідження. Зокрема, 2004 р. захищено дисертацію Л. П. Тимофеевої на тему «Комп'ютерні ігри як фактор набуття символічного досвіду», у 2005 р. — дисертація К. В. Яблокова «Комп'ютерні історичні ігри 1990-х — 2000-х рр.: Проблеми інтерпретації історичної інформації». У цій роботі автор розкрив феномен історичної комп'ютерної гри в інформаційно-культурному контексті. У 2008 р. І. І. Югай досліджувала комп'ютерні ігри і захистила дисертацію на тему «Комп'ютерна гра як жанр художньої творчості на зламі ХХ-ХХІ ст.». У 2009 р. в Санкт-Петербурзі була захищена дисертація І. Є. Гутмана на тему «Віртуальні комп'ютерні ігри», в якій автор розглядає віртуальну комп'ютерну гру як специфічний феномен сучасної інформаційної культури, багатфункціональне явище. Дисертаційне дослідження А. А. Ковальова на тему «Телебачення як історико-культурний феномен» розглядає явища квесту як один із типів реаліті-шоу. У дисертації Ф. А. Катаєва «Російська проза в епоху Інтернету: трансформації в поезію», яка захищена в 2012 р., вивчається вплив ІТ-технологій на літературу й авторське сприйняття, виникнення нових форм у літературі.

Синтез різних напрямів у мистецтві — це визначальна особливість сучасності, і сучасний квест не є тільки літературною або ігровою структурою. Сучасне розуміння квесту як жанру ігрового й літературного зумовлене розвитком технічних засобів і комп'ютеризацією суспільства. У сучасному суспільстві, на відміну від середньовічного, поняття морального і релігійного квесту має переносне значення духовного розвитку та становлення особистості. Сучасний квест як культурологічне явище має свої структуротвірні та значеннєві елементи, дослідження яких і є метою статті.

У процесі дослідження сучасної структури квест та її особливостей застосовувалися системний та порівняльний аналіз для вивчення існуючих теорій з означеного питання і виявлення загальних елементів структури квест у різних сферах культури та літератури. Метод структурного аналізу вможливив виявити загальні універсалії та визначити закономірності їх взаємодії.

Поняття гри сформулював відомий нідерландський історик культури Хейзинга в праці «Людина, яка грає». На його думку, гра — це певна вільна діяльність, яка сприймається як не пов'язана з повсякденним життям, але здатна захопити гравця. Ця діяльність проходить в особливому просторі та часі, впорядкована відповідно до певних правил і викликає до життя громадські об'єднання, оповиті таємницею, або підкреслює незвичайність щодо інших одягом або виглядом [5].

Наявність сукупності цих ознак у літературному, кінематографічному творі або комп'ютерній програмі пропонуємо вважати ігровим началом і розглядати його як одну з ознак квесту в різних творах, які визначаються як квест-твори.

Перегляд фільму, читання роману, гра на комп'ютері або в команді в умовах міста відбуваються за бажанням і обмежуються умовами тимчасової сфери діяльності людини. Зважаючи на ці важливі чинники, можна сказати, що перші дві ознаки ігрового начала будуть наявні в усіх творах. Розглянемо докладніше інші.

Будь-яка комп'ютерна гра, наприклад, гра-квест «Myst», обмежена комп'ютерним простором і певним часом, витраченим гравцем для проходження всіх точок, рівнів гри. Ігровий процес (геймплей) завжди має свої параметри і правила, які гравець не порушує, тому що в іншому разі гра не може бути продовжена. Так, у зазначеній грі гравець (геймер) повинен пройти певний шлях на острові, відшукати необхідні сторінки і додати їх до шуканих книг. Кожний наступний крок можливий, якщо попередній виконаний відповідно до правил гри. Наявність відособленості, вираженої в таємничості, залежатиме від сюжету, розвиток якого створює певне напруження в процесі гри. У грі «Myst» гравець зустрічає містичних героїв, які замкнені в книги, і для їхнього звільнення гравцеві необхідно вирішувати головоломки. У фіналі геймер повинен зробити вибір у складній ситуації, від рішення якого залежатиме результат гри.

Децо інакше ігровеначало реалізується в кінематографі. Він безпосередньо пов'язаний з таким поняттям, як хронотоп. Хронотоп художніх творів є однією з найцікавіших деталей, пов'язаних з ігровим початком. Необхідно мати на увазі, що будь-який фільм містить такі важливі елементи, як обмеженість у часі та просторі, оскільки ми розглядаємо не час і простір, реальні для глядача, а внутрішній художній простір кінофільму, який, подібно до внутрішнього простору літературного художнього твору, має свої параметри, структуру, а також хронотоп.

У фільмах зі структурою квест простір, як і час, має два пласти: простір, реальний для героїв, і простір, у якому герої здійснюють пошук (назвемо цей простір простором квесту). Простір квесту може бути замкненим і обмеженим одним місцем, наприклад, містичний острів, на який потрапляють герої серіалу «Lost». Інший варіант

представлений у фільмах про пригоди Індіани Джонса режисера Стівена Спілберга або у фільмі «Скарб нації» режисера Джона Тертелтауба. У них простір квесту відкритий і є певним заданим маршрутом, яким рухається герой. Такий маршрут може передбачати міста однієї або декількох країн, або рух може відбуватися в межах одного міста. Кожний простір квесту поділяється на дрібніші відрізки шляху.

На думку М. Бахтіна, провідним у художньому хронотопі є час [8]. Сприйняття часу в сучасному світі неоднозначне. Якщо на початку ХХ ст. суспільство зверталось до майбутнього, то з кінця ХХ ст. ставлення до майбутнього трансформувалося і втратило свою привабливість: зміни не сприймаються як зміни на краще і майбутнє викликає занепокоєння. Але водночас відбувається звернення суспільної свідомості до минулого. Один з дослідників Алейда Ассман уважає, що оновлена і посилена увага до минулого є характерною ознакою нашої епохи [1]. Причини та мотиви такого інтересу можуть бути різними, але Ассман відзначає, насамперед, ностальгію (бажання зберегти культурний ресурс минулого) і поняття травми (невеликої душевної рани). Цікаво, що у вітчизняних кінофільмах-квестах початку ХХІ ст. дуже часто минуле повертає нас до Великої Вітчизняної війни, і це підтверджує теорію А. Ассмана про травму як причину звернення до минулого. Це такі фільми: «Ми з майбутнього» (режисер А. Малюков), «Ми з майбутнього 2» (режисери А. Самохвалов, Б. Ростов), «Зоннентау» (режисер К. Оганесян), «Туман» (режисери І. Шурховецький, А. Аксьоненко), «Туман 2» (режисер І. Шурховецький). Інакше представлено час в американському кінематографі. Наприклад, у серіалі «Lost» (режисери Джек Бендер і Джей Джей Абрамс) використані вставні новели, що розповідають про минуле кожного з тих людей, котрі залишилися на острові, в яке вони періодично потрапляють. Часові періоди тут обмежені нашим століттям. Окремо розказано історію двох героїв, що уособлюють Добро і Зло. У цій вставній новелі часові рамки розширені від початку Світу і до сучасності. У трилогії про Джека Хантера минуле представлено глибокою старовиною, а в екранізаціях романів Дена Брауна — Середньовіччям.

Таким чином, герої фільмів-квест діють у реальному для себе світі й у просторі квесту, який може перебувати в іншому часовому періоді. Цей часовий період можна позначити як час квесту. Час і простір квесту пропонуємо вважати квест-хронотопом. Усі дії робить героя у квест-хронотопі зумовлені правилами прийнятої ним гри-квесту.

Хронотоп у художньому творі безпосередньо пов'язаний із сюжетом. Сучасна вітчизняна та зарубіжна кіноіндустрія створила достатньо багато фільмів зі структурою квест і різними сюжетами: конспірологічними (екранізації романів Дена Брауна), детективними (серіал «Гранд Готель»), пригодницькими («Золото Глорії»), містичними (серіал «Lost») та ін. Сюжет у фільмах зі структурою квест побудований за вже відомою схемою, що визначає рух сюжетних ліній не тільки

в комп'ютерній грі, фільмі, але й у літературних творах типу квест: загадка — роздуми — розгадка — дія — глухий кут і нова загадка і т. д. Розвиток головної сюжетної лінії визначає момент кульмінації — найвищої точки напруження.

Часто ігрове начало виявляється в необхідності для героя зіграти чужу роль. Герої фільмів зі структурою квест приймають певні правила гри. Наприклад, у трилогії сценариста Кевіна Мура і режисера-постановника Террі Каннінгема про Джека Хантера перша частина починається з проникнення Джека Хантера до приватного музею і крадіжки дошки з угаритськими письменами. Тут археолог Хантер виконує роль злочинця, розуміючи, що тільки така маска дозволить йому здобути цінний артефакт. Глядач з перших кадрів уведений в оману рольовою функцією головного героя. Друга частина трилогії починається з розкопок у Єгипті та виявлення таємничого обеліска, а також подальшого театралізованого шоу, своєрідної гри, яка викликає паніку в археологічній експедиції. Таке шоу відразу занурює глядача в незвичайну і таємничу атмосферу минулого.

У фільмі режисера Олексія Колмогорова «Золото Глорії» (2013) головні герої приїжджають до Гавани як звичайні туристи. Глядач бачить кожного з героїв у реальному для них життєвому просторі. Для всього сучасного їм світу ці герої — туристи, які прибули до Гавани, і тільки для глядача стає зрозумілим, що вони — шукачі скарбів, тобто герої виконують роль шукачів скарбів уже в просторі та часі квесту. У цьому прикладі спостерігається відмінність часу реального простору героїв від часу простору квесту, який зміщений у 1673 рік. У таких квестах наявна специфічна патологія часу або неможливість поділу минулого і сьогодення, що викликає у свідомості героїв довготривале перебування минулого в сьогоденні. Таке зміщення дуже добре представлено в літературних романах-квестах з конспірологічним сюжетом, наприклад, у романах Хорхе Моліста «Кільце. Спадщина останнього тамплієра», «Повернення катарів», у книзі Валеріо Масімо Манфреді «Вежа самотності», у творі Грега Луміса «Таємниця Аркадських пастухів» та ін.

Розглядаючи твори-квест у літературі, необхідно відзначити, що структуротвірні елементи тут мають свої особливості. Наприклад, хронотоп у романах зі структурою квест і конспірологічним сюжетом має особливу ознаку часу квесту — різнорівневі просторово-часові поля, про які на початку ХХ ст. писав Д. В. Данн [7]. Головна ідея теорії Джона Вільяма Данна полягала в існуванні ілюзії часу в статичному світі, що виникає завдяки безперервній зміні уваги спостерігача. Відповідно до теорії Данна, існує ієрархія спостерігачів і просторово-часові рівні, які можуть перебувати всередині однієї свідомості, виявляючись в особливих її станах, наприклад, уві сні. Система Данна — це своєрідна система дзеркал, що відбиваються одне в одному.

Подібний хронотоп представлений у романі Хорхе Моліста «Кільце. Спадщина останнього тамплієра» [9]. Головні герої, що діють в епоху Середньовіччя, мають дзеркальне відображення, або, якщо можна так сказати, реінкарнуються в сучасному світі. Головна героїня Кристина, проходячи через випробування минулого, є своєрідним спостерігачем за своїм дзеркальним відображенням у минулому. Таке спостереження відбувається в стані сну. Щоразу, засинаючи, Кристина бачить реальні картини з минулого, де бере участь її дзеркальне відображення. У процесі розвитку сюжетної лінії драматичні події з минулого життя приходять до Кристини не тільки уві сні, але й коли вона бачить картини, ікони, храми — усе, що пов'язане з історією та подіями того часу. Такий патологічний зсув часу посилює напруження і кульмінацію. Простір квесту в романах-квест із конспірологічним сюжетом використовує сакральні центри, такі як Єрусалим, Рим, Ватикан, Константинополь. Єрусалим сприймається в досліджуваних художніх творах як центр світу, а Рим протиставлений Єрусалиму. Ватикан постає перед читачем як найпотужніша релігійна структура сучасного часового пласта. Константинополь показаний не так яскраво й однозначно, як інші сакральні точки, але читач дізнається про життя міста з розповідей лицарів-хрестоносців, зі спогадів мандрівних героїв-одинаків. Решта міст у реальній часовій площині таких романів узагалі не помітна для читача. Отже, досліджуючи хронотоп таких літературних творів, можна дійти висновку, що простір квесту і час квесту виявляються важливіші для героїв, ніж їхні реальні час і простір. Час квесту в літературних творах з конспірологічним сюжетом має визначну особливість — систему різнорівневих полів.

Складна синтетична модель квест-хронотопу й ігрове начало нерозривно пов'язані з основним сюжетом твору. У творах, побудованих за структурою квест, можуть бути реалізовані різні сюжети. Наприклад, американський серіал «Lost» має головну сюжетну лінію — містичну, основою трилогії про Джека Хантера, так само як в основі романів Валеріо Массімо Манфреді та Дена Брауна, є конспірологічний сюжет, а серіал А. Колмогорова «Золото Глорії» — це квест з пригодницьким сюжетом. Серіал К. Оганєсяна «Зоннентау» або фільм А. Малюкова «Ми з майбутнього» мають в основі філософсько-психологічний сюжет. А в іспанському серіалі «Гранд Готель» (2011) режисерів К. Седеса, С. Квіра і Х. Санчеса-Кабесудо майстерно представлена детективна сюжетна лінія.

Літературні твори та фільми, що мають структуру квест, будуються за такою схемою. Початок дії або розвиток сюжету створено таким чином, що герой виявляється залученим з власної волі до певного ігрового поля, яке обмежене рамками складного хронотопу. Протягом усього періоду гри герою пропонуються різні загадки, що додають таємничості й потребують вирішення. Правила, за якими

грає герой, відрізняються від правил, які існують і прийняті в його реальному світі. Кожен крок на шляху до чергового рішення або розгадки посилює напруження, що веде до катарсису героя-квестора або кульмінації гри. Ця схема є структурною моделлю твору-квест.

Сюжет завжди визначає тип героя твору. Так, у квестах-детективах, можливо, не буде звернення героя до давнього чи віддаленого минулого, може не виявлятися патологічного зміщення часу, основний акцент буде зроблено на розвиток сюжету за вже викладеною схемою. Відповідно квестор, радше за все, матиме чудову логіку, інтуїцію, глибокі знання в якійсь галузі, здатність до аналізу. Якщо сюжет квесту конспірологічний, то необхідний квестор з глибокими знаннями як у лінгвістичній, так і в історичній, культурологічній, релігійній сферах, зазвичай, хронотоп таких творів передбачає і наявність сакральних місць (Єрусалим, Рим, Константинополь), і стародавні часові періоди, і переміщення в часі.

Проте в усіх випадках, потрапляючи в складні й небезпечні ситуації, герої фільмів, як і герої романів або ігор, виконують свою місію-квест заради порятунку суспільства, своєї душі, людей. Серед завдань квестора — не просто знайти важливий об'єкт або артефакт, а й пережити катарсис. Духовно-моральне очищення, становлення квестора є невід'ємною частиною місії героя.

Герой-квестор має певні риси, які відрізняють його від інших літературних типажів. Сучасному квестору притаманні лицарське благородство і безстрашність, які поєднуються з глибокими знаннями в галузях культури, науки та літератури. Здебільшого сучасний квестор знає не одну європейську мову, розумний, спритний, цікавий для оточення своєю незвичністю в чомусь. Такі Джек Хантер та Індіана Джонс, герої однойменних серіалів, професор Ленгдон з творів Дена Брауна і герої фільму «Золото Глорії». Зазвичай, професія сучасного героя-квестора, пов'язана з минулим: Індіана Джонс і Джек Хантер були археологами, Харальд з фільму «Зоннентау» — історик, а Ленгдон з романів Дена Брауна — знавець релігійної символіки. Квестор обов'язково має виконати якусь місію. Кристина з роману Хорхе Моліста повинна розкрити сімейну таємницю каблучки, яку отримала в подарунок. Джек, Соєр і Джон Локк із серіалу «Lost» не просто шукають можливість покинути дивний острів, а й намагаються вирішити моральні проблеми, що виникли на острові серед людей, беруть на себе відповідальність за тих, хто опинився в складному становищі, стають лідерами. Спокутувати свою провину перед Батьківщиною, перед пам'яттю полеглих — ось місія, яку виконує Харальд з кінофільму «Зоннентау».

Отже, можна підсумувати:

- структуротвірними елементами для романів, фільмів, комп'ютерних ігор-квест є ігрове начало, складний хронотоп, сюжетність, особливий тип героя;

- усі структуротвірні елементи взаємопов'язані і складають єдину схему, за якою побудовані твори-квест;
- ігрове начало посилено у фільмах і комп'ютерних іграх;
- хронотоп у літературних творах-квест з конспірологічним сюжетом ускладнено системою різнорівневих полів;
- герою-квестору притаманні елементи лицарства, глибокі знання в різних галузях науки і культури, котрий уміло використовує новітні досягнення та технології точних наук інженерно-технічного профілю;
- кожен герой-квестор, здійснюючи свою місію, проходить через катарсис.

Безумовно, немало питань залишилося за рамками цієї статті і потребують більш пильної уваги та дослідження. Націкавішими є такі з них:

- - визначення схеми структури квест і можливість побудови актантної універсальної моделі квест;
- - вплив типу сюжету на характер героя-квестора і хронотоп;
- співвідношення квест-хронотопу і реального часу та простору в художньому творі;
- вплив явища квесту на сучасний соціум.

#### Список літератури

1. Ассман А. Трансформації нового режиму часу [Електронний ресурс] / Алейда Ассман ; пер. с англ. Вл. Кучерявкина под ред. А. Скидана // Новое литературное обозрение. — 2012. — № 4 (116). — Режим доступа : <http://www.nlbooks.ru/node/2522>. — Заглавие с экрана.
2. Балод А. Кризис жанра, Ортега-и-Гассет и роман-андрогин [Електронний ресурс] / А. Балод // Сетевая словесность. Критика и анализ текста. 2005. — Режим доступа : <http://www.netslova.ru/balod/ra.html>. — Заглавие с экрана.
3. Милушченко В. Квесты: эволюция жанра [Електронний ресурс] / В. Милушченко // Лучшие компьютерные игры. — 2005. — № 4. — Режим доступа : <http://www.lki.ru/text.php?id=483>. — Заглавие с экрана.
4. Тоффлер Э. Шок будущего / Э. Тоффлер; [пер. с англ. Е. Руднева, Л. Бурмирова, К. Бурмирова и др.]. — М.: АСТ, 2002. — 557 с.
5. Хейзинга Й. Homo Ludens; Статьи по истории культуры / Й. Хейзинга [пер. с нидерл. Д. В. Сильвестрова]. — СПб : Изд-во Ивана Лимбаха, 2011. — 416 с.
6. Лотман Ю. М. Структура художественного текста / Ю. М. Лотман — СПб.: «Искусство — СПб», 1998. — 288 с.
7. Данн Д. У. Эксперимент со временем / Д. У. Данн [пер. с англ. Т. Целевой]. — М.: Аграф, 2000. — 224 с.
8. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе / М. М. Бахтин // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики / М. М. Бахтин. — М.: Худ. лит., 1975. — С. 234—407.
9. Молист Х. Наследие последнего тамплиера. Кольцо / Х. Молист ; [пер. с исп. И. П. Бабкина]. — М.: АСТ, 2006. — 350 с.

*Надійшла до редколегії 23.10.2013 р.*

## ПРО ЗАГАЛЬНІ ОСОБЛИВОСТІ Й ОСНОВИ СИСТЕМАТИЗАЦІЇ СУБКУЛЬТУР В УКРАЇНІ В 1941-1945 РР.

*Аналізується проблема субкультур періоду Великої Вітчизняної війни.*

**Ключові слова:** культура, Велика Вітчизняна війна, субкультура, культурологія, субкультура періоду Великої Вітчизняної війни, історія.

*Анализируется проблема субкультур периода Великой Отечественной войны.*

**Ключевые слова:** культура, Великая Отечественная война, субкультура, культурология, субкультура периода Великой Отечественной войны, история.

*The subculture of the Great Patriotic War is analyzed.*

**Key words:** culture, the Great Patriotic War, subculture, culturology, subculture's during the Great Patriotic War, history.

Проблема систематизації субкультур в Україні загалом та українських субкультур зокрема в період фашистської окупації є малодослідженою, проте актуальною і суперечливою. Для наукової систематизації вітчизняних субкультур 1941-1945 рр. важливо з'ясувати особливості розвитку субкультур не лише в контексті української культури, але й визначити проблеми загальної систематизації субкультур. Тому, на нашу думку, насамперед, важливо виокремити спочатку особливості субкультур, переважно їх парадигменатальні властивості, проблеми теорії й практики існування субкультур та питання їх загальної систематизації, потім з'ясувати субкультури в культурно-історичних реаліях і конкретно-культурних обставинах у 1941-1945 рр. Це дослідження вможливить вивчення окремих тимчасових субкультур 1941-1945 рр., розуміння суттєвих особливостей та елементів тогочасних життєвих реалій, усвідомити багатоманіття культурних проявів, з'ясування окремих неповторних ознак української ментальності та маловідомих нюансів того періоду.

Мета — з'ясувати загальні репрезентативні особливості розвитку субкультур і систематизувати основні субкультури в Україні в 1941-1945 рр.

Україну й українську культуру періоду Другої світової війни досліджували такі вчені, як А. Айсфельд, А. Дудніченко, О. Іванов, М. Коваль, В. Король, О. Лисенко, П. Медведок, В. Поліщук, О. Потильчак, О. Салата, А. Чайковський та ін. [1-21]. До питань історії субкультур зверталися науковці Ю. Александров, В. Пирожков, О. Старков, В. Тулегенов, Г. Хохряков та ін., проте субкультури 40-х рр. ХХ ст. не були предметом спеціальної наукової розвідки. Проблеми, які стосувалися субкультур, розглядалися в працях багатьох учених [1; 2; 3; 7; 9; 11; 12; 13; 14; 17; 19]. Так, О. Потильчак



досліджував особливості існування остарбайтерів, А. Чайковський описував специфіку взаємодопомоги підпільників та особливості їх комунікації, О. Салата розглядала інформаційну культуру, В. Король досліджував проблеми, які стосувались аспектів субкультури [1; 2; 3; 7; 9; 11; 12; 13; 14; 15; 16; 17; 18; 19; 20; 21]. Водночас, вітчизняні вчені не визначали стабільних (постійних) та мінливих (тимчасових) субкультур у 1941-1945 рр., тому цей поділ, як і осмислення певних особливостей субкультур, запропоновано вперше.

У науковому дискурсі сучасної культурології вивчення теорії субкультур — теоретичне, а не лише практичне дослідження. У цьому разі недостатньо практичної роботи (анкетування, опитування тощо), потрібні систематизація, навіть своєрідна інкорпорація, створення методології, класифікація й удосконалення поняттєво-категоріального апарату та навіть уведення нових понять і термінів у тезаурус субкультурології.

Субкультури нині — перспективна наукова тема, вивчення якої не можна зводити до теорії та історії. Важливу роль відіграють монокультурні спільноти.

Деякі науковці вважають сам поділ на полі- та монокультурні спільноти недоцільним. Проте в традиційному сенсі поняття монокультурності — це спільноти з минулого, які поступово зникли (і практично зникли) ще за часів традиційного суспільства. Можливо, десь у горах Америки, джунглях Африки або на островах Океанії ще збереглися залишки монокультурних спільнот, проте з часів англійської революції, а, можливо, ще навіть з періоду другого суспільного поділу праці немало ознак зникли. Якщо у феодальному або ще в рабовласницькому суспільстві існували декілька й більше субкультур, то про «чисту» монокультурність не може й йтися.

Тому постає запитання: чи існує таке поняття, як «монокультурність», оскільки в будь-якій культурі є немало відтінків та особливостей, які можуть бути означені, як субкультури (що мають більше спільного з панівною культурою, ніж протилежного й антагоністичного, як антиподи культури — контркультури чи антикультури).

Загальновідомо, що кожна творча особистість накладає на своє творіння певний відбиток, незалежно від національної, класової, гендерної, релігійної чи іншої специфіки. Більшість сучасних субкультур мали конкретних засновників (людей або їх груп), проте важливо зрозуміти, що через свою неповторність люди мають і неповторні рівні, поля та простори культури; певною мірою кожен сам у собі та для себе є окремою протосубкультурою. У сучасних умовах, у культурі «горизонту», зважаючи на різноманіття, багатовимірність та різноаспектність найдивовижнішої інформації, індивідуальна протосубкультурність збільшуватиметься. Це зумовлює й НТП, оскільки численні засоби комунікації дедалі частіше сприяють урізноманітненню суспільства.

Давно минув час людської «стадності», племінного колективізму, відносного єднання (навіть єдності) через спільну поведінку (з удалим розподілом ролей) заради спільної мети. Але навіть у племінному протосуспільстві був свій розподіл праці, а гендерні особливості існували завжди, хоча і проявлялися по-різному. Спроба (напевно вперше за весь культурно-історичний розвиток людства) поєднати та знівелювати гендерні особливості може зумовити непередбачувані наслідки.

Традиційно гендерні особливості сприяли виникненню гендерних субкультур, що зумовлено природою, особливостями характеру тощо. Це не лише співвідношення емоційності та логічності або лагідності та жорстокості, а великий соціокультурний масив доволі репрезентативних «життєвих» особливостей (чому, наприклад, відсоток злочинців серед жінок значно менший, ніж серед чоловіків?).

Важливою є проблема «перевтілення» субкультур, яка існувала й існує в процесах трансформації суспільних формацій під час значних катаклізмів унаслідок військових та інших трансформацій (зокрема культурних агресій і запозичень, наприклад «радянізація» «шістнадцятьох» республік у 40-60-х рр. ХХ ст. або «вестернізація» початку ХХІ ст.), які змінюють життя і культуру певних суспільств на окремих територіях. Інколи це починається через мову (російська мова для віддалених народів Сибіру чи Далекого Сходу, англійська мова в англійській колоніальній системі тощо), ідеологію (побудова певного суспільства, своя модель розвитку, релігійна чи інша світоглядна експансія) і та ін. Іноді ці процеси «перевтілення» субкультур відбуваються в межах однієї культури (англійська мова різна в Англії, США, Канаді, ПАР та Австралії, кримінальна «жаргонізація» в Росії, а потім і на пострадянському просторі наприкінці ХХ ст.).

Таким чином, малодослідженою й актуальною є проблема «перевтілення» субкультур та слів (як одного з поширених чинників субкультурних особливостей), коли під одним і тим самим словом маються на увазі цілком різні поняття в літературній мові та кримінальному жаргоні.

Нині існують різні варіанти класифікації субкультур: позитивні, нейтральні й негативні; класичні й інноваційні; законні (які не виходять за межі правового поля держави) та незаконні (наприклад, радикальні форми кримінальної субкультури); резонансні (іноді із зухвалим викликом суспільству тощо) і нерезонансні; вищі й нижчі (відповідно — ап- та андер-); соціальні та професійні; перспективні (конструктивні) та неперспективні (деструктивні); демократичні й недемократичні (авторитарні, тоталітарні тощо); нові та застарілі або ретроградні (субкультури дворян, бояр та ін.); жіночі та чоловічі (з гендерною та суміжною домінантами); на думку деяких учених, доречним є поділ навіть за сексуальними вподобаннями й статтю (зокрема поділ носіїв субкультур на полісексуальні та моносексуальні спільноти — І.І. Терещенко, В.О. Островий); за колом осіб (адміністративні

тощо), вікові (дитячі, підліткові, молодіжні і та ін.), часові (зокрема формаційні: феодальні, капіталістичні тощо); похідні від часових — довгострокові та короткострокові (наприклад, у складні періоди окупації); субкультури розважального та нерозважального спрямувань; «життєвих» умов (зумовлені складними культурно-історичними проблемами, іноді й соціально-економічними: субкультури жебраків, безхатченків тощо) та «вигаданих» обставин (таких субкультур із 50-х рр. ХХ ст. є більшість, оскільки виникли вони внаслідок поширення «штучних» ідей та збільшення матеріальних статків); передові й архаїчні; проєвропейські та проазійські; світоглядні (переважно релігійні) та національні (особливо етнічні), територіальні тощо. Різні історичні, культурні, соціальні й інші обставини відбивались на умовах народного життя, зокрема на диференціації та особливостях розвитку різних верств населення, регіональних, професійних, вікових, світоглядних та інших особливостях серед населення.

Історично на території України століттями існують соціальні, вікові та професійні субкультури і навіть кримінальна субкультура, які є явищами відносно постійними. Саме про «постійні» субкультури йдеться в більшості наукових досліджень. Явищами ж особливого, тимчасового культурного буття є такі українські субкультури військовополонених, партизан і оstarбайтерів періоду Другої світової війни, які ще потребують окремих досліджень, містять певну «умовність» (її мають музичні та художні субкультури), оскільки існували обмежений проміжок часу (хоча подібні явища були не лише в часи військових дій).

У науковому дискурсі важливо зрозуміти деякі штучність, рефлексивність та умовність поняття «тимчасові субкультури». Немає та не може бути «вічних» субкультур. Субкультури традиційного суспільства (переважно станові або класові), хоча і є найсталішими, проте також доволі мінливі.

У цьому разі визначальними є ідейно-аксіологічний підхід та аналіз, адже основні протиріччя виникають не через вікові, професійні протиріччя, а внаслідок фундаментальних — світоглядно-ціннісних конфліктів. Протиріччя культур та субкультур відбувається в житті не стільки на формальному (зовнішньому), скільки на змістовому (внутрішньому) рівні.

Концепти «військовополонені», «партизани», «остарбайтери» й інші поширені в науковій літературі. Партизанську культуру досліджували не як субкультуру, хоча її ізолюваність та протистояння домінуючій привнесеній системі нацистських цінностей та ідеалів беззаперечні. Партизанська субкультура мала немало ознак контркультури щодо нацизму (таємність, «нічність» та двоякість як вимушена міра).

Субкультури, що виникли під час війни, мали свої норми (групові вимоги, правила, обов'язки і стандарти), були протилежністю до епатажності молодіжних субкультур 60-х рр. ХХ ст., відзначались «життєвістю», «буттєвістю» (це характерно не лише для періоду

війни). Умовно субкультури можна поділити на «правильні» й «неправильні». Неправильні — це більшість штучних, вигаданих, «непотрібних» (для звичайного життя) субкультур. Субкультури військовополонених, партизан і остарбайтерів теж мають певну «штучність» але не в житті, а під час їх розподілу, та проблематичність (обмеженість у часі, засобах, характері існування тощо) через умови існування (конспірації, обережності, специфічної комунікації тощо) в період війни [1; 2; 4; 7; 15; 19; 20; 21].

Аналізуючи та класифікуючи субкультури часів Другої світової війни, необхідно зазначити ще окремі тенденції розвитку в теорії субкультур проблему парасубкультур і парасубкультурностей, зіставлення понять позитивні та негативні субкультури щодо використання поняття «правильність» субкультур. «Правильність» слід використовувати лише в демократичному і позитивному сенсах, у межах цивільного законодавства, громадянського суспільства та інших цінностей правової держави, водночас зважаючи на природність цієї «правильності», яка не повинна суперечити базовим соціальним нормам: складно прояви деяких відхилень (соціальні, психічні, кримінальні та інші) долучити до субкультур [10; 11].

Простір субкультур не має постійно піддаватись постійним мутагенним чинникам. Трансмутація субкультур зі зміною субстрату, базису, основи часто не є позитивним явищем [8; 9; 10; 11]. Поле субкультур не є і не було (й не буде) однорідним, воно постійно трансформується. Його особливості на початку ХХ ст. і на початку ХХІ ст. — це два різні за своїми параметрами та характеристиками субкультурні поля. Хоча завжди в них було і спільне — субкультури перебували в певній культурі, вивчалися в контексті цієї культури [11].

У період 40-х рр. ХХ ст. проблема субкультур зводилася до виживання (зокрема до боротьби за виживання), що і сприяло виникненню субкультур військового періоду [9; 10; 11].

Субкультури партизан та остарбайтерів відрізнялися. Субкультура остарбайтерів, маючи значні обмеження (навіть на пересування, визначені умови праці тощо), мала відносну зовнішню орієнтацію (знаки відмінності, умови існування, «табірний» режим тощо) [2; 4; 6; 7; 16; 17; 18; 19; 20].

Субкультура партизан — явище, яке відрізнялося завуальованістю, прихованістю, замкненістю, духовністю, груповою солідарністю, взаємничістю, що спрямувалося на проведення таємної боротьби з окупантами та їх прихильниками. Ці внутрішні властивості, доміанти секретності й таємниці, власних цінностей та норм, дозволяють долучити її до внутрішньої орієнтації, до прихованості як окупантів, так і їх прихильників. Для фашистів усі партизани були бандитами. Водночас слід пам'ятати, що партизани були солдатами [2; 3; 4; 9; 11; 17; 18; 19; 20], а традиційно основні представники кримінальної субкультури — це злочинці [10; 13; 14; 15; 16].

А. Гітлер видав спеціальний наказ від 27 квітня 1943 р. «Про боротьбу з партизанами» (або по-іншому «Боротьба проти бандитизму»), оскільки у зведеннях і донесеннях німецькі спецоргани, військові командири тривалий час використовували термін «партизани» замість «бандити», «банди», «група більшовицьких бандитів» тощо. У наказі А. Гітлера акцентувалося на тому, що ці банди завдали збитків транспорту, господарству, армії, а боротьбу із цим бандитизмом слід вважати бойовими діями на фронті [5, с. 140]. Керівники Рейху визнали, що немало сил і засобів забирає боротьба з партизанами («бандами»), які мали свої «культурні системи» (засоби комунікації, пісні, приказки, паролі, інформаторів, фінансові та продовольчі джерела тощо). У 1941-1943 рр. лише Г. Гімmlер надав для боротьби з «бандами» 25 поліцейських полків, дві піхотні й одну кавалерійську дивізію, проте партизанський рух лише активізувався.

Проміжну ланку між субкультурами партизан і остарбайтерів посідали субкультури військовополонених. Зазвичай, військовополонені з часом ставали партизанами, остарайбайтерами або «асимілювалися» з масою поневоленого населення, рідше поверталися до лав діючої армії. Субкультуру військовополонених можна розглядати і як складову табірної субкультури (як у Німеччині, так і в СРСР) [10; 13; 14; 15; 16]. Примусове вивезення до Німеччини було засобом генциду, культуроциду й етноциду українців, адже саме існування перетворювалося на суббуття, субіснування, субжиття. Значна кількість остарбайтерів (переважно зі сходу Європи) створювала основу протогобалізаційних процесів, відбувалась трансплантація елементів культур, сприяла поширенню чинників культурної міграції, асиміляції, взаємовпливів. Остарайбайтери-українці, маючи відмінності навіть в одязі, не приховували доброзичливості та щирості, сприяючи українсько-німецькому діалогові.

Тимчасові субкультури мали соціальні, територіальні й етнічні взаємозв'язки й елементи. Етносубкультурні (а не звичні для нас соціальні) чинники та пояснення (німецькі, єврейські, російські, циганські та ін.) домінували в нацистській пропаганді.

Із часом модель людської (навіть достатньо умовної) монокультурності зникає. Якщо раніше йшлося про чотири-шість (максимум — десять) субкультур, то нині — про десятки. Навіть найбільше станово-класове суспільство могло ділитися за релігійними, національними, регіональними, мовними та ще кількома ознаками, нині час питання розмежування за субкультурними рівнями постає нагальніше та різноманітніше, а в умовах розвитку глобалізації і міжцивілізаційних відносин, теорій мультикультурності та політики мультикультуралізму ця тенденція тільки активізуватиметься.

Отже, осмислено основні особливості українських субкультур й субкультурних реалій 1941-1945 рр., запропоновано систематизацію субкультур, яка потребує подальших досліджень, акцентовано на

специфіці «тимчасових» субкультур Другої світової війни (військово-полонених, партизан і остарбайтерів), проаналізовано проблеми субкультурознавства, зокрема в контексті періоду нацистської окупації України.

### Список літератури

1. Загорулько М. М. Крах плана «Ольденбург»: (о срыве экономических планов фашистской Германии на временно оккупированной территории СССР). / М. М. Загорулько, А. Ф. Юденков. — 3-е изд., доп. — М.: Экономика, 1987. — 393 с.
2. Історія України: Документи. Матеріали. Посібник / Уклад., комент. В. Ю. Короля. — К.: ВЦ «Академія», 2002. — 448 с.
3. Коваль М. В. Український народ у Великій Вітчизняній війні (1941-1945 рр.) // Український історичний журнал. — 1990. — № 3. — С. 45–56.
4. Король В. Ю. Історія України: навч. посіб., 2-ге вид., доп. / В. Ю. Король. — К.: ВЦ «Академія», 2008. — 496 с.
5. Косик В. Україна в Другій світовій війні у документах. В 3-х т. — Т. 2. — Львів: Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, Львівський національний університет ім. І. Франка, Інститут української археографії і джерелознавства ім. М. Грушевського НАН України, 1999. — 384 с.
6. Косик В. Україна і Німеччина у Другій світовій війні. — Париж, Нью-Йорк, Львів, 1993. — 657 с.
7. Кучер В.І., Потильчак О.В. Україна 1941-1945: трагедія народу за фасадом Священної війни: Монографія / В. І. Кучер, О. В. Потильчак. — К.; Біла Церква: ТОВ «Білоцерковдрук». 2011. — 368 с.
8. Михайлова Р. Д. Художня культура Галицько-Волинської Русі / Р. Д. Михайлова. — К.: Слово, 2007. — 490 с.
9. Радзівський В. А. Избранные произведения к 1025-летию Крещения Руси / В. А. Радзівський. — К.: Логос, 2013. — 248 с.
10. Радзівський В. О. Нотатки з субкультури аномії: монографія / В. О. Радзівський. — К.: Логос, 2012. — 368 с.
11. Радзівський В. О. Про теорію та історію субкультур: нариси до субкультурології: монографія / В. О. Радзівський. — К.: Логос, 2013. — 276 с.
12. Салата О. О. Формування німецького інформаційного простору в Рейхскомісаріаті України та в зоні військової адміністрації (червень 1941 — 1944 рр.) [Текст]: монографія / О. О. Салата; Донецький національний ун-т. — Донецьк: Норд-Прес, 2010. — 361 с.
13. Старков О. В. Криминальная субкультура: спецкурс / О. В. Старков. — М.: Волтерс Клувер, 2010. — 240 с.
14. Тулегенов В.В. Криминальная субкультура и ее криминологическое значение: автореф. дис. ... канд. юрид. наук.: спец. 12.00.08. / В. В. Тулегенов. — Ростов на Дону, 2003. — 30 с.
15. Хабаров А. И. Тюрма и зона / А. И. Хабаров. — М.: Центрполиграф, 1997. — 396 с.
16. Хохряков Г.Ф. Парадоксы тюрьмы / Г. Ф. Хохряков. — М.: Юрид. лит., 1991. — 224 с.
17. Чайковский А. С. Айсберг: з історії органів внутр. справ і держ. безпеки України / А. С. Чайковский. — К.: Парламент. вид-во, 2013. — 703 с.: іл.

18. Чайковский А. С. За нами Большая земля: помощь советского тыла в организации народной борьбы против фашистских захватчиков на временно оккупированной территории Украины, 1941-1944 гг. / А. С. Чайковский. — К.: Вища шк., 1990. — 343 с.
19. Чайковский А. С. Невідома війна: партизанський рух в Україні 1941-1944 рр. мовою документів, очима історика / А. С. Чайковский. — К.: Україна, 1994. — 256 с.
20. Чайковский А. С. Помощь советского тыла в организации народной борьбы против фашистских захватчиков на временно оккупированной территории СССР 1941-1944 гг. (На материалах Украинской ССР): автореф. дис. ... доктора ист. наук: 07.00.01 / А. С. Чайковский. — К., 1991. — 36 с.
21. Bonusiak W. Polityka economiczna III Rzeszy na okypowanach obszarach ZSRR (1941-1944). — Pzesow, 1981. — 365 s.

*Надійшла до редколегії 12.11.2013 р.*

УДК 78.038.6:7.071.2

Н. О. РЯБУХА

### СПЕЦИФІКА ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ В СИСТЕМІ ТРАНСФОРМАЦІЇ КУЛЬТУРНИХ ПАРАДИГМ ПОСТМОДЕРНІЗМУ

*Досліджуються особливості виконавської діяльності в системі трансформації культурних і ціннісних координат постмодернізму, що зумовили нову парадигму композиторсько-виконавської творчості.*

**Ключові слова:** виконавська інтерпретація, постмодернізм, парадигма, композиторсько-виконавська творчість.

*Исследуются особенности исполнительской деятельности в системе трансформации культурных и ценностных координат постмодернизма, которые обусловили новую парадигму композиторско-исполнительского творчества.*

**Ключевые слова:** исполнительская интерпретация, постмодернизм, парадигма, композиторско-исполнительское творчество.

*The specific of performing interpret in the system and the transformation of cultural value coordinates of postmodernism, which led to a new paradigm of composing-performing art is analyzed.*

**Key words:** performing interpret, postmodernism, the paradigm, composing-performing art.

Актуальність обраної теми дослідження зумовлена тим, що в сучасному арт-просторі з ускладненням художньо-комунікативних процесів постає питання переосмислення ролі інтерпретатора у звуковій реалізації художнього задуму музичного твору. Нові критерії музичної мови, форми, жанру, стилю і загалом музичного мислення композитора формують нову парадигму сучасної виконавської інтерпретації.

Сучасне виконавське мистецтво активізує когнітивне мислення музиканта-інтерпретатора в процесі роботи над створенням

оригінальної виконавської версії музичного твору. Відтворення композиторського задуму пов'язане з формуванням виконавської концепції на основі детального вивчення тексту як цілісної індивідуально-стильової системи музично-виразних засобів. Але формування «виконавського тексту» залежить від специфіки розуміння музичної семантики змісту, яка на кожному новому етапі історії породжує інші смислові виміри форм і засобів утілення звукообразних ідей. У контексті певної культури формується об'єктивно-суб'єктивна сутність творчо-виконавського процесу, яка передбачає взаємодію історико-стильового й композиційно-технологічного аспектів виконавського мислення. Для сучасного виконавця-інтерпретатора важливо розуміти музично-виконавський процес як єдність композиційних, семантичних та виконавських засобів реалізації звукообразної концепції музичного твору.

Таким чином, нині актуалізуються проблема осмислення ролі музиканта-інтерпретатора, особливості семантико-комунікативного зв'язку виконавця з композиторським текстом, котрий є репрезентантом звукообразних ідей у контексті постмодерністської картини світу. Визначення ціннісно-смислових координат сучасної музичної культури розкривають нову парадигму композиторсько-виконавської творчості в контексті останньої третини ХХ ст. Тому необхідно визначити систему принципів музичного мислення сучасних митців, що зумовлює ціннісно-смислові координати виконавського мистецтва та розкриває роль музиканта-інтерпретатора в системі трансформації культурних парадигм постмодернізму.

Мета статті — розкрити специфіку виконавської інтерпретації в системі трансформації культурних парадигм постмодернізму, що зумовлює ціннісні координати композиторсько-виконавської творчості. При цьому об'єктом є сучасне виконавське мистецтво в арт-просторі постмодернізму, а предметом — роль виконавця-інтерпретатора в контексті сучасної парадигмальної культурної трансформації.

Новітні тенденції виконавського мистецтва в умовах останньої третини ХХ ст. набули музично-культурологічного осмислення в дисертаційних дослідженнях І. Чернової «Музичне виконавство в ситуації постмодерну» (2007) та Т. Зінської «Музично-виконавське мистецтво в соціокультурному просторі України кінця ХХ — початку ХХІ ст.» (2011). Також вийшли друком мистецтвознавчі праці стосовно проблем музично-виконавського мистецтва, в яких досліджуються особливості формування виконавської концепції твору (О. Самойленко, Т. Сирятська, О. Фекете), специфіка музичної інтерпретації та інтерпретаційної діяльності виконавця (Б. Яворський, В. Медушевський, В. Москаленко, О. Маркова, Ю. Некрасов, А. Хитрук), осмислення постмодернізму як філософсько-естетичної парадигми та її прояв у музичному мистецтві (Т. Гуменюк, С. Балакірова, М. Северинова, Л. Кияновська) тощо. Отже, проблема дослідження ролі виконавця-



інтерпретатора в системі трансформації культурних парадигм останньої третини ХХ — початку ХХІ століть потребує детальнішого вивчення.

Виконавська інтерпретація — це звукообразна, інтонаційно озвучена форма відображення суб'єктивного світу особистості. В. Медушевський зазначає, що виконавство — це особливий світ, сповнений особистісно-психологічних енергій. Унікальність творчої індивідуальності виконавця відображається через систему культурних і духовних цінностей особистості. Виконавське мислення має базуватися на цілісному розумінні й охопленні всіх етапів вивчення музичного твору: від нотного тексту, створеного композитором, до виконавської концепції, що відбиває тип особистості митця. Реконструкція думки композитора — це не лише нагальне завдання, а й квінтесенція виконавської інтерпретації, оскільки вона зумовлює певні принципи когнітивної діяльності виконавця (виявлення стилевих, семантичних і композиційних особливостей твору). Наступний етап виконавського процесу спрямований на відтворення авторського задуму в контексті творчої особистості виконавця-інтерпретатора, що полягає у виборі засобів виконавської виразності та способу їх застосування: характер звукодобування (артикуляція, педалізація, темброве забарвлення), інтонування, фразування, темпоритмічна і фактурна організація, динамічний план. Отже, виконавська інтерпретація є відображенням семантико-комунікативних зв'язків між композитором та виконавцем.

Новітній контекст виконавського мистецтва актуалізує історичний підхід у створенні інтерпретаційної версії творів. Розуміння художньої значимості твору можливе в разі осмислення його в історичному контексті епохи, стилю, а також типу музичного мислення композитора. Це, у свою чергу, допомагає в цілому виокремити постаті виконавця-інтерпретатора, котрий має певний алгоритм мислення щодо виконавської інтерпретації того чи іншого музичного твору. На чому він ґрунтується в умовах постмодернізму?

Кожний виконавець тяжіє до культурно-семантичної відповідності виконавського тексту й особистісного «Я», що в новому історико-культурному контексті може виявитися «художнім відкриттям» (Л. Мазель). У постмодернізмі, зокрема в музичній творчості, відбувається свідоме переосмислення значущості й цілісності твору мистецтва як художнього артефакту. Переосмислення ролі виконавця-співтворця в системі музичної комунікації врівноважує значущість усіх її учасників. Це, у свою чергу, свідчить про значні зміни в семантико-комунікативному діалозі співучасників виконавського процесу. Композитор перестає бути єдиним творцем, оскільки музичний зміст розкривається безпосередньо в акті його відтворення й сприйняття. Музичний твір постмодернізму як результат творчої співпраці композитора і виконавця спрямований, передусім, на реципієнта (слухача-глядача), який у результаті психічної реакції

реконструює й осмислює твір як Текст. Виконавська інтерпретація в контексті постмодернізму зосереджена на пошуках нових форм репрезентації звукообразних ідей сучасних митців, зумовлених сучасною парадигмальною ситуацією.

Поняття «культурна парадигма» є ключовим не лише в оцінці світоглядних і філософсько-концептуальних вимірів буття людини в сучасній картині світу, а й у формуванні специфіки комунікативного зв'язку композитора з виконавцем та реципієнтом-слухачем. Термін «культурна парадигма» трансформувався з поняття, що вживалося у зв'язку зі зміною методологічних настанов та підходів у розумінні процесів, які відбувалися в культурному просторі, у категорію, що репрезентує цілий спектр ідей, які характеризують не лише саму культуру, а й формують певну теоретичну модель чи концепцію часу. Ця категорія є універсальною, оскільки визначає загальну концептуальну ідею про зміст і спосіб буття людини в культурному просторі.

Концептуальні засади культурної парадигми постмодернізму можна узагальнити у певних положеннях.

1. Провідна функція мистецтва спрямована на самопізнання особистості в онтологічному контексті.

2. Експерименталізм, інноваційний вектор мистецтва, потяг до нового діалогу минулого та сучасності, відмова від канонів – макронаративів (І. Хассан, Ф. Ліотар). Як і в живописі, літературі й архітектурі, естетика музичного постмодернізму тяжіє до переосмислення традицій на основі принципів колажу, комбінаторики та цитування.

3. Нова концепція художнього твору як Тексту, що ґрунтується на культурологічних концепціях Р. Барта, М. Фуко та теорії деконструкції Ж. Дерріда.

4. Ідея інтертекстуальності, яка репрезентована принципами колажності, полістилістики, феноменом «відкритої форми» художнього твору, концепціями гри, діалогу й полілогу в контексті теорії іронії Р. Рорті, Ж. Дерріда, Ф. Джеймсона, Ч. Дженкса.

5. Переосмислення ролі митця у творчому процесі, що ґрунтується на ідеї Р. Барта про «смерть автора», та акцентування на герменевтичній діяльності реципієнта в системі художньої комунікації.

6. Феномен перформенсу, що набуває статусу «буттєвої події» й характеризується проникненням мистецького арт-простору в повсякденне життя.

7. Відсутність романтичного «Я» і заміна його на поверхове сприйняття дійсності, внаслідок чого виникають такі поняття, як ризома, симулякр (Ж. Бодрійяр).

8. Процесуальність, інтертекстуальність, множинність і поліфонічність змісту як основні характеристики постмодерністського розуміння твору як Тексту, що впливають на його комунікативний зв'язок із суб'єктом та породжують інтерпретаційність свідомості митця.

9. Фрагментарність, нелінійний зв'язок суб'єкта з текстом, нечітко виявлена авторська позиція зумовлюють трансформацію комунікативного діалогу суб'єкта з текстом, а отже і трансформацію діалогу людини і культури. Таким чином, головну роль починають відігравати виконавський текст та слухачька свідомість.

Постмодернізм відбиває спосіб мислення людини, свідомість особистості в контексті сучасного світу. Інтерпретуюча свідомість митця й виконавця перебуває в постійному пошуку звукообразу та відповідного йому образу світу. Існує дистанція між образом і його сутністю буття, оскільки теорія постмодернізму припускає, що світ перебуває в стані нескінченного становлення, трансформується, і тому сучасне уявлення про світ — це образ, який постійно видозмінюється, тобто відображає інтерпретуючу свідомість людини.

С. Балакірова, основуючись на культурологічних концепціях Р. Барта, Ж. Дерріди й М. Фуко, вважає, що, відповідно до естетики постмодернізму, «весь світ, саме життя розглядаються з позиції інтертекстуальності — як гетерогенний рухливий Текст, у контексті якого існує людина, постійно інтерпретуючи його зміст» [1, с. 9]. Дослідниця зазначає, що постмодернізм репрезентує поліфонічний, мультикультурний простір, у якому виникає певна комунікативна ігрова ситуація, що потребує від слухачів відповідної реакції співтворчості — «включення до процесу означування, тобто постійного вироблення специфічного музичного змісту» [1, с. 10]. Отже, картина світу епохи постмодернізму породжує новий принцип формотворення художнього тексту як процесу, що в контексті музичної творчості передбачає рівноправну співпрацю між композитором і виконавцем.

На посилення ролі та функції виконавця-інтерпретатора у виконанні сучасних опусів впливає концепція «відкритої форми», яка, у свою чергу формує «нову музично-виконавську поетику» (І. Чернова). Мобільність тексту, що виникає завдяки новим принципам і методам композиції, техніці письма (алеаториці, сонориці, пуантилізму, серійності), надає виконавцеві-співавтору необмеженої творчої свободи у пошуку засобів виразності, що іноді спричиняють суттєву трансформацію авторського тексту.

У цьому контексті необхідно підкреслити значення дослідження У. Еко, котрий обґрунтовує необхідність уведення до культурологічного обігу поняття «відкритий твір», що увиразнює усвідомлення свободи виконавця-інтерпретатора чи слухача-реципієнта, спрямовуючи їх на створення власної картини світу. Не лише художній зміст, а й сам принцип формотворення в сучасному мистецтві стають багатовимірними, що, у свою чергу, формує нове «поле імовірності», ситуації семантичної багатозначності, здатної стимулювати щоразу новий діяльний та інтерпретаційний вибір. Отже, постмодернізм, продовжуючи лінію модерну, виконує функцію формування нових уявлень про

світ, чим і зумовлює порушення стереотипів мислення і забезпечує вільне волевиявлення індивідуумів.

Таким чином, у постмодерністській ситуації митець прагне максимально відмовитися від авторського пріоритету, використовуючи при цьому нові прийоми, зокрема «нейтральне письмо», «відкритий твір». Автор нівелює дистанцію між виконавцем-інтерпретатором, залучаючи реципієнта-слухача до художнього простору свого твору, і таким чином робить його рівноправним співтворцем, дозволяючи самому завершити весь процес створення тексту.

Інноваційні можливості сучасного виконавського простору ґрунтуються на стародавніх традиціях усного виконання творів, що відроджують принципи імпровізаційності, інвенційності, спонтанності, безпосередньої участі слухачів у створенні опусів. Відтоді як виник записаний у певній системі нотації музичний твір, творчі взаємовідносини носіїв музики — композиторів і виконавців — перебували в процесі постійного видозмінення. Композитор і виконавець — це тандем, у якому жодна зі сторін не може існувати без іншої і в якій, водночас, кожна має власні об'єктивні творчі інтереси. Для цього тандема характерні дві протилежні тенденції — прагнення до злиття і прагнення до самовираження і самоствердження, без чого неможлива жодна творчість. Такий процес містить протиріччя, подолання яких є змістом як історії виконавства, так і самого сучасного виконавського мистецтва. Існують декілька підходів в інтерпретації творів. Так, Т. Куришева виокремила три найважливіші напрями: актуалізація, автентизм, авангард [2]. У навчальному репертуарі традиційним є академічне трактування музичних творів, тобто «класичне», гармонійно врівноважене, з точним дотриманням авторських ремарок.

Сучасна картина світу й стиль композиторського письма зумовили виникнення нового типу виконавця — це інтерпретатор-універсал, який чудово опанував різностильовий репертуар, має виразну артистичну харизму, сильну волю й енергетику, вміє «зачарувати» і зацікавити масову аудиторію. Музикант-виконавець ХХІ ст. — це, передусім, творець, котрий гармонійно поєднує різнохарактерні й різнопланові риси, що виводять його за межі однопланового поняття чи то романтичного, чи класичного спрямувань.

Для виконавця-співавтора пріоритетною є можливість подати власну інтерпретацію твору і надати йому неповторного звукового оформлення, основувшись на сформованому художньому смаку та досвіді. Власний досвід, вибір засобів виконавської виразності, їх доцільне використання, творча обдарованість і професійна майстерність надають змоги інтерпретаторові виконати твір на найвищому художньому рівні. Але немала доля в інтерпретуванні сучасних творів полягає в «інтуїтивному баченні» виконавця, що передбачає спонтанну, позасвідому участь у композиторсько-виконавській творчості.

Проте нова виконавська стратегія зумовлюється безпосередньо самим типом запису сучасної партитури. У зв'язку із цим слід зазначити, що нотний текст в умовах постмодернізму, залежно від техніки композиторського письма, має багато спільного з абстрактною графікою, в якій можна розпізнати зашифровані графічні елементи, що трактуються неоднозначно і мають багатоваріантне тлумачення. Сучасна нотна графіка, яка внаслідок своєї абстрактної символічності, умовності й множинності тлумачень приховує особистість автора в нотному тексті, відкриває нові творчі можливості для подальшого експериментування виконавця-інтерпретатора з прийомami й способами звукообразного відтворення на інструменті.

Означена специфіка співвідношення інтерпретатора з авторським текстом як «гра смислів» у певному історико-культурному, соціальному, художньо-естетичному контекстах обґрунтовується в постмодерністських культурологічних концепціях «відкритого твору» (У. Еко), «твору як тесту» (Р. Барт) як вільна гра зі смислообрами культури, переакцентуація й децентрація їх значення. Тому твір у постмодернізмі є не закінченим естетичним об'єктом, а відкритою формою художньої практики, що породжує щоразу нові ідеї. У зв'язку з цим проблема стильової адекватності виконавського тексту стосовно авторського нівелюється автоматично, оскільки для інтерпретатора сучасного типу важлива внутрішня обґрунтованість виконавської версії.

Постмодерністська стратегія інтерпретації музичного твору утворювалася в результаті поступового переосмислення ролі автора як Творця в структурі художньої комунікації. Але культурологічна концепція Р. Барта про смерть автора є логічним продовженням теорії Ф. Ніцше, в якій заявлялося про смерть Вищого Творця — Бога. Так, на думку О. Мазікова, певний час у культурі існував «культ автора», що виражався в пріоритетному статусі геніальних, творчих особистостей і частково уподібнювався Творцеві» [3, с. 211]. І лише в 1960-тих рр. у літературознавстві виникає нова «інтерпретативна парадигма» (А. Р. Усманов), що пов'язана з переосмисленням співвідношення учасників художньої комунікації: автор — текст — читач [3, с. 212]. Таким чином «народження читача», що репрезентує нову концепцію текстуального аналізу, зумовлює надання головної ролі виконавцеві-інтерпретатору, який стає повноправним співавтором поряд із самим Творцем.

Згідно з постмодерністською концепцією твору, прояв авторської свідомості «вбиває» сам Текст, який при цьому зберігає кінцеве і єдине значення. Тому здійснити нову інтерпретацію означає розширити культурний контекст твору, зробити його інтертекстом. У результаті «зустрічі двох свідомостей» — автора й виконавця-інтерпретатора — відбувається діалог різних точок зору, що ставить питання про рівноправність його учасників. Діалогічність як принцип сучасного

художнього мислення відкриває нові смислові координати творчості, якими керуються митці у створенні звукообразної картини світу.

Таким чином, виконавська інтерпретація, яка ґрунтується на філософсько-естетичних засадах постмодернізму, передбачає головну роль суб'єкта, що в процесі пізнання й відтворення тексту як смислової моделі світу відкриває несподівані можливості інтерпретації твору. У результаті цих смислових відношень виконавця-інтерпретатора з авторським текстом і формується нова стратегія виконавської інтерпретації.

Поняття «твір як подія», що є доречним в інших видах мистецтва, не завжди застосовується в музичній сфері. Однак виявлення особливостей, які характеризують виконавський тип епохи постмодернізму, є важливим для подальшої типологізації музично-виконавського мистецтва. Виконавець в умовах постмодернізму змушений вдатися до інтерпретації-розшифрування, адже різні типи текстів потребують тлумачення неоднаковою мірою. На відміну від наукового тексту, мистецький тип мовлення, який має образно-асоціативний тип мислення, є багатозначним і тому зумовлює множинність прочитань і тлумачень. Інтерпретування звукообразних ідей, закладених у нотному тексті, потребує визначення не лише механізму творення смислу Тексту, а й здійснення герменевтичного аналізу його прихованих значень. Отже, виконавець-інтерпретатор є ключовою фігурою, що перебуває в центрі художньо-комунікативного трикутника: «світ — митець — публіка».

Згідно з концепцією У. Еко, «відкритий твір» як культурно-мистецький феномен зумовлює усвідомлення особливої свободи мислення виконавця-інтерпретатора, спонукає його до формування власної моделі світу. Однак не лише звукообразна організація музичного твору, а і його смислове навантаження в сучасному мистецтві стають заплановано багатозначними. У цьому відображається загальна тенденція постмодерністської культури, яка стверджує ті творчо-виконавські процеси, які утворюють «поле ймовірностей» або «двозначну реальність», що здатні стимулювати щоразу новий інтерпретаційний вибір.

Отже, виконавська поетика як система методів та принципів мислення виконавця-інтерпретатора в умовах постмодернізму певним чином трансформується, що впливає й на використання засобів виконавської семантики. Так, на думку І. Чернової, «відбувається зміна, а інколи навіть «інверсія» виконавських і композиторських музичних засобів порівняно з класичним їх використанням». Далі зазначається, що «композиторськими засобами стають характер звукодобування, динаміка, агогіка, натомість виконавськими — гармонія, мелодія, ритміка» [4, с. 9].

Дослідження І. Чернової — це перша спроба охарактеризувати мистецькі процеси останньої третини ХХ ст. у творчо-виконавській

діяльності митців. Але потрібно також зазначити, що розвиток цієї проблематики слід доповнювати й розширювати в напрямі визначення ролі та функції виконавця-інтерпретатора у зв'язку зі зміною ціннісних координат сучасного мистецтва. Нині актуалізується постання виконавця як суб'єкта творчості, котрий маючи певну інтерпретаційну свідомість, формує власне творче ставлення до картини світу в контексті постмодерністської системи цінностей і критеріїв. Отже, виконавська культура відображає ставлення суб'єкта до духовного простору на двох рівнях: смислового та мовному. Це й пояснює те, що зміни в мовному контексті впливають на виконавське мислення інтерпретатора, який здійснює «входження» до Тексту культури.

Таким чином, нова система ціннісних координат постмодернізму відображається в зміні свідомості суб'єкта, що зумовлює виникнення нового образу людини — людини Духовної, збагаченої досвідом інтелектуальної, розумової діяльності. «Інтелектуалізація» образу людини як наслідок раціоналізації музичної діяльності формує «інтелектуальний виконавський тип» (термін І. Чернової).

Дійсно, в умовах постмодерну виникає особливий тип творчості, де проблема співвідношення авторської свідомості з виконавським мисленням передбачає знання особливих «комунікаційних кодів». Таке мистецтво використовує прийоми інтертекстуального письма, цитації, колаж, що передбачають високий інтелектуальний рівень реципієнта-слухача. Тому виникає певний тип виконавської стратегії, що виокремлює інтелектуально-виконавський тип інтерпретатора.

Новий характер буття людини відображається й на виконавському процесі. Перед музикантом-виконавцем постають нові творчі завдання. Інтелектуалізація процесу створення виконавської концепції — це багаторівнева структура, що складається з таких рівнів:

- психологічного (суб'єкт творчості, що відтворює авторську свідомість);
- мовного (в системі «мова-мовлення»);
- комунікативного (в системі «автор — виконавець — реципієнт»).

Роль виконавця-інтерпретатора полягає у відтворенні звукообразних ідей композитора, які безпосередньо залежать від здатності музиканта виявити прихований глибинний зміст твору. Тому інтерпретаційний процес у контексті постмодернізму, що передбачає плюралізм ідей та смислів, характеризується множинністю звукообразних концепцій, які відбивають власну картину світу. Отже, сучасне музичне мистецтво — це співтворчість композитора й виконавця. У такому разі перспективами подальшого дослідження є виявлення специфіки індивідуальних трактувань звукообразних концепцій творів сучасних авторів на прикладі виконавської діяльності видатних виконавців-інтерпретаторів.

## Список літератури

1. Балакірова С. Естетика музичного постмодернізму (на матеріалі творчості К. Штокгаузена та М. Кагеля): автореф. дис. ... канд. філософ. наук: 09.00.08 / С. Балакірова; Нац. тех. ун-тет України «Київський політехнічний ін-т». — К., 2002. — 21 с.
2. Курышева Т. Музыкальная журналистика и музыкальная критика: учеб. пособие / Т. Курышева. — М.: Изд-во «Владос-Пресс», 2007. — 295 с.
3. Мазиков А. Постмодернистская стратегия интерпретации текста и фортепианное исполнительское искусство / А. Мазиков // Известия РГПУ им. А. И. Герцена: науч. журнал. — Спб., 2007. — № 17 (43). — Ч. 1. Общественные и гуманитарные науки. — С. 211-215.
4. Чернова І. Музичне виконавство в ситуації постмодерну: автореф. дис. ... канд. мистецтвозн.: 17.00.01 / І. Чернова; Львівська держ. муз. акад. ім. М. В. Лисенка — Львів, 2007. — 16 с.

*Надійшла до редколегії 25.11.2013 р.*

УДК 378.1 (063)

І. А. КУРИЛЕНКО

### РЕЦЕНЦІЯ ПОСТМОДЕРНІЗМУ ЯК КУЛЬТУРНОЇ ПАРАДИГМИ: ТЕОРЕТИЧНИЙ АСПЕКТ

*Розглянуто праці вітчизняних та іноземних науковців (філософів, культурологів, літературознавців) у контексті інтерпретації постмодернізму як культурної парадигми. Особливу увагу приділено смислового вираженню поняття «культура» в рамках епохи постмодерну.*

**Ключові слова:** *постмодернізм, постмодерністський дискурс, феномен, концепція, культура, криза культури, культурна парадигма.*

*Рассмотрено ряд работ отечественных и зарубежных ученых (философов, культурологов, литературоведов) в контексте интерпретации постмодернизма как культурной парадигмы. Особенное внимание уделяется смысловому выражению понятия «культура» в рамках эпохи постмодерна.*

**Ключевые слова:** *постмодернизм, постмодернистский дискурс, феномен, концепция, культура, кризис культуры, культурная парадигма.*

*In the article describes a number of works by native and foreign scientists (philosophers, cultural studies, literary) in the context of the interpretation of postmodernism as a cultural paradigm. The special attention is spared to the expression of semantic concept of «culture» within of the postmodern period.*

**Key words:** *postmodernism, postmodern discourse, phenomenon, concept, culture, the crisis of culture, cultural paradigm.*

У сучасному науковому дискурсі значно посилюється інтерес до феномену постмодерністської культури: філософи, культурологи, літературознавці [2; 3; 5–7; 9–14] висувують власні моделі нових



культурних формацій, які значною мірою визначають загальний стан у сфері духовності останньої чверті ХХ — початку ХХІ ст. При цьому, говорячи про сучасну культуру, дослідники не наводять єдиного визначення: для одних — це «постмодерністська культура» («культура постмодерну»), для інших — «інформаційна культура», дехто визначає її як «медіакультуру», «культуру трансгресивної революції» тощо. Отже, така термінологічна поліфонія говорить сама за себе — для виявлення специфіки сучасного культурного простору, що потребує уточнення, дефініції, необхідно звернутися до розуміння самої епохи, в умовах якої зароджується сучасна культура, — постмодернізму (постмодерну).

З'ясування специфіки теоретичних аспектів постмодернізму як реального і незавершеного історико-культурного процесу, на наш погляд, є важливим і актуальним завданням культурознавства, яке допоможе відкрити нові горизонти осягнення сучасної культури, а також збагатити уявлення про трансформацію, динаміку духовного потенціалу людини, що перебуває всередині означеної культурної системи.

Відповідно мета статті — дослідити основні особливості вияву постмодернізму в сучасній культурі з різних ракурсів та в різних виразах, зокрема зосередити увагу на специфічному смислово вираженні й ціннісному статусі поняття «культура» (в тому значенні, яке надається цьому поняттю в рамках епохи постмодерну). Для цього вважаємо за необхідне прямо або опосередковано використати праці вітчизняних та іноземних науковців (представників і теоретиків постмодернізму), узагальнити їх напрацювання у сфері інтерпретації означеного предмета обговорення і, відповідно, змодельовати власне бачення постмодерністської концепції культури.

Так, у багатьох теоретичних працях західних авторів, яких на сьогодні вважають «класиками» постмодерністського дискурсу, цей феномен розглядається чи то як новий етап у розвитку сучасної культури, ключовою особливістю якої є завершення епохи Нового часу (модернізмом) і тієї ієрархії цінностей, яка була їй властива, чи то як культура в культурі в стадії свого чергового оновлення, аналізу, редагування, «переписування» сучасності (модерну) тощо. Так, виникають нові форми філософського і художнього вираження, змінюється розуміння фундаментальних культурологічних категорій, таких як — «мова» (у зв'язку з неможливістю визначити чіткі значення), «свідомість» (її нема на що зважати в сенсі існування), «людина», «світ», «культура», «реальність» (вони втрачають звичні межі і центри).

У цьому контексті варто зацентрувати на ключових положеннях праці теоретика постмодернізму Ж.-Ф. Ліотара «Стан постмодерну» (1979), в якій зазначається, що для постмодерністської концепції культури характерна втрата віри у «великі метаоповіді» (тобто

в базові ідеї людства: науку, мистецтво, історію, релігію тощо, які втрачають свою істинність і цінність) та розщеплення їх до рівня протистих, локальних «історій-оповідей». Це й спричиняє виокремлення французьким філософом як основної специфічної ознаки культури постмодернізму її еkleктичності та підводить його до думки про те, що кінець «великих метанаративів» свідчить про звільнення світу від «ілюзорної метафізики модернізму» (це відкриває нескінченні можливості для локальних форм активності та форм життя) і перехід від дискурсу монокультури до культури різноманіття [19].

Важливе значення в методології культури постмодернізму мають наукові праці відомого сучасного американського філософа, культуролога, літературознавця Ф. Джеймсона. У статтях за 1984 р. «Політика теорії: ідеологічні погляди в постмодерністичних дебатах», «Постмодернізм та суспільство споживачів», «Постмодернізм чи логіка культури пізнього капіталізму» він визнає об'єктивне існування постмодерністської культурної ситуації: «...ми є всередині (курсив автора. — Ф.Д.) культури постмодернізму у той момент, коли квапливе заперечення неможливе, а квапливе визнання перетворюється на самозадоволення та розбещеність» [4, с. 756]. Ф. Джеймсон критично ставиться до позиції тих науковців, котрі або взагалі заперечують існування такого методу в мистецтві, або негативно оцінюють його вплив на мистецький процес, сприймаючи постмодернізм як негативну, культурно й естетично нездорову форму нововведення. Він, зокрема, наголошує: «Ідеологічне засудження культури постмодернізму сьогодні неминуче викликає засудження самих себе і артефактів, які вже існують; не може цілий історичний період, такий, як наш, адекватно відображатися в глобальному моральному осуді чи його деградованому еквіваленті — психологічному діагнозі» [4, с. 756]. Отже, в культурологічному аспекті постмодернізм є, передусім, поняттям, що вможлиблює виокремити новий період у розвитку культури. Ф. Джеймсон пов'язує його виникнення з необхідністю віддзеркалення в культурі нових форм суспільного життя та економічного стану — суспільства споживання, театралізованої політики, мас-медіа та інформатики [17, с. 113]. Основними ознаками постмодерністської культури, на думку американського вченого, є стирання меж між високою і масовою (комерційною) культурою, криза історичності, зникнення категорії часу, домінування категорії простору, зокрема гіперпростору [18, с. 146].

Серед найвідоміших праць сучасних західноєвропейських дослідників, що присвячені проблемі існування культури постмодернізму, можна назвати розвідку французького культуролога, філософа та соціолога Ж. Бодрійяра «Прозорість зла: есе про екстремальні феномени» (1990), в якій автор критикує сучасну культуру, оцінюючи її стан як стан симуляції (гіперреальності), оскільки сучасна культура більше не репрезентує реально існуючу дійсність, а спотворює її,

трансформує. Під симулякрами учений розумів образи, що поглинають, витісняють реальність, породжуючи при цьому світ ілюзорної реальності та кризової культури. Ж.Бодрійяр також відзначає, що сучасна культура перенасичена, багато культурних явищ перебувають у стані трансу (застиглому, нежиттєвому), у кризовому стані застою, нерухомості, загибелі, а людство не здатне знайти хоч який-небудь позитивний імпульс у своєму розвитку. Таким чином, автор акцентує передусім на фундаментальній, онтологічній трансформації культури постмодернізму і таких культурологічних категорій, як людина і світ, що характеризуються складними взаємовідносинами [1].

До питання про сутність та особливості постмодерністської концепції культури звертається сучасний американський теоретик І. Хасан у наукових розвідках «Культура постмодернізму» (1985) та «До концепції постмодернізму» (1991). Так, зокрема, в останній дослідник як основні ознаки культури постмодернізму (яка, на його думку, найхарактерніше репрезентує в контексті художньої літератури та мистецтва) виокремлює «іманентність» і «невизначеність», стверджуючи, що твори цього мистецького напрямку загалом мають тенденцію до «мовчання», тобто «з метафізичної точки зору» нічого не можуть сказати про «кінець істини». Інакше кажучи, «постсучасна» культура — це деконструктивістська культура мовчання і порожнечі зі своєю неоднозначною мовою і словесними іграми. До того ж варто зазначити, що саме І. Хасан був одним із перших учених, який подав системний опис особливостей постмодерністської культури, серед яких (окрім вищезазначених) назвав також фрагментарність, деканонізацію, безособовість (децентрованість суб'єкта), гіперреалістичність, іронію (зокрема самоіронію), мутацію жанрів, карнавалізацію (як форму ігрового освоєння світу-тексту), перформанс (театралізацію життя), конструктивізм (моделювання гіперреальності симулякрів) тощо [16].

Значний інтерес становить стаття британського літературознавця С. Конора «Постмодернізм і література», розміщена як окремий розділ у колективній праці «Постмодерна культура: вступ до теорії» (1989 р., нове (доповнене) видання якої вийшло друком 2004 р.). У запропонованій розвідці автор, подаючи різні аспекти постмодерністської думки і культурної політики, констатує, що постмодернізм відповідає сучасним історичним реаліям у часовій системі «культурологічних координат» і, як І. Хасан, зазначає, що найповніше цей феномен нині відбивається не стільки в архітектурі, візуальних чи інших видах мистецтв, а саме в літературній творчості, яка є однією з найважливіших «лабораторій» постмодерної культури [15, с. 62]. У концепції С.Коннора розглянута також проблема мови як знакової структури в культурі постмодернізму. Учений акцентує на тому, що мова «володіє» своїм носієм, визначає його способи мислення

і життєдіяльності, а не навпаки. Він наголошує, що постмодернізм, на відміну від модернізму, не намагається правдиво і достовірно відтворити дійсність за допомогою мови, оскільки постмодерний хаос не повинен бути пояснений апіорі. Відповідно розуміння світу, яке можливе тільки в мові і за допомогою мови (адже «слова створюють світ чи навіть світи» [15, с. 74]), згідно з постмодерністською концепцією культури, є не продуктом світу, а наслідком історії текстів.

У контексті цього дослідження заслуговує на увагу праця німецького філософа та соціолога П. Козловскі «Культура постмодерну» (1997), в якій є концептуальною в постмодерністському дискурсі ідея трактування поняття «культура». Так, якщо зазвичай під культурою розуміли все те, що створене, сконструйоване, перетворене людиною, протиставляючи це поняття природі, то П. Козловські трактує культуру як спосіб ставлення до природи. Культура, на відміну від техніки, як зауважує дослідник, завершує вже створене природою, є способом розкриття дійсності з урахуванням потреб не тільки суб'єкта, але й мети об'єкта, відповідно до якого природні і соціальні світи, що протиставляються один одному, «заохочуються в їхньому власному бутті». Порівнюючи модерн з постмодерном, П. Козловські також зазначає, що культура модерну у своїх основоположних принципах є техноморфною, постмодерна ж культура — антропоморфною, тобто такою, що передбачає «самопізнання людини і пізнання духу над принципами і моделями технічного і неорганічного світу» [8].

Під час аналізу концептуальних компонентів культурологічної моделі постмодернізму важливими, на нашу думку, є фундаментальні праці російських та українських учених, які виникли на науковому пострадянському просторі в останні десятиріччя. Зважаючи на творчу спадщину «класиків» світового постмодерного дискурсу, вітчизняні науковці намагаються змоделювати власне бачення постмодерністської концепції культури. Тож розглянемо найважливіші, на наш погляд, наукові розвідки з огляду на обрану тему.

У контексті цього дослідження привертає увагу праця російського науковця І. Ільїна «Постмодернізм від джерел до кінця століття: еволюція наукового міфу» (1998), яка є своєрідним продовженням його попередньої розвідки «Постструктуралізм. Деконструктивізм. Постмодернізм» (1996), що являють собою діалогію про постмодерн. Досліджуючи означений феномен у тридцятилітній перспективі свого існування, І.Ільїн акцентує на характерних ознаках постмодернізму, що виражають загальну культурну парадигму сучасності, зокрема пріоритетного значення надається «театральності» сучасної культури: діяльності «на публіку», використанню прийому «подвійного кодування, явищу «авторської маски» тощо [6].

В. Курицин у розвідці «Російський літературний постмодернізм» (2000), наголошуючи на проблемах, пов'язаних із неможливістю

подальшої еволюції «ситуації постмодернізму» в культурному дискурсі, зокрема відзначає, що означений феномен, хоча і перебуває в «стані стабілізованого хаосу», все ж не позбавлений певної внутрішньої (достатньо суперечливої) динаміки. Дослідник зазначає, що постмодернізм — це «культура пластилінова, зручна, домашня, портативна, кишенькова, іграшкова», яка відмовляється від «антропоморфного носія» (ідеться про «стирання» людської індивідуальності, суб'єктивності) [10].

Логіку постмодерністської культури прагне збагнути й сучасна дослідниця-літературознавець І. Скоропанова. У монографії «Російська постмодерністська література» (2001) вона номінує постмодернізм передусім як «культурний вибух», у межах якого відбувається розмивання всіх стабільних естетичних категорій та здійснюється відмова від естетичних табу [12, с. 66]. Крім того, дослідниця осмислює культуру постмодернізму як культуру деконструктивістського знакового моделювання, матеріалом для якого є весь культурний інтертекст. Відповідно інструментом думки в такому культурному просторі стає цитата, ремінісценція, а сучасна культура загалом є безкінечним коментарем до минулих культурних епох [12, с. 62].

У цьому контексті важливе значення мають праці російського культуролога В. Діанової, зокрема стаття «Постмодернізм як феномен культури» (2003), яка, по суті, є науковою рефлексією, коментарем до деяких автентичних праць західноєвропейських мислителів, зокрема до розвідки «Ризома» («Кореневище») Ж. Дельоза та Ф. Гватарі. На думку дослідниці, саме в цій праці французьких авторів міститься найточніша і найзмістовніша модель сучасної постмодерністської культури — культури «кореневища», яка є не калькою, фотографією або графічним записом світу, а його картою — у такій культурі зникає смисловий детермінуючий центр (суб'єкт), навколо якого й формувалися сама культура, пізнання, суспільне життя тощо [5, с. 127].

У контексті обраної теми заслуговує на увагу монографічне дослідження російського філософа І. Негодаєва «Інформатизація культури» (2003), хоча автор не використовує термін «постмодерністська культура» («культура епохи постмодерну»), натомість, акцентує на «інформаційній культурі» («культурі епохи інформатизації») та її найважливіших складових — екранній, комп'ютерній та Інтернет-культурі. Отже, серед факторів, які впливають на стан сучасної культури (І. Негодаєв номінує його як кризовий, перехідний), її особливість і змістове наповнення, великого значення набуває техніка як елемент нового типу культури і науково-технічний переворот загалом [11].

Відомий філолог, філософ та культуролог М. Епштейн у розвідці «Постмодернізм у російській літературі» (2005) зазначає, що в культурі епохи постмодерну немає нічого «свого» — цитатність у ній наявна замість самовираження, симуляція — замість істини, гра

знаків — замість віддзеркалення реальності, різниця — замість протиставлення. Дослідник убачає сучасну культурну ситуацію як «пост-сентиментальну», «посттрагічну», «постутопічну» — таку, що готова до самозавершення, самознищення [14].

Культуролог та історик літератури С. Корнев у праці «Трансгресія революції (посвячення в постмодерн-фундаменталізм)» (2006) висуває тезу про те, що феномен постмодернізму має дві іпостасі — західну і східну. Він, зокрема, наголошує: «Постмодерн, якщо розглядати його з точки зору Заходу, сприймається як саморуйнація старої європейської культури, як фаза її старіння і вмирання, як відмова від власного великого минулого і насміяння над ним. Духовно, як живий організм, культура вже загинула, але фізично, як механізм, за інерцією ще продовжує існувати і навіть зберігає видимість процвітання, оскільки її соціальні, економічні, політичні інститути все ще функціонують» [9]. Натомість постмодерний дискурс Сходу (під «Сходом» мається на увазі інтегральний «Не-Захід», уся сукупність незахідних культур і народів, зокрема українська та російська культури), має протилежне значення: те, що на Заході є саморуйнацією, на Сході сприймається як звільнення від кайданів псевдоморфозу, тобто процесу імітаційного наслідування чужої культурної моделі, що нав'язана іззовні. «Постмодернізм, — зазначає С. Корнев, — надає східній людині шанс перемогти західну культуру в самій собі, перемогти західну цивілізацію, яка деформує її свідомість» [9]. Утім, самим східним культурам «постмодерністська деконструкція» не загрожує, оскільки вони, на відміну від західної, «ще живі культури», що здатні пробудити в собі власну культурну волю і логіку. Отже, виникає своєрідний парадокс: в епоху постмодерну руйнування цілісності, деструкція і фрагментація однієї культури (західної) надають можливості всім іншим культурам (східним), які раніше нею придушувалися, нарешті цієї цілісності набути, позбутися штучного розмежування на сектори й фрагменти і відтворити свою споконвічну форму. Тому в цьому контексті ідеться про особливу постмодерністську культуру Сходу, «яка якщо ще і не виникла, та народжується прямо на наших очах» [9].

Н. Б. Кирилова в монографічному дослідженні «Медіакультура: від модернізму до постмодерну» (2006) подає розширене уявлення про культуру епохи постмодерну, акцентуючи передусім на її медіатизації. Дослідниця розглядає медіакультуру (саме так номінує автор «постсучасний» культурний процес) в історичній репрезентації, в контексті соціального функціонування і як знакову систему, певний «код», за допомогою якого формується нова свідомість і передається інформація про навколишній світ — світ масових комунікацій та «інформаційного вибуху». Зокрема, Н. Б. Кирилова зазначає, що саме розмивання меж між «масовим» та «елітарним» є основною ознакою культурної парадигми інформаційного (постмодерністського) суспільства [7].

Питання сучасних концепцій постмодернізму як феномену культури розглядається в деяких підручниках і наукових посібниках останніх років із курсів «Культурологія», «Основи культурології», «Історія культури», «Філософія культури» тощо. У цьому контексті варто згадати колективні наукові праці культурологічного спрямування за редакцією професора В. М. Шейка (2004, 2012 рр.), де подаються цікаві постмодерністські уявлення на культуру, однією з особливостей якої є процес технізації та інформатизації суспільства і, як наслідок, — процес трансформації особистісного буття, дегуманізація — витіснення людини як повноцінної особистості за культурні рамки. Отже, на сучасному етапі виникає певна постмодерністська культурна форма, яка вже не пов'язана з людською екзистенцією. До того ж у світі постмодернізму «відбувається деієрархізація культури, стирання кордонів між центром і периферією, між творцем цінностей і їх споживачем» [3, с. 506].

На основі вищесказаного можна дійти висновку, що постмодернізм як культурна парадигма нині активно функціонує, а отже, досліджується вітчизняними і зарубіжними вченими, викликаючи активні дискусії. Загалом стан сучасної постмодерністської (інформаційної) культури можна схарактеризувати як «міжєпохальний», «трансгресивний», «межовий», «перехідний» і врешті — як «кризовий», що пов'язано із суттєвими змінами, трансформаціями у сфері культури, зокрема деструкцією єдиної ціннісної модерністської культурної парадигми. Утім, процес дестабілізації загальноприйнятих цінностей і нові технологічні (інформаційні) досягнення людства не є негативним трансформуючим фактором культури, адже це новий виток розвитку культури, на початку якого відбувається «переоцінка цінностей», а потім створюються нові зразки культурних традицій, виникають нові світоглядні й естетичні системи, що спрямовані на осмислення нового стилю життя та нового світогляду.

Перспективним напрямом розгляду теоретичних проблем постмодернізму, на нашу думку, є осмислення модифікації постмодернізму як культурної парадигми в національних контекстах (зокрема в українському).

### Список літератури

1. Бодрийяр Ж. Прозрачность зла / Ж. Бодрийяр; пер. Л. Любарской, Е. Марковской. — М. : Добросвет, 2000. — 257 с.
2. Вовкун В. В. Культурологічний зміст духовності епохи постмодерну / В. В. Вовкун // Культура і сучасність. — 2011. — №2. — С.67–71.
3. Гаврюшенко О. А. Історія культури: [навч. посіб.] / О. А. Гаврюшенко, В. М. Шейко, Л. Г. Тишевська; наук. ред. В. М. Шейко. — К. : Кондор, 2004. — 763 с.
4. Джеймсон Ф. Політика теорії: ідеологічні погляди у постмодерністичних дебатах / Ф. Джеймсон // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. — Львів: Літопис, 2001. — С. 748–758.

5. Дианова В. М. Постмодернизм как феномен культуры / В. М. Дианова // Введение в культурологию: [курс лекций] / Под ред. Ю. Н. Солонина, Е. Г. Соколова. — СПб., 2003. — С. 125–130.
6. Ильин И. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа / И. Ильин. — М. : Интрада, 1998. — 255 с.
7. Кириллова Н. Б. Медиакультура: от модерна к постмодерну / Н. Б. Кириллова. — М. : Академический Проект, 2006. — 448 с.
8. Козловски П. Культура постмодерна / П. Козловски; пер. с нем. Л. В. Федоровой, Ф. Н. Фельдмана и др. — М. : Республика, 1997. — 240 с.
9. Корнев С. Трансгрессивная революция (посвящение в постмодерн-фундаментализм): [Электронный ресурс] / С. Корнев. — Режим доступа: [http://kitezh.onego.ru/trans\\_2.htm](http://kitezh.onego.ru/trans_2.htm). — Заглавие с экрана.
10. Курицын В. Русский литературный постмодернизм: [Электронный ресурс] / В. Курицын. — Режим доступа: <http://www.guelman.ru/slava/postmod>. — Заглавие с экрана.
11. Негодаев И. А. Информатизация культуры: [Электронный ресурс] / И. А. Негодаев. — Режим доступа: <http://sbiblio.com/biblio/archive/negodaev>. Заглавие с экрана.
12. Скоропанова И. С. Русская постмодернистская литература: [учеб. пособ.] / И. С. Скоропанова. — М. : Флинта, Наука, 2001. — 608 с.
13. Шейко В. М. Культурологія: [навч. посіб.] / В. М. Шейко, Ю. П. Богущкий, Е. В. Германова де Діас. — К. : Знання, 2012. — 494 с.
14. Эпштейн М. Постмодерн в русской литературе: [учеб. пособ.] / М. Эпштейн. — М. : Высш. шк., 2005. — 495с.
15. Connor S. Postmodernism and literature // The Cambridge Companion to Postmodernism / Ed. Steven Connor. — Cambridge: Cambridge University Press, 2004. — P. 62–81.
16. Hassan I. Towards a Concept of Postmodernity / I. Hassan // Postmodernism. An International Anthology / Ed. by Wook-Dong Kim. — Hanshin Publishing Company Seoul, Korea, 1991. — P.60–69.
17. Jameson F. Postmodernism and Consumer Society / F. Jameson // The Anti-Aesthetics: Essays on postmodern culture / Ed. by Forster H. — Port Townsend, 1984. — P. 111–126.
18. Jameson F. Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism / F. Jameson // New Left Review. — 1984. — P.146
19. Lyotard J. F. The Postmodern Conditions: A Report on Knowledge / J.-F. Lyotard. — University Of Minnesota Press, 1984. — 144 p.

*Надійшла до редколегії 18.11.2013 р.*

УДК 001.8:316.77

О. М. ЛАНДЯК

## МЕТОДОЛОГІЧНИЙ ІНСТРУМЕНТАРІЙ МЕДІАЛОГІЇ В СУЧАСНИХ КУЛЬТУРНИХ ДИСКУРСАХ

*Розглянуто методологічний інструментарій медіалогії в сучасних культурних дискурсах. Досліджено, яким чином використання цього інструментарію впливає на легітимацію медіалогії як науки.*

**Ключові слова:** *медіалогія, методологічний інструментарій, культурний дискурс, медіакультура.*



*Рассмотрен методологический инструментарий медиалогии в современных культурных дискурсах. Исследовано, каким образом использование данного инструментария влияет на легитимизацию медиалогии как науки.*

**Ключевые слова:** *медиалогия, методологический инструментарий, культурный дискурс, медиакультура.*

*The methodological instruments of mediology in the contemporary cultural discourse are described. The way of using of this instruments affects on the legitimacy of the mediology as a science is investigated.*

**Key words:** *mediology, methodological instruments, the cultural discourse, media culture.*

Актуальність теми визначається активним розвитком медіакультури та необхідністю її аналітики в добу інформаційного розвитку культури.

Криза наукового світогляду в умовах сучасної інформаційної стадії розвитку культури зумовлює пошук медіалогією власного інструментарію дослідження специфіки свого предмета. У багатьох аспектах ця складність спричинена браком уніфікації змісту терміна та різними розуміннями предметного поля нового концепту, а також специфікою позиціонування теоретиками медіалогії як галузі знання або наукової дисципліни. Хоча медіалогія акумулює інструментарій різноманітних культурних дискурсів, проте її чіткі методологічні засади і досі залишаються невизначеними, що зумовлює суттєву проблему легітимації медіалогії як повноцінної науки. Це дослідження корисне для медіатеоретиків та практиків у галузі культурологічного, філософського, а також мистецтвознавчого наукових дискурсів. Його мета — дослідити методологічний інструментарій медіалогії в сучасних культурних дискурсах, завдання — проаналізувати, методологічний інструментарій яких культурних дискурсів акумулює медіалогія; яким чином використання цього інструментарію впливає на легітимацію медіалогії як науки.

Об'єкт дослідження — медіалогія, предмет — методологічний інструментарій медіалогії в сучасних культурних дискурсах.

У дослідженні використано комплексний теоретичний аналіз методологічного інструментарію медіалогії в сучасних культурних дискурсах.

Визначення методологічного інструментарію медіалогії як новітньої гуманітарної дисципліни безпосередньо залежить від дефініції її концептуальної бази (виокремлюємо дві змістові редакції концепту, а саме: «медіалогію» та «медіологію», залежно від способу написання (про це докладніше йтиметься в інших статтях), проблемного та предметного поля, обсягу поняття. Кожен із цих аспектів потребує окремого дослідження. Однак нині методологічні засади новітньої дисципліни розглядаються в контексті різноманітних культурних дискурсів, здебільшого сучасної гуманітарної сфери, що тим чи іншим

чином стосуються як загальновідомого традиційного інструментарію, так і нещодавно впроваджених у гуманітаристику альтернативних методів дослідження: від метатеоретичних рефлексій медіафілософського культурного дискурсу, зокрема К. Кртилової; позитивістської міждисциплінарної методології, зокрема критичного дискурс-аналізу в межах дискурсології (А. Кузнецов, Д. Макаров, М. Пешо, О. Русакова, Т. ван Дейк, Н. Фрекло, Л. Чоуліораки), до авангардних методів аналізу медіакультури М. Епштейна.

Історія розвитку методологічної бази гуманітарних наук засвідчує набуття міждисциплінарного статусу інструментарію саме культурологічної методології, яка «не просто запозичує методи з інших гуманітарних дисциплін, а навпаки, завдяки відомому «ефекту кооперації» набуває значно більших можливостей у дослідженні культури як цілісної системи. У цьому контексті синкретичність культурологічної методології прирівнюється до типової для сучасного стану науки «трансдисциплінарності», покликаної за допомогою методів суміжних наук вирішувати пізнавальну ситуацію, інтегративну за своєю суттю» [7, с. 134]. Тому нині найпоширеніші в гуманітаристиці історичний, компаративний, структурний, семіотичний, феноменологічний методи як на синхронному, так і на діахронному рівнях їх аналітики, що відповідають культурологічному інструментарію, специфіка якого «вбачається лише в певній трансформації й системній ієрархізації дисциплінарних методів корелятивно до потреб конкретного дослідження» [7, с. 134]. Проте існує тенденція будь-якої гуманітарної дисципліни обстоювати право на унікальність власного методу і таким чином наголошувати на своїй унікальності та самостійності серед існуючих культурних дискурсів. Медіалогія в цьому разі не є винятком, хоча те, наскільки її аналітичні можливості є унікальними, можна зрозуміти лише в порівнянні з тими методами, які пропонують інші культурні дискурси.

Найближчим до визначення міждисциплінарної інтегративності методологічної бази медіалогії є інструментарій, запропонований теоретиками новітнього гуманітарного дискурсу «медіа-культурології», яка в багатьох аспектах позиціюється як напрям сучасних Cultural Studies. Медіалогія інтегрується з культурологією в єдиний конгломерат завдяки долученню ситуативних синтетичних методологій: «Медіа-культурологія — сфера принципово міждисциплінарна, тому її методологічний інструментарій являє собою щось на кшталт «вавилонської вежі багатомовності», змішання різних теоретичних моделей, настанов, підходів і принципів. Іншими словами, медіа-культурологія припускає використання так званих «м'яких» (soft) і «ситуативних» (ad hoc) методологій, вільну міграцію методів між різними гуманітарними науками: філософією, історією, соціологією, психологією і т. д.» [10]. Однак подібна синтетичність методів містить приховані проблеми, які можуть призвести до втрати цілісності

предмета, в чому вбачаються своєрідні «вериги» інтегративного методологічного інструментарію: «У певному сенсі, метод медіакультурології полягає саме у відсутності методу, в усвідомленій відмові від будь-якого «методологічного примусу» і «методологічного монізму». Це синтетичний спосіб пізнання, який не обмежений нормативними рамками тієї чи іншої гуманітарної дисципліни і вільно рухається між ними. При цьому міждисциплінарність не тільки дарує ілюзію свободи, але і являє собою рід теоретичної аскези — слугує важкими ланцюгами, кайданами і веригами» [10].

Незважаючи на міждисциплінарне позиціонування, теоретики чітко не сформулювали всіх методологічних засад медіалогії як наукової дисципліни. Наприклад, Н. Кирилова в монографії «Медіалогія як синтез наук» зазначає, що розглядає свій предмет «у динаміці історичного розвитку, зокрема в руслі культуртипології Г. М. Маклюєна, в контексті розвитку традиційної (класичної) та нової культури, обумовленої впливом епохи та виникненням тих чи інших медіа. Важливою складовою дослідження є і медіасеміотика, тобто наука про знакову систему медіа, вплив «кодів» медіа для передачі реалій дійсності та їх еволюцію» [6, с. 350]. Таким чином, автор виокремлює як ключові тільки історичний аналіз на діахронному рівні, а також структурно-типологічний та семіотичний методи, що не є вичерпним для міждисциплінарної методологічної бази сучасного культурологічного (зокрема медіа-культурологічного) дискурсу.

Утім, медіалогія в редакції Н. Кириллової засвідчує наявність евристичних можливостей через долучення культурологічного міждисциплінарного інструментарію, що неможливе без застосування суто прикладних культурних дискурсів. Про це йдеться також у праці О. Калмикова: «У запропонованому автором... підході висвітлюються та пропонуються для подальшої дискусії можливості охоплення поняттєвим розумом унікальних обставин сучасної інформаційно-комунікативної реальності» [5]. Автор розглядає предмет з різних точок зору, проте використовує як кількісні, так і якісні методи, орієнтуючись на синтетичність своєї методологічної бази.

Проте переважно кожен із культурних дискурсів долучає певний метод, що внеможливило комплексний аналіз. Наприклад, медіапедагогіка також пов'язана з медіалогічною проблематикою і визначає себе суто як прикладну дисципліну, а саме як «нову галузь прикладного знання, яка намагається вибудувати нові «мости» між цінностями (смыслами), притаманними особистісному (у)свідомленню, і тими, які характеризують соціальні імперативи (не тільки медіальні)» [11]. Однак, у цьому разі йдеться лише про традиційний метод етики, який акумулює медіапедагогіка, а саме: емпірико-історичний.

Іноді методологію медіалогії зводять до одного з допоміжних інструментів дискурології. Наприклад, А. Бушев зазначає: «...дискурсивні дослідження сприяють виробленню оптики з прочитання

текстів мас-медіа. Тут дискурс-аналізу «допомагають» медіалогія, соціологія мас-медіа» [1, с. 16]. Водночас претензії дискурсології на міждисциплінарність і використання комплексної методологічної бази у вивченні медіакультури дещо сумнівні. Позиціюючи дискурс-аналіз як свій базовий методологічний інструмент, ця нова дисципліна переважно оперує кількісними методами аналізу. Наприклад, сучасна Інтернет-організація з моніторингу та контент-аналізу «Медіалогія», що діє в рамках дикурс-аналізу, є яскравим прикладом того, як аналітика медіакультури обмежується кількісними соціологічними методами дослідження різних типів медіа. Хоча долучення семіотичного та структурного методів аналізу різних медійних текстів робить дискурсологію спадкоємицею крос-культурних досліджень, це не змінює суті методологічного підходу. У праці «Дискурсологія: проблеми та виклики сьогодення» є підтвердження позиціонування дослідницької програми дискурсології як «нової інтегративної крос-дисципліни, що спеціалізується на вивченні різноманітних форм і видів дискурсу» [9, с. 1]. Однак дослідники Д. Макаров і А. Кузнецов позначають статус дискурсології як молодій дисципліни, що перебуває на стадії формування та в «активному пошуку найприйнятніших для неї методологій, науково-дослідницьких стратегій. Вона вибирає в себе багатий досвід попередньої думки — семіотики, соціальної лінгвістики, комунікативістики, політології і радо числить серед своїх батьків-засновників Грамші, Альтюссера, Фуко, Бахтіна, Дельоза (можливо, що і Якобсона, Лотмана... — список можна продовжувати, а преференції тут можуть бути найрізноманітніші)» [9, с. 1]. Розглядаючи методологію дискурсології, Т. ван Дейк визначає будь-який дискурс як комунікативну подію. Схема «мова — когніція (передача думок і переконань) — товариство», запропонована Т. ван Дейком представляє, проте, дискурс як такий, що наразі триває лише в рамках вербальної мови і не стосується, наприклад, іконічних знаків [3]. Таким чином, для аналітики сучасного медіадискурсу в умовах стрімкого розвитку візуальної медіакультури подібний дослідницький підхід є неприйнятним, оскільки обмежує синтетичність новітньої методологічної концепції міждисциплінарної науки, якою прагне постулювати себе медіалогія (в першій редакції концепту).

Проте медіафілософський дискурс пропонує інший метод теоретизації, що не стільки акумулює міждисциплінарні методи гуманітарних наук, як це робить медіа-культурологія, скільки взагалі передбачає відмову від позитивістської методологічної спадщини. Натомість упроваджується такий інструментарій дослідження медіакультури, як аналіз різноманітних модифікацій медіа, адже «мову та медіальність медіа слід постійно приводити в рух, щоб відкривати для них інші, пригломшлені і непомічені шляхи... рефлексія, аналіз стають можливими за допомогою — або в якості — практики, розриву, того, що Хайдеггер описував як шлях до мови; як того, що водночас

е втручанням і слуханням мови, і робить можливим розуміння і скопювання (медіа)» [8].

Керуючись суто медіафілософським інструментом розкриття феномену медіації через рух та розрив, Р. Дебре, однак, акцентує на психоаналітичному методі як такому, на якому ґрунтується будь-яка можлива рефлексія над медіа. Теоретик щодо конфлікту опосередкованої природи медіації та безпосередності в загальному сприйнятті медіа зазначає: «...мотивованіші різновиди опору слід описувати в глибинному вимірі. (...) Необхідно розглянути їх справжню ціну — настільки багато настанов вони можуть нам дати... Насамперед, мається на увазі внутрішнє немислиме медіума. Якщо екологія природи не є для нас природною, то екологія культури є ще неприроднішою — настільки через складності інструментів та пульверизації медіумів ми приречені вірити в безпосереднє зіткнення із середовищем: системи, що опосередковують, зазвичай, є непримітними... гарним буде той медіум, який надасть нам саму річ... ефект безпосередності кожного разу збільшується, і це є ключем до зручності та технічного прогресу...» [2, с. 250-251]. Тобто подібне «немислиме» медіума є, на думку автора, не що інше, як суто фрейдистське підсвідоме в сприйнятті медіа. А завдання медіолога, його основний метод і полягають у розтлумаченні складного механізму цього «підсвідомого» культури: «...медіологічний погляд розкладає таку гру. Він викликає занепокоєння, оскільки руйнує чарівність, розкриваючи механізми магії. Нам чудово відомо, що будь-яка система вмонтованих габітусів нівелює опосередкованість. Таким самим чином відбувається «рецепція» культури: осадження наносів у теперішньому часі (вірування, достовірності, інтереси) затушовує їх перенесення через століття, випадкові та повні каламуті, подібно тому, як у гарячому змісті надрукованого криються холодні процеси друку, а в наших «природних» схильностях (здатності до міркування, уяви та формалізації) — тривалий ланцюг диспозитивів, що викликав до життя саме ці здібності» [2, с. 251]. Саме тому, на думку Р. Дебре, метод медіології не просто розкриває суть диспозитивів (термін, відрефлексований М. Фуко, що безпосередньо виявляє вмонтованість усіх медіапрактик в ієрархію комплексу «влада-знання»), які так чи інакше формують медіум та процес медіації. Цей метод дозволяє робити «невидиме» «видимим» через занурення в глибинні прояви медіа. Метафорично Р. Дебре визначає природу медіума як «сильного партнера» людини в процесі комунікації, який являє свою сутність зовсім не відразу. Подібні рефлексії знову відсилають до медіафілософського дискурсу, в якому феномен та явище не ототожнюються, і щоб розкрити феномен, потрібно, щоб він став явленням. Методологічно цього можна досягти тільки завдяки «вияву себе» (М. Хайдегер): «...хоча «явище» ніколи не є виявом себе в сенсі феномену, утім воно можливе лише на основі якогось вияву себе. Але цей вияв себе, що робить і явище

також можливим, сам не є явищем. Явище є давання знати про себе через щось, що себе виявляє» [12, с. 29-30]. Однак постульований феноменологічною методологією «вияв» — певне «визволення» суті феномену — з точки зору Р. Дебре можливе лише завдяки суто психоаналітичному розкриттю зовнішніх та внутрішніх механізмів медіації, своєрідне занурення в сенс безсвідомого, часто небажане для суб'єкта комунікації, на кшталт природи відторгнення особистістю стороннього втручання психоаналітика у свій внутрішній світ. Певний ступінь відстороненості медіа та спротиву критичній рефлексії, на думку Р. Дебре, потребує від медіолога достатньо сильної мотивації: «... фактично можливо, що невидимість медіума являє собою, так би мовити, видиму грань технічного безсвідомого. І що непомічене є несприйнятим. Ми знаємо, що неприязнь зумовлена появою будь-якого безсвідомого, якому чинять спротив двічі, по-перше, як безсвідомому, по-друге як техніці. Фрейд назвав «спротивом» усе, що в діях та мові того, хто проходить психоаналіз, суперечить його доступу до власного безсвідомого, а точніше, психоаналізу як такому, що викликає в людини «психологічне роздратування». Роздратування тієї ж природи та соціального порядку зумовлює відкриття одразу і зовнішніх, і внутрішніх механізмів того, що ми називаємо культурою, і що створює власне буття» [12, с. 252].

Метод Р. Дебре, незважаючи на безпосереднє відсилання до психоаналітичної традиції, має багато спільного з герменевтичним, що, як відомо, і досі залишається одним із ключових у гуманітаристиці, а філософський (зокрема медіафілософський) дискурс надає йому статусу чи не найголовнішого інструмента метатеоретизації. Іншими словами, теорія інтерпретації, що ґрунтується не тільки на раціоналістичній рефлексії, як і психоаналітичний аналіз будь-якого культурного феномену (в нашому випадку медіакультури), полягає в трактуванні на основі зовнішнього спостереження. Однак ще В. Дільтей акцентував на ірраціональній компоненті герменевтичного методу, який базується на певному «вчуванні». Особистісне «співпереживання», «вживання» в культурний феномен як фрагмент духовного цілого, є тим інструментом, що дозволяє «схопити» зміст [4].

У цьому разі виникає паралель з новітньою в сучасному медіафілософському дискурсі методологією «критичного безумлення», запропоновану відомим філософом М. Епштейном у праці "Знак пробілу: про майбутнє гуманітарних наук». Методологічна криза сучасних гуманітарних дискурсів вирішується з точки зору автора достатньо революційно. Згідно з концепцією М. Епштейна, будь-яка гранично раціональна рефлексія завжди являє собою дещо ірраціональне, «безумне», і, навпаки, ірраціональні способи пізнання часто мають певний сенс. Тому «божевілля в такому платонівському значенні — це не втрата розуму, а, радше, звільнення з полону розуму... божевілля може бути відхиленням від розуму, а може бути і проявом

його неухильності...» [13, с. 523, 525], а, відтак, і ключем до справжньої свободи пізнання. З точки зору аналізу медіакультури «метод критичного обезумлення... дозволяє будь-яку систему думки витлумачити як «проект» (у лапках), як «пунктик». І чим раціональніше обґрунтовується ця ідея і чим ширший передбачуваний діапазон її застосування, тим сильніше в ній виявляється цей хворобливий «гіпер». Гуманістична психіатрія обертається герменевтикою підозри, презумпцією тотального божевілля» [13, с. 534]. Тому аналітикові пропонується відхилитися в методологічних засадах як від тотального раціоналізму (що, на думку М. Епштїена, часто призводить до ідеократії та ідеоманії — владного тиску певної системи рефлексій) та сконцентруватися на свободі власних інтерпретативних стратегій. Таким чином, «метод обезумлення корисно застосувати до самого себе, особливо якщо твоя професія — мислити методично, створювати метод для власної роботи. «Обезумлювати себе» — це наставляти від протилежного. Розум, який усвідомлює небезпеку свого безумства, почасти вже позбавляється від нього» [13, с. 536].

Отже, позиціюючи себе як галузь знання, що не є науковою дисципліною, медіологія (в другій редакції) акумулює не тільки психоаналітичну методологічну базу, але й суто філософський герменевтичний інструментарій, який нині значною мірою має подібні елементи з авангардистським ірраціоналістським інструментарієм філософів-експериментаторів.

Таким чином, сучасна медіологія використовує два визначальні методологічні підходи, а саме: медіа-культурологічний та медіафілософський, зважаючи на один вагомий критерій — специфіку дефініції змісту поняття та предмета розгляду. Медіа-культурологічний інструментарій використовується теоретиками першої редакції концепту (Н. Кириллова, А. Калмиков), що акцентують на належності медіології до ієрархії академічних дисциплін та визначають її інструментарієм здебільшого прикладні методи дослідження, що в багатьох аспектах акумулюються з іншими культурними дискурсами (наприклад, аналітичним інструментарієм дискурсології, медіапедагогіки).

Водночас, на думку теоретиків другої редакції концепту (медіологія за Р. Дебре) впроваджена ними галузь людських знань не належить до наук, а радше є інтуїтивною практикою розуміння предмета. У цьому разі основним інструментом рефлексії медіологію збагачує медіафілософський дискурс із його орієнтацією на метатеоретичний підхід та пошуком відповідного транснаукового методу. Тому доцільним є використання психоаналітичного, герменевтичного і навіть зовсім авангардних методів, що перебувають на пограниччі раціоналізму й ірраціоналізму.

Перспективами дослідження є подальша розробка методологічного інструментарію медіології в контексті медіа-культурологічного дискурсу.

## Список літератури

1. Бушев А. Б. Свобода (креативность) в интерпретации / А. Б. Бушев // Уральский филологический вестник. — Екатеринбург: изд-во УрГПУ, 2012. — №2. — С. 13–20.
2. Дебре Р. Введение в медиологию / Р. Дебре. — [Пер. с франц. Б. М. Скуратова]. — М: Праксис, 2010. — 368 с.
3. Дейк Т. А., ван. Язык. Познание. Коммуникация / Т. А. ван Дейк. — Б.: БГК им. И. А. Бодуэна де Куртенэ, 2000. — 308 с.
4. Дильтей В. Герменевтика и теория литературы / В. Дильтей. — [Пер. с нем. под ред. В. В. Библихина и Н. С. Плотникова]. — М.: Дом интеллектуальной книги, 2001. — 400 с.
5. Калмыков О. Медиалогия интернета [Электронный ресурс] / О. Калмыков. — 2012. — Режим доступа: <http://www.presslife.ru/media/519f43ef932e7.pdf>. — Заглавие с экрана.
6. Кириллова Н. Б. Медиалогия как синтез наук / Н. Б. Кириллова — М: Академический проект, 2013. — 386 с.
7. Кислюк К. Культурологічний метод: теорія і практика / К. Кислюк // Культура народів Причорномор'я. — Сімферополь: Міжвузівський центр «Крим», 2011. — № 202. — С. 134–137.
8. Кртилова К. Медиатеория/Медиафилософия [Электронный ресурс] / К. Кртилова // Исследовательский Центр Медиафилософии . — 2013. — Режим доступа: [http://mediaphilosophy.ru/biblioteca/articles/krtilova\\_mediatheory/](http://mediaphilosophy.ru/biblioteca/articles/krtilova_mediatheory/). — Заглавие с экрана.
9. Макаров Д., Кузнецов А. Современные теории дискурса: мультидисциплинарный анализ / Д. Макаров, А. Кузнецов. — Екатеринбург: Издательский дом «Дискурс-Пи», 2006. — 210 с.
10. Стародубцева Л. Медіа-культурологія: вериги міждисциплінарності [Електронний ресурс] / Л. Стародубцева. — 2013. — Режим доступу: [http://ntsa-ifon-npu.at.ua/blog/media\\_kulturologija\\_verigi\\_mezhdisciplinarnosti/2010-11-17-201](http://ntsa-ifon-npu.at.ua/blog/media_kulturologija_verigi_mezhdisciplinarnosti/2010-11-17-201). — Назва з екрана.
11. Фортунатов А. Медиапедагогика или техновоспитание [Электронный ресурс] / А. Фортунатов // Філософія і суспільство. — № 3 (63). — 2011. — Режим доступа: <http://www.socionauki.ru/journal/articles/136106/>. — Заглавие с экрана.
12. Хайдеггер М. Бытие и время / М. Хайдеггер. — [Пер. с нем. В. В. Библихина]. — М.: Ad Marginem, 1997. — 451 с.
13. Эпштейн М. Методы безумия и безумие метода // Знак пробела: О будущем гуманитарных наук / М. Эпштейн. — М.: НЛЮ, 2004. — С. 512-540.

*Надійшла до редколегії 21.11.2013 р.*

УДК 778.582:004.738.5

І. Б. ПЕРВИШЕВА

**ВПЛИВ КОМП'ЮТЕРНИХ ТЕХНОЛОГІЙ, МОНТАЖНИХ  
ФОРМ І ПРИЙОМІВ НА СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТОК  
ІНТЕРНЕТ-ПРОСТОРУ**

*Аналізується вплив монтажних форм і прийомів на розвиток Інтернет-простору у зв'язку з удосконаленням комп'ютерних систем.*



**Ключові слова:** *колаж, полікадр, поліекран, спецефект, інтертекстуальність, паралельний монтаж.*

*Анализируется влияние монтажных форм и приемов на развитие Интернет-пространства в связи с усовершенствованием компьютерных систем.*

**Ключевые слова:** *коллаж, поликадр, полиэкранный, спецэффект, интертекстуальность, параллельный монтаж.*

*The editing forms and receptions is development and change the Internet network in connection with the improvement of the computer are analyzed.*

**Key words:** *collage, multishot, multiscreen, special effect, multi-text, parallelity editing.*

Науковий прогрес прискорив темп життя, типовим нині стало одночасне існування «в» та «за» межами однієї дії. Ситуація тотальної розваги і пропозиція Інтернету, що вможливує одночасно використовувати певні сервіси, які спрямовують нас на різновекторну діяльність: спостереження, сприйняття, передавання, створення або участь у процесі. Завдяки цьому виникають такі явища: запінг, Інтернет-залежність, психофізичні та психосоматичні розлади. «Шизоїдний» тип реципієнта виникає внаслідок поступового систематичного прискорення подієвих процесів, що відбуваються, із постійним додаванням нових інформаційних або рекреативних подразників. Тому відбувається скорочення повідомлень, хронометражів програм, виникають нові абрєвіатури, сленгові звороти, прискорюється вимова. Усе це суттєво вплинуло і змінило традиційні прийоми, принципи і форми монтажу.

Актуальність означеної проблеми зумовлена:

- браком відповідних досліджень розвитку та змін форм, принципів і прийомів монтажу в контексті сучасної екранної культури;
- необхідністю звернутися до виявлення механізмів ускладнення монтажних прийомів;
- виявленням розбіжностей між характеристиками первинних монтажних прийомів в образотворчому і кінематографічному мистецтві та їх трансформацією у зв'язку із науково-технічним прогресом;
- необхідністю дійти висновків щодо впливу епохи постмодерну і науково-технічного прогресу на розвиток монтажу в екранному мистецтві та культурі загалом.

Аналізуючи останні дослідження і публікації, слід зазначити, що монтажні форми і прийоми розглядаються переважно в контексті моделювання екранної реальності. Хоча окремі особливості Інтернет-простору (нелінійність, ситуативність, інтертекстуальність) у своїй взаємодії пропонують оновлені форми монтажності, які реалізуються завдяки сучасним комп'ютерним системам. Тобто не Інтернет

опанував монтаж і пристосував його до своїх потреб, а навпаки: явище (Інтернет) розвивалося паралельно із засобом, що є складовою монтажу. Комп'ютер зі своєю віртуальною реальністю став і моделлю, і середовищем нового художнього мислення.

Мета статті — порівняти і виявити зв'язок між трансформацією та ускладненням монтажних форм і прийомів, що були винайдені кінематографом, але стали базовими у формуванні віртуальної мережі як середовища для новітніх експериментів в екранній культурі сучасності.

Завдання:

1) проаналізувати трансформовані й ускладнені монтажні форми та прийоми;

2) виявити зв'язок між удосконаленням комп'ютерних технологій (їх вплив) на виникнення, розвиток і зміни монтажних форм і прийомів;

3) виявити механізми творення Інтернет-простору й екранних експериментів у сучасній культурі.

«Епоха високих комп'ютерних технологій робить дедалі проблематичнішою для свідомості сучасної людини ідею реальності, сурогатним заміником якої стає реальність віртуальна, що радикально універсалізується з удосконаленням програмного забезпечення» [6, с. 246].

Програмне забезпечення еволюціонувало протягом останніх двох десятиліть, завдяки такому розвитку віртуальний світ є дедалі достовірнішим і привабливішим за фізичний прототип. Кіберпростір (мережеві віртуальні он-лайн ігри, фантасмагорії) надає змоги перевести своє уявне в режим наочності, тобто ідеалізувати образ власного «я».

«Якщо сучасний комп'ютер набув достатньої оперативної потужності для формування віртуальних світів, то цікаво буде простежити зворотній вплив новітніх технологій на формування фізичної реальності» [6, с. 236].

Комп'ютерний ресурс надав можливості поглибити і розширити монтажні варіації. Новітні технічні можливості вивели екранне видовище на принципово новий рівень творення екранного світу. «Комп'ютер веде активну мистифікацію глядача шляхом постійних змін-мутацій: форми пластично трансформуються суто геометричним прийомом морфінгу — «розтягуванням по точках», що забезпечує непомітність метаморфози; компоунг легко перетворює двовимірний простір у тривимірний; цифровий аналог традиційного «напливу» дає змогу зберігати у кадрі цілий шлейф попередніх зображень» [6, с. 232]. Удосконалено й інші засоби керування екранною пластикою — повернення, рапід, швидка зміна «картинок» / малюнків завдяки «перегортанню» (вбудованого в програму нелінійного монтажу спецефекту). «На місце реальності заступає імітаційний

високотехнологічний дубль — гранично «достовірна» фікція, де основним елементом виразності є спецефект. Оскільки «переконалива реалістичність» оптичної ілюзії Люм'єра поширюється на спецефекти Мельєса, логічно побачити поєднання двох ліній розвитку кінематографу» [6, с. 232] у віртуальному просторі екранної культури ХХІ століття.

Кліповість є основною формою світосприйняття та світомислення. Звичними стали аномальні ефекти: пластичні деформації персонажів та об'єктів, ірреальні вибухи, ефектні переміщення та оптичні ілюзії, що суперечать законам фізичного світу. «Аналоги подібних перетворень наближені до циркових прийомів «підміни» Ж. Мельєса. Згодом за допомогою багаторазового експонування вдалось удосконалити візуалізацію наочних «перетворень». Проте лише нелінійний монтаж, що змінив монтаж плівки, надійно «приховав» моменти переходу між окремими станами» [6, с. 231]. Означений монтаж не передбачає наявності статичного кадру. Комп'ютерний монтаж не просто поєднує форми і змісти, а забезпечує нашарування ефектних візуалізацій, тобто йдеться про неодноразове поетапне оброблення кадру. «Такі «монтажні шви» залишаються непомітними, тому «підміни» візуального образу, звукооптичні аномалії викликають у глядача афектацію, шок, що в термінології класичного кіно називався «атракціоном» (С. Ейзенштейн)» [6, с. 231].

Для кінематографа розширення спектра візуальних ефектів стало додатковою можливістю вдосконалення віртуальної реальності (наприклад, клітинний монтаж). За допомогою клітинного монтажу відеоінженер / аніматор / мультиплікатор здатен обробити кожен кадр додатковим спецефектом або виокремити рухливий кадр із послідовного ряду статичних. Наприклад, цей монтаж застосовано у фільмах «Матриця. Перезавантаження», 2003 р. (реж. Лана та Енді Вачовські) — бійка Нео з агентами, «П'ятий елемент», 1997 р. (реж. Люк Бессон) — урбаністичний пейзаж з політом автівок.

Для Інтернет-ресурсів майже миттєва можливість створення спецефекту втілилася у феномені «ефект заради ефекту». І в простих демомотиваторах (кадр із титром), і в анімованих малюнках основною функцією є постійне звернення уваги та дивування користувача. Для деяких експериментальних екранних формах та арт-перформансах характерні нівелювання смислу, порушення співвідношення форми та змісту на користь форми або відсутність смислу взагалі заради пошуку екстраординарної форми, тобто «ефекту заради ефекту».

В Інтернет-просторі набули поширення елементарні монтажні елементи композиції, що становлять основу внутрішньокадрового та міжкадрового монтажу (колір, форма, логотип, заклик). Незважаючи на видиму двомірність, інформація в мережі Інтернет поширюється в усіх чотирьох вимірах: висота, ширина, глибина і час, який витрачається на відбір (монтаж) того, що є корисним для користувача.

Однією з характерних ознак Інтернету як явища екранної культури є його неосяжність, безмежність, яка не може існувати в межах однієї площини. Таким чином, монтаж Інтернет-сторінки й одночасно Інтернет-простору встановлює взаємозв'язки на різних рівнях. У глобальному аспекті — це реалізація функції паралельного монтажу. Згідно з визначенням О. Соколова, це є прийомом почергового показу двох або більше подій (образів), що відбуваються одночасно, але в різних просторових координатах чи в різному часі, проте поєднані сюжетом. Монтажна паралельність в Інтернеті є нескінченим сполученням та співвідношенням візуальних, інтертекстуальних, конкретних та водночас абстрактних образів, які монтуються між собою лише за умови суб'єктивного вибору глядача / користувача / співавтора. Але в Інтернет-просторі кінематографічна паралельність ускладнюється наявністю великої кількості вимірів, а за образом міститься нескінченна кількість образів. Принцип геометричної прогресії, відображений у формі «сни уві сні» (х/ф «Початок», реж. Кр. Нолан, 2010 р.).

Сукупність образів (серед яких проблематично виявити головний) реалізується за принципом колажності. Це технічний прийом образотворчого мистецтва, який полягає в поєднанні малюнків (не кадрів) різних за формою, кольором і фактурою. У колажі переважно не дотримано співвідношення масштабів (компоненти можуть відрізнятися за розміром, ніж співвідношення в реальному житті; наприклад, автівка може бути більше багатоповерхового будинку). Інтернет запозичив прийом колажу з образотворчого мистецтва (кубістів, футуристів, дадаїстів, які формували мистецький стиль на початку ХХ ст.), і надав прийому головного значення як формоутворюючого засобу виразності віртуальної сторінки.

Колажність нашого мислення, свідомості — образ сучасності. Саме такою в нашій уяві є завершена картина світу. Тенденція колажності характерна і для полікадру — зображення, яке складається з кількох кадрів, їх розмір та зміст можуть бути різноманітними, але вони однаково важливі для творення змісту загалом. Означене поняття є надзвичайно складним і багаторівневим сполученням елементів, що складаються з простих, але вже поєднаних між собою в окремі завершені сегменти (в кожного з яких є автор або група авторів). Такі змонтовані сегменти існують як незалежні художні форми, так і складові масштабнішого екранного твору. У межах неосяжної Інтернет-сторінки поєднуються складні полікадрові, колажні, інтертекстуальні фрагменти, які початково створювались з різною метою, що пояснюється ситуативністю паралельного, одночасного творення екранного твору (або в контексті існування Інтернет-простору — творення частини цілого, яка вплине на остаточний зміст). Ситуативність виявляється в режимі безперервного та багатотисячного одночасного користування і доповнення контенту (ускладнена, вдосконалена

форма інтерактиву). Ситуативність «розсіює», нівелює або докорінно змінює первинний сенс «повідомлення», але водночас реалізує ще одну монтажну форму — інтелектуальний монтаж

С. Ейзенштейна (поєднання кадрів на інтелектуальному рівні, що базується на протистоянні смислів, подій, образів, зображень, текстів тощо). Інтернет — простір ускладнив інтелектуальний монтаж Ейзенштейна, адже компонентів творення смислів і кількісно, і якісно стало більше; до смислоутворюючих ускладнень слід додати некерованість взаємодії цих компонентів, що радикально відрізняє керований «тоталітарний» концепт монтажності С. Ейзенштейна в «закритій екранній формі» кінематографа.

Узагальнюючи систему монтажного взаємозв'язку, слід зацентувати на культурних тенденціях сучасності і рівневі науково-технічного розвитку, який пропонує існування в ситуації поліекрана (в оточенні багатьох екранів — носіїв інформації). Сучасний автор / глядач / користувач одночасно оточив себе різноманіттям інформаційних площин: текст, форма, зображення, образ / електронна книга, смартфон, телевізор, комп'ютер. Тобто увага розсіюється між кількома носіями інформації і фокусується вибірково та почергово на один з екранів. «Новітні технології (цифрове зображення, нелінійний монтаж) зумовили новий тип достовірності: замість реальності існує гіперреальність — імітаційний хайтековий дубль, віртуальна симуляція — набір алгоритмів та бази даних. Оперування з такими абстракціями принципово радикалізує підходи до перетворення (модифікацій, трансформацій, метаморфоз) [6, с. 256].

Завдяки сполученню та взаємодії монтажних форм, які відкрито і застосовано ще на перших етапах існування кінематографа, як нового синтетичного виду мистецтва, людство отримало «живу», постійно відновлювальну систему в режимі он-лайн, яка в свою чергу ускладнила та вивела на новий рівень розуміння і трактування традиційних прийомів і принципів. Монтаж став виконувати функції акцентуалізації. Автори / користувачі розпочали пошуки нового, порушуючи традиції монтування або монтуючи в іншому контексті:

- паралельність була ускладнена формою «паралельного» монтажу, запропонованою ще О. Уеллсом та А. Курсаково, а згодом реалізувалася у фільмах С. Ейзенштейна, нині воно поширилося на неосяжну кількість змістовних та функціональних переходів у межах одного Інтернет-сервісу або додатка;

- ситуативність стає наочною завдяки інтертекстуальності «повідомлення» і можливості безконтрольно, неодноразово її оновлювати, тому початковий зміст втрачається або трансформується в інший;

- колажність та полікадровість в Інтернеті ускладнюється через неможливість досягнення нової цілісності, що характерне для прийому. Адже автор / глядач / користувач не ознайомлюється з Інтернет-простором лінійно (послідовно), оскільки це неможливо

через складність його побудови; автор / глядач / користувач одразу опиняється в центрі подій і впливає на них також нелінійно;

– поліекранова ситуація постмодерну підсумовує монтажні форми і пояснює її паралельність, ситуативність, інтертекстуальність, колажність і полікадровість у культурі сучасності загалом.

Щільність інформації стала такою агресивною, що можна спрогнозувати, розвиватиметься монтажна думка далі. Швидкість розгортання подій, збільшення кількості сюжетних ліній, ряд спецефектів і, врешті-решт, паралельний монтаж, який пов'язує усі складові. Таким чином автор / група авторів пропонують реципієнтові звичну і знайому, насичену, але масштабнішу драматургійну конструкцію. Подальші варіанти насиченості, тобто прискорення часу й ущільненості простору призведуть до повної втрати уваги і концентрації (наприклад, музичний кліп гурту «Pure» на пісню «Blackbird», 2010 р.).

Інтернет-простір став зразковим ареалом для вільної реалізації творчих можливостей усіх бажаючих. Але можливість відпочити від шаленого ритму існування або «зруйнує світ», або відновить взаємодію пари автор / реципієнт до розважливої і пластичної схеми світосприйняття. Окрім накопичення, переробки і розповсюдження інформації, важливу роль відіграватимуть емоції та переживання, що є характерними для естетики екранного мистецтва. Адже засоби виразності та варіанти їх застосування мають на меті чуттєве осмислене сприйняття екранного твору.

Перспективи подальших досліджень пов'язані з виявленням тенденцій розвитку монтажної думки в контексті новітніх технічних засобів та їх впливу на виникнення нових і вже наявних художніх форм.

### Список літератури

1. Алфьорова З.І. Межі видимого. Становлення візуального мистецтва : монографія / З. І. Алфьорова ; М-во культури і туризму України, Харк. держ. акад. культури. — Х. : ХДАК, 2008. — 267 с.
2. Дубровська Н. В. Колаж / Н. В. Дубровська; — М.: «Детство-Пресс», 2013. — 64 с.
3. Эйзенштейн С. М. Монтаж: Монтаж аттракционов; За кадром; Четвёртое измерение в кино; Монтаж 1938; Вертикальный монтаж; Вкладыш / С. М. Эйзенштейн; учебное издание / Предисловие Р. Юренева. М.: ВГИК, 1998. — 193 с.
4. Эйзенштейн С. М. Монтаж / С. М. Эйзенштейн: М.: Эйзенштейн-центр; Музей кино, 2000. — 592 с.
5. Эйзенштейн С. М. Неравнодушная природа. Том 1: Чувство кино / С. М. Эйзенштейн: М.: Эйзенштейн-центр, Музей кино, 2004. — 687 с.
6. Зубавіна І. Б. Екранна культура: засоби моделювання художньої реальності (час і простір у кінематографі): монографія. / І. Б. Зубавіна — К., 2006. — 272 с.
7. Саруханов В.А., Азбука телевидения, или что, как и почему? / В. А. Саруханов; — СПб, «Всемирное слово», 2005. — 344 с.

8. Соколов О. Г. Монтаж. Телевидение, кино, видео. / О. Г. Соколов. — М., «А. Дворников», 2005. — 243с.

Надійшла до редколегії 03.12.2013 р.

УДК [929.731.038:671.125]:94(477)

Н. В. ВЕРЕЩАГІНА

**ВІЗАНТІЙСЬКІ ІНСИГНІІ КНЯЗЯ ВОЛОДИМИРА  
ТА КУЛЬТУРНО-ІСТОРИЧНІ РЕАЛІЇ ПЕРІОДУ  
УТВЕРДЖЕННЯ МОСКОВСЬКОГО САМОДЕРЖАВСТВА**

*Розглядається питання про статус візантійських інсигній князя Володимира. Досліджується їхня роль у формуванні ідеології московського самодержавства.*

**Ключові слова:** інсигнії, князь Володимир, «дари Мономаха», московське самодержавство.

*Рассматривается вопрос о статусе византийских инсигний князя Владимира. Исследуется их роль в формировании идеологии московского самодержавия.*

**Ключевые слова:** инсигнии, князь Владимир, «дары Мономаха», московское самодержавие.

*The question about the status of Byzantine insignia of prince Volodymyr is researched. Their role in the establishment of ideology of Moscow autocracy is analyzed.*

**Key words:** insignia, prince Volodymyr, «gifts of Monomakhos», Moscow autocracy.

2013 р. є ювілейним в історії східнослов'янської культури, адже виповнилося 1025 років офіційного хрещення Русі київським князем Володимиром Великим. У зв'язку із цим відбулося декілька наукових заходів, що вможливило усвідомити епохальне значення подій 988-989 рр. у контексті культурно-історичного розвитку давньоруської держави, звернутися до ролі й значення особистості християнізатора країни та історичних артефактів, пов'язаних із його іменем.

Темою статті є узагальнення фактів, що свідчать про коронування князя Володимира візантійськими імператорськими регаліями та використання цих свідчень московською світською і церковною владою для формування ідеологічної системи московського самодержавства.

Корсунський похід князя Володимира 988 р. став точкою відліку сакральної історії Русі та киеворуської культурної традиції. Про події, пов'язані із цим походом, повідомляють писемні джерела, серед яких Корсунська легенда, що увійшла до «Повісті минулих літ» під 6496 роком.

Володимир Святославич силою зброї здобув і Корсунь, і руку пофрідородної принцеси Анни. Завдяки династичному шлюбу він досягнув рівності з візантійськими імператорами. Внаслідок цього правляча київська династія й молода київська держава посіли виняткове місце в ієрархії середньовічних країн.

Візантійська політична доктрина трактувала статус василевса як земного божества, забезпечуючи сакралізацію його культу. Імператор — виконавець волі Бога, його символ, емблема. Він — правитель усієї християнської ойкумени. Государі варварських королівств уважали за найвищу честь вручення їм царських регалій візантійськими імператорами й усіляко цього домагалися. Візантійські царські інсигнії й шати мали сакральне значення. Так, у правління імператорів Македонської династії під страхом смерті було заборонено всім підданим використовувати тканини пурпурного кольору, а іноземцям — вивозити їх за кордон. Самовільне присвоєння царських інсигній зробило б самозванця небезпечним ворогом василевса. Коронаційні регалії й придворні титули дарувалися, зазвичай, тільки іноземним правителям, які поріднилися з імператорською родиною. У 927 р. Петро Болгарський завдяки своєму шлюбові з Марією Лакапиною, онукою імператора Романа I Лакапина, одержав титул василевса болгар. Зауважимо, що жінка болгарського вінценосця, на відміну від дружини Володимира, не була за правом народження багрянородною принцесою. Угорський принц Бела в 1170 р. отримав титул кесаря, коли одружився з родичкою імператора Мануїла Комніна. Прагнення язичника Володимира досягти паритету з василевсами ґрунтувалося на намірі бути коронованим через шлюб з візантійською принцесою, сестрою правлячих імператорів, внучкою Константина Багрянородного, і легітимізувати свою владу в очах середньовічної Європи. Київський князь, охрестившись з іменем Василь на честь шурина й хресного батька Василя II, став його духовним сином. Увійшовши до сім'ї василевсів, згідно з візантійськими церемоніально-дипломатичними нормами, він мав отримати найвищі знаки влади, візантійські інсигнії.

На думку деяких дослідників, царські регалії були привезені принцесою Анною до Києва, де й відбулася шлюбна церемонія, під час якої на Володимира була покладена царська корона [13, с. 310; 16, с. 151].

Однак, згідно з ритуально-обрядовою практикою, закріпленою законодавчо в багатьох середньовічних державах, одруження відбувалося у два етапи: заручини і весілля. Заручини, освячені церковним благословенням, могли відбуватися задовго до вінчання, а шлюб уважався укладеним уже із цього моменту [2, с. 580; 10, с. 92]. Для осіб царського або князівського походження, котрі вступали в шлюб з іноземними особами, заручення могло відбуватися й заочно. У візантійському царському весільному обряді заручення передбачало коронацію царської нареченої. У давньоруських писемних джерелах Анна величається царицею до свого заміжжя. Арабський історик Яхья Антіохійський, візантійські автори Скилиця й Зонара повідомляють про одруження Володимира й Анни до прибуття її в Корсунь. Вочевидь вона отримала царський титул, ставши нареченою князя Володимира



внаслідок заручин. У науці обґрунтована думка, що заручини відбулися в Царгороді приблизно в січні 988 р., при цьому київського князя репрезентував його фактотум — керівник посольства. Цей шлюб становив винятковий інтерес для історії давньоруської держави й тому набув відображення в розписі Софії Київської — митрополичого собору Русі. Фрески двох сходових веж, які ведуть на князівські хори, об'єднані в тріумфальний цикл, що розповідає про укладання династичного шлюбу (заручин) князя Володимира Святославича й візантійської царівни Анни, який поклав початок хрещенню Русі [12, с. 14–15].

Факт одержання Володимиром царського титулу засвідчують зображення князя на золотих і срібних монетах, що були викарбовані під час його правління на зразок візантійських солідів братів Анни — імператорів Василя II і Константина VIII (976-1025). Князь зображений на престолі, на його голові вінець-стема, що являє собою коронаційну регалію візантійського василевса. У правій руці — хрест. Отже, інсигнії Володимира відповідають імператорським. Опис вінця надає візантійська принцеса Анна Комніна, дочка імператора Олексія Комніна (1081-1118): «Імператорська діадема правильним півколом облягала голову. Уся вона була прикрашена перлами й дорогоцінним камінням. <...> З кожного боку звисали ланцюжки з перлів і коштовних каменів. Ця діадема є особливою ознакою імператорського одягу» [8, с. 122–123]. Більше того, на срібних монетах II і IV типів Володимир зображений за аналогією з візантійськими імператорами з німбом — символом сакральності його особи і влади.

Зримим символом вищої влади традиційно був престол. Портретна композиція на золотих монетах Володимира символічно представляє його на престолі-«столі», а формула легенди «Владимир на столе, а се его злато» проголошує повноту влади князя й незалежність держави. Престол, на якому представлений князь, ретельно зображений на срібниках II і IV типів. У «Слові про похід Ігорів» згадується золотий батьківський стіл князя Святослава Всеволодовича й «златоківані» столи чернігівські. Князівський київський стіл названий золотим насамперед за своїм значенням, а, можливо, й тому, що він насправді був золотим або золоченим [11, с. 46–47].

Важливою інсигнією влади у Візантії було церемоніальне червоне взуття, носити яке по праву міг тільки імператор. У цьому сенсі привертає увагу виразне зображення на срібниках I типу чобіт з масивними каблуками. Оскільки в карбуванні неможливо відтворити пурпурний колір взуття, підбори є символом верховної влади [17, с. 54–255].

Златники й срібники виконували престижну функцію — вони демонстрували статус князя, його рівність із візантійським імператором. Водночас вони справно «працювали» й у сфері грошового обігу, оскільки деякі золоті монети значно затерлися.

У царському вбранні Володимир і Анна фігурують на князівському портреті в Софії Київській, причому плащ-корзно князя прикрашають орли в медальйонах. Царський геральдичний орел зображений над князівським портретом на шиферній плиті парасету хор, де в давнину під час богослужіння перебував князь із придворними. Розпростерті крила орла прикрашені трипелюстковими геральдичними ліліями. Такі ж лілії увінчують корону й скіпетр Володимира на його монетах. У Візантії лілія, як символ влади від Бога, була знаком приналежності до імператорського роду [12, с. 15–17].

Після шлюбу Володимира й Анни київські Рюриковичі, увійшовши в систему ритуального споріднення з василевсами, набули легітимного права царювати (*jus regnandi*) і навіть права на спадкування імператорської влади, тому що стали співспадкоємцями візантійського трону по жіночій лінії [1, с. 29–41]. Таким чином, християнізація Русі включала важливий ідеологічний компонент — легітимацію князівської влади й сакралізацію її носія. Головна ідея візантійської політичної теорії — автократія як вища форма правління — була сприйнята й політичною думкою Київської Русі [4, с. 324–325].

В епоху становлення московської централізованої держави пріоритетним стає питання зміцнення великокнязівської влади, обґрунтування її божественного характеру. Після падіння Константинополя в 1453 р. і шлюбу великого князя московського Івана III (1462-1505) із Зоєю-Софією Палеолог, племінницею останнього візантійського імператора, в московській політичній теорії утверджується теза про прийняття Московською Руссю політичної й релігійної спадщини Візантії [4, с. 324–327]. Оскільки Константинополь розумівся як Новий або Другий Рим — столиця світової імперії, відкривалася можливість сприйняття Москви як Третього Рима. Але Константинополь був також і Новим Єрусалимом — святим теократичним центром. Обидві ідеї — релігійна й політична — згодом знаходять утілення в ідеологічній доктрині «Москва — Третій Рим» («а четвертому не бути»), що була сформульована у відомому посланні псковського старця-ченця Філофея Василеві III в 1523 р.

У 1498 р. відбулося вінчання на велике московське князівство Дмитра Івановича, онука великого князя московського Івана III, який урочисто коронував Дмитра вінцем і бармами — знаками великокнязівської гідності. У тексті Чину поставлення Дмитра коронаційний вінець згадується як «царська шапка», прислана грецьким імператором Константином Мономахом (1042-1055) [19, с. 32-38]. Цей твір увійшов до літописного зводу 1518, а потім, у розширеній редакції, до зводу 1520 р. і в московські хронографічні списки. Тоді ж з'являється спеціальний трактат — Послання Спиридона-Сави, що пояснює походження великокнязівських регалій. У цих текстах повідомляється, як імператор Константин Мономах, «шукаючи миру

й любові» з великим князем київським Володимиром Всеволодовичем (1113-1125), що виступив у похід на Візантію й, порадившись із патріархом і «священним собором», послав до Києва митрополита і єпископів з дарунками. Серед дарів значився і «вінець царський».

У зв'язку із цим не можна не погодитися з думкою, що князь Володимир одержав з Візантії золотий вінець, який до батиевого зруйнування Києва (1240) слугував основною князівською регалією. У пізніші часи після втрати вінця почали складатися легенди про візантійські подарунки Володимиру Всеволодовичу (Мономаху), який підмінив у свідомості російських книжників Володимира Святославича [9, с. 50; 21, р. LXX-LXXXVI].

На ідеологічних засадах Послання створюється центральний політичний документ епохи — Сказання про князів Володимирських, що датується часом князювання Василя III (1505-1533). У ньому генеалогічна історія московської держави пов'язувалася із всесвітньою сакральною, що було спрямовано на зміцнення міжнародного престижу московського великокнязівського дому, його рівності з усіма правлячими родинами Європи [5, с. 9–13, 159–191; 18, с. 189–196].

Незважаючи на очевидні історичні казуси й хронологічні розбіжності, Чин поставлення Дмитра став основою Чину вінчання на царство великого князя Івана IV Васильовича (Грозного) у 1547 р. [20, с. 42–63]. Під час коронування, крім барм і шапки, на Івана IV був покладений і «хрест животворящого древа», причому «покладання» проводилося вже не князями, а митрополитом [3, с. 9–13].

Великі московські князі вважали себе «насінням» хрестителя Русі. [14, 526]. До його правління зводив початок російського самодержавства Іван Грозний: «Сего православия истинного Росийского царствия самодержавство божим изволением почен от великого царя Владимирера, просветившаго всю Русскую землю святым крещением» [15, с. 9]. У посланні митрополита Макарія до Вільна в 1555 р. й інструкції російським послам 1554-1556 рр. на випадок обговорення питання про царський титул Івана IV наводиться як аргумент вінчання Володимира Святославича на царство від грецького царя й патріарха та царський вінець, отриманий Володимиром Мономахом від Константина Мономаха. У дипломатичних суперечках з іноземними державцями про царський титул Івана IV московська сторона неодноразово посилалася на вінчання Володимира Святославича й Володимира Мономаха.

Водночас у культурній політиці московського князівського дому немає й натяку на спадкоємність київської традиції. Так, в архітектурному ансамблі Москви, створеному за князювання Івана III, в присвяті храмів, кремлівських веж, написах і літописних згадках про споруди немає спогадів про київські культурні реалії: ні Софійського собору, ні Борисоглібських церков, ні Золотих воріт. Показовим є й антропонімikon московської знаті часів Івана Грозного.

Найпопулярнішими є імена правителів московської династії — «Іван» і «Василь», і майже повністю немає специфічно київських імен — «Мстислав», «Володимир», «Гліб», «Олег» та ін. [7, с. 19–23]. Усе це свідчить про перерваність київської традиції й використання ідеї київської спадщини винятково в політичних цілях.

У XIX–XX ст. у науковій літературі проводилася дискусія щодо походження церемоніальної «Шапки Мономаха». На думку сучасних дослідників, легенди про регалію влади — вінець, подарований руському правителю візантійським імператором, різноманітні за змістом, діапазоном виникнення й адресовані різним історичним персонажам. Останнє комплексне вивчення старовинної реліквії, що зберігається в московській Збройній палаті, в контексті історико-культурного й технологічного дослідження засвідчило, що вона не пов'язана з епохою X–XII ст. Виготовлена пам'ятка у візантійських художньо-стилістичних і технологічних традиціях. Можливий період створення: початок — 60-ті рр. XIII ст. Ймовірно, шапка була придбана під час князювання Івана Калити (1325–1340) в генуезькій колонії в Криму в італійських купців, які мали візантійські раритети. У XV ст. головна інсигнія була доповнена окремими елементами й прикрасами. У такому вигляді «Шапка Мономаха» започаткувала створення декількох інших російських царських шапок [6].

В. Прозоровський справедливо зауважив, що златники Володимира є свідченням того, що на нього були покладені «царські регалії, зовсім не такі, якими представляється так зване Мономахове вбрання. <...> Мономахова шапка була справді російською короною, яка ввійшла в ужиток замість імператорського вінця, покладеного на св. Володимира» [16, с. 156–158].

У зв'язку з вінчанням на царство московських державців була використана Корсунська легенда як свідчення найдавнішого прецеденту посвяти в царі. Духівник Івана IV Андрій (пізніше — митрополит Афанасій) у 1560–1563 рр. склав знамениту Книгу Степенну царського родоводу, що репрезентувала панорамну картину діяльності київських, володимирських, московських князів від Рюрика до Івана Грозного. До неї була внесена й Корсунська легенда. Книга завершила оформлення ідеології царської влади московської централізованої держави, а політичні літературні пам'ятки, які з нею пов'язані, розвивали концепцію легітимності й спадкоємності влади московських царів у контексті римсько-візантійської спадщини. У 1561 р. до Москви була привезена грамота константинопольського патріарха з повідомленням Іванові IV про затвердження його собором у сані царя й дано обґрунтування права вінчання його на царство. При цьому було відзначене споріднення Володимира Мономаха із царицею Анною, сестрою візантійського імператора [5, с. 118–133].

Таким чином, Корсунська легенда, яка оповідає про хрещення князя Володимира і його одруження з порфірородною нареченою,

в епоху становлення Московського царства слугувала обґрунтуванням права великих князів на царський титул. Імператорські інсигнії хрестителя Русі стали культурно-історичним прецедентом, на основі якого відбулося формування доктрини московського самодержавства, а також ідеологеми «Москва — Третій Рим».

Перспективи подальшого дослідження пов'язані з поглибленим вивченням історії «Шапки Мономаха» і зв'язку цього артефакту з коронаційними регаліями Володимира Великого.

### Список літератури

1. Ариньон Ж.-П. Дипломатичні зв'язки між Візантією та Руссю з 860 по 1043 рр. / Ж.-П. Ариньон // Хроніка-2000. — 1995. — Вип. 2–3.
2. Барсов Н. И. Обручение / Н. И. Барсов // Энциклопедический словарь / Изд. Ф. А. Брокгауз, И. Л. Ефрон. — СПб., 1897. — Т. 21а (42).
3. Георгиевский Г. П. Коронование русских государей / Г. П. Георгиевский — М., 1896.
4. Дворнік Френсіс. Слов'яни в європейській історії та цивілізації / Фр. Дворнік — К., 2005.
5. Дмитриева Р. П. Сказание о князьях владимирских / Р. П. Дмитриева — М.; Л., 1955.
6. Жилина Н. В. «Шапка Мономаха». Историко-культурное и технологическое исследование / Н. В. Жилина. — М., 2001.
7. Кінан Едвард. Російські історичні міфи / Ед. Кінан. — К., 2001.
8. Комнина Анна. Алексиада / А. Комнина. — М., 1963.
9. Лазарев В. Групповой портрет семейства Ярослава // Лазарев В. Русская средневековая живопись. — М., 1970.
10. Липшиц Е. Э. Законодательство и юриспруденция в Византии в IX–XI вв. / Е. Э. Лившиц. — М., 1981.
11. Лихачев Д. С. Исторический и политический кругозор автора «Слово о полку Игореве» / Д. С. Лихачев // Слово о полку Игореве. Сборник исследований и статей / под ред. В. П. Адриановой-Перетц. — М.; Л., 1950.
12. Никитенко Н. М. Софии Киевской 1000 лет / Н. М. Никитенко. — К., 2011.
13. Поппэ А. В. Земная гибель и небесное торжество Бориса и Глеба / А. В. Поппэ // ТОДРЛ. — СПб., 2003. — Т. LIV.
14. Послание великого князя Василия Васильевича константинопольскому патриарху Митрофану <...>: Памятники древнерусского канонического права // РИБ. — СПб., 1880. — Т. 6. — Ч. 1. (памятники XI–XV вв.).
15. Послания Ивана Грозного. — М.; Л., 1951.
16. Прозоровский В. Д. По вопросу о регалиях, приписываемых Владимиру Мономаху / В. Д. Прозоровский // Труды III Археологического съезда в России. — К., 1878. — Т. 2.
17. Свердлов М. В. Домонгольская Русь / М. В. Свердлов. — СПб., 2003.
18. Синицына Н. В. О происхождении понятия «шапка Мономаха» / Н. В. Синицына // Древнейшие государства на территории СССР. Материалы и исследования. 1987. — М., 1989.
19. Чин поставления на великое княжество князя Дмитрия Иоанновича, внука великого князя Иоанна III Васильевича: Барсов Е. В. Древнерусские памятники священного венчания царей на царство // ЧОИДР. — М., 1883. — Кн. 1.

20. Чин священного венчання на царство первого русского царя Иоанна Васильевича IV: Барсов Е. В. Древнерусские памятники священного венчания царей на царство // ЧОИДР. — М., 1883. — Кн. 1.
21. Regel W. Analecta Byzantino-russia / W. Regel. — Petropoli, 1891.

*Надійшла до редколегії 19.11.2013 р.*

УДК 27–585–186:130.2

Г. Д. ПАНКОВ

### АСКЕТИЧНІ АСПЕКТИ В ПРАВОСЛАВНІЙ ТАНАТОЛОГІЇ

*Досліджується аскетичний зміст православного вчення про смерть на основі культурологічного підходу.*

**Ключові слова:** аскетизм, танатологія, смерть, життя, суета, ціннісний вибір.

*Исследуется аскетическое содержание православного учения о смерти на основе культурологического подхода.*

**Ключевые слова:** аскетизм, танатология, смерть, жизнь, суета, ценностный выбор.

*The ascetic contents of the Orthodox teaching about death based on the culturological approach is investigated.*

**Key words:** asketism, thanatology, death, life, vanity, value selection.

Питання про смерть у танатологічних вченнях відіграє важливу роль. Воно охоплює проблему людської долі як одну з найгостріших і найнагальніших тем роздумів, у яких відбивається глибока стурбованість людини перспективами свого буття. При цьому ключовим стає роздум про завершення фізичного існування, що підводить усіх людей до однієї загальної межі, — смерті. Проте така доля не влаштовує людину, котра прагне утвердити своє безсмертне існування. Світова культура втілила цю потребу екзистенції в есхатологічній картині світу. Вивчення багатоманітних культурних інваріантів картини світу є однією з галузей культурологічної науки, що вивчає ментальний аспект культури в єдності, які складають її цінності, що виражені в міфах та різних вченнях, зокрема таких із них, що охоплюють тематику смерті. У зв'язку з цим, тема статті в культурологічному сенсі є актуальною у сфері гуманітарного знання. У православ'ї окремі танатологічні аспекти набули висвітлення в патристичній спадщині Кипріяна Карфагенського [13], Іоанна Златоуста [7], Іоанна Лествічника [8], Єфрема Сиріна [15], у творчості Дмитра Ростовського [5], Тихона Задонського [14], Георгія Затворника [4], Ігнатія (Брянчанінова) [6], а також у працях сучасних дослідників — Н. Василіаліса [3], Серафима (Роуза) [12] та ін. Спроби висвітлення православної танатології з культурологічних позицій здійснювалося автором статті [9-10]. Проте її вивчення потребує подальших ґрунтовніших досліджень із ширшим і глибшим висвітленням різних аспектів.

Мета статті — осмислити з культурологічних позицій аскетичний зміст православно-танатологічної думки.

Об'єктом є православна танатологія. Предметом — аскетичні аспекти православного вчення про смерть.

Методологія дослідження ґрунтується на культурологічному підході. Базовим методом є аксіологічний аналіз у взаємозв'язку з феноменологічним, етичним і філософсько-антропологічним методами дослідження культури.

У християнській антропології смерть трактується у двох основних контекстах — тілесному (роз'єднання душі і тіла) й духовному (розлучення душі і Бога). Перший тип смерті є загальним надбанням людського роду, здобутого з вини «старого» Адама, гріхопадіння якого зашкодило людській природі, яка стала смертною. Другий — наслідком духовного падіння окремої людини, приреченої на кінцеву долю існування без Бога. Тілесна смерть тлумачиться як початок переходу душі в потойбічне, з відплатою за прожите на землі життя. «Благочестиві перестають тимчасово жити, але починають вічно, а нечестиві ж, переставши тимчасово жити, припиняють і вічно, але тимчасове життя змінюють на вічну смерть», — зазначав відомий російський православний мислитель XVIII ст. Тихон Задонський [14, с. 980]. «Безрадісне було б життя наше, якби погляд наш зупинявся лише на потворному вигляді смерті: вона вселяє неусвідомлене віддзеркалення і жах у живих», — писав відомий мислитель і церковний діяч XIX ст. Іоанн Кронштадтський [16, с. 297]. Ті люди, які вважали фізичну смерть лише неподобством і тлінням, на думку мислителя, були маловірами й атеїстами. Якщо тіло праведника, згідно з природи закону, помирає, то душа, відповідно до божественної волі, воскресає, «перестає працювати і підноситься до своєї небесної вітчизни» [16, с. 298].

У християнській аскетичній думці смерть сприймають «учительською» життя. Православний письменник XVIII ст. Дмитро Ростовський уважав, що жодна проповідь не здатна так навчити, як вигляд смерті перед очима людей. Її вигляд уявлявся йому в образах, які складають вуста, позначені змертвілістю, нерухомий гнилий язик і безмовна гортань, які волають голосніше за сурму, що проникає в серце кожної людини. «Отже, ми не схибимо, — зазначав мислитель, — якщо назвемо смерть уселенським Учителем, бо вона кожному волає у всесвіті: «Помреш, помреш, жодними хитрощами ти не уникнеш смерті! Дивися на мертвий труп у труні й послухай те, що якщо не словом, то самою справою він говорить тобі: «Я був таким, який ти нині; але який я тепер, та і ти будеш незабаром; те, що для мене тепер, то для тебе завтра. Пам'ятай про кончину твою, щоб не грішити, пам'ятай про смерть, щоб не погрішити смертю». Ось яким учителем є для нас смерть: смерть буває вчителем» [5, с. 730].

Чого навчає смерть?

По-перше, вона зрівнює всіх людей, тобто створює ситуацію рівності перед лицем фізичної смерті. Відомий християнський письменник IV ст. Єфрем Сирін убачав божественну справедливість у тому, що смерть рівною мірою викрадає і бідного, і багатого, і царя, і простолюдина. «Прийди ж мудрець, і розглянь тут Божу правду, і прослав Правосудного, Який не поглядає на обличчя великого і багатого. Поглянь на царя в його порфірі, величі, славі: потім поглянь як звернувся він у перст, і прослав вічно Вихвалюваного. Поглянь на царя, коли прикрашений він чудовим царським одягом, і потім поглянь, коли він у шеолі, серед мертвих, коли міль і черв'як стали для нього ліжком. Дивися: повелівав і височів він, як Бог, і ось, із приниженнями в шеолі, як і всі інші, стліває безмовно... До кожної великої рівності призводить смерть, яка схопить кожного; і загальне всіх тління слугує для нас образом Божої правди» [15, с. 485].

Таким чином, урок смерті повчає про тлінність усього земного. Тихон Задонський зазнавав, що смерть наводить на міркування про скороминущість мирських речей, що нагадує милування сновидінням, яке швидко закінчується з пробудженням: людина «як гола у світ цей увійшла, так і гола виходить; не виносить з собою нічого; все мирське світу залишає» [14, с. 528]. Ігнатій (Брянчанінов) уважав корисним пробуджувати у свідомості спогад про смерть відвідинами цвинтаря, хворих, присутністю під час вмирання і поховання ближніх, частим оновленням у пам'яті різних видів смерті, щоб зрозуміти нетривалість земного життя людини і суєтність усіх земних цінностей [6, с. 192].

Мирська суєта є складовою культури, на якій зосереджується аскетична критика послідовників багатьох релігій, зокрема християнства. Під світом аскетика слід розуміти збірне поняття, що позначає пристрасті. «Згідно з умоглядними дослідженнями, — зазначав відомий православний діяч VIII ст. Ісаак Сирін, — світом називається і склад збірного імені, що охоплює окремі пристрасті. І коли в сукупності хочемо дати назву пристрастям, називаємо їх світом; а коли хочемо розрізняти їх за відмінностями найменувань, називаємо їх пристрастями» [11, с. 32]. Таким чином, світ розглядається не в космологічному, а в аксіологічному аспекті. Співприсутність людини та світу означає регулярні «виклики» мирських пристрастей, що звернені до людини і спонукають її свідомість до здійснення вибору певної життєвої позиції – прийняття його цінностей або розриву з ними. Тому аскетична критика мирської суєти спрямована на віддалення від пристрастей, позбавлення залежності від них.

Уникнення мирських пристрастей є істотною складовою аскетичного тлумачення свободи в аспекті «свободи від». Згідно з думкою письменника-богослова Кипріяна Карфагенського, піднісши людину від землі, смерть позбавляє її від мирських пут і повертає в рай [13,



с. 305]. Смерть, таким чином, є чинником звільнення особистості, яке відбувається завдяки деструкції тілесного існування на Землі.

Аскетична критика мирської суєти, що потребує від особистості радикального з нею розриву, здійснюється як ультимативний протест стосовно мирської вкоріненості людського існування, що являється у виборі специфічної мови, що наділяється кодом брутальних образів, які мають на меті створення похмурої і шокуючої картини помертвого стану людського тіла. Так, наприклад, зацентрувавши на тлінності людського ества й умовності його земного існування, Єфрем Сирін закликав у надгробних співах: «Прийдіть, братія, погляньте на це тління при трунах. Як самовільно панує смерть, як нищить вона людство і розкрадає його з презирством!.. Прийдіть, поглянете на цих черв'яків, які покривають тліючі тіла. Там, як видимий образ руйнування, лежать мертві тіла, роз'їдені міллю і черв'ю, які не поважають жодної гордині, осоромлюють того, хто, збитий з пантелику, женеється за суєтою цього скорботного світу. Прийдіть, любі й прекрасні, і в труні, цьому місці скорботи, побачите страшне видовище: зітліває там усяка краса, прахом стає всяке вбрання, і, замість пахоців, сморід тління проганяє кожного, хто приходить... Схиліть погляд свій біля трун, юнаки і діти, що красуються своїм одягом, пишаться своєю красою, та подивіться на спотворені обличчя і суглоби; подумайте про це житло скорботи. Ненадовго людина залишається у світі, а потім переселяється сюди. Тому зненавидьте суєту; вона спокушає своїх служителів, розсипається в прах і не досягає своїх прагнень» [15, с. 455–456].

У наведеній цитаті увага зацентровано на ідеї «осоромлення в шелі», яка розкривається завдяки брутальним характеристиками «сморід тління», «роз'їдені людські тіла», «міль і черв'яки, що знищують тіло». Проте картина «тління при трунах» переважно демонструє огидне в аспекті руйнівної трансформації життєвого ероса як його спотворення, про що свідчать слова: «зітліває краса», замість «пахощі» — «сморід тління» та ін. За допомогою використання мови руйнування аскетична думка спрямовується до формування особливого типу світовідношення, суть якого виражається імперативом «зненавидьте суєту».

Ставлення до світу як до суєти ще не свідчить про його аскетичність. Згідно з визначенням М. О. Бердяєва, аскеза є концентрація внутрішньої сили на опанування себе. Людині потрібні відчуженість і концентрація, щоб вона стала паном самого себе і мала здатність із максимальною силою виконати поставлену собі мету. Людина не має бути рабом самої себе, своєї нижчої природи, ні рабом навколишнього світу. Аскеза означає звільнення людини [1, с. 399]. Розуміння аскези в християнстві надає їй духовного значення. У посланні апостола Павла римлянам аскетична інтенція визначається імперативом

«жити по духу, але не по плоті» [2, Рим. 8 : 1], а «життя по духу» отожднюється із «життям по Христу» [2, Рим. 8 : 9-11].

Таким чином, у християнській аскетичі наявні два вектори: «зречення» (стосовно «суєти світу» і «цінностей плоті»), а також «зосередження», предметом якого служить інтенція життя «по Христу». Останній вказує на суть християнської аскетичі, з якою органічно узгоджується зречення суєти світу. Слід зазначити, що не визнання мирської суєти, але зречення її свідчить про аскезу як регулярно здійснювані духовні вправи в значенні орієнтації «contra». Духовні зусилля, що концентруються навколо зречення суєти світу, супроводжуються зусиллями стосовно партиципації з Христом. Духовне життя особистості, що ґрунтується на єдності аскетичного «pro» і «contra», в християнській культурі є шляхом праведника, який потрапляє до святості. Саме в цьому аспекті аскеза прославляє людську гідність, спрямовуючи її до святості, а християнське значення смерті є межею підвищення людини в есхатологічній перспективі.

У християнській танатологічній думці смерть є провідником праведників у царство Бога. Єфрем Сирін висловив позицію диференційованої оцінки уроків смерті для праведників і грішників: «Смерть — святим блаженство, праведникам радість, грішникам — скорбота, нечестивим — відчай» [15, с. 403]. Утішаючи людей, мислитель пояснював, що душа розлучається з тілом, щоб «вознестися їй у те життя, де всі святі очікують великого дня», коли вони вдягатимуться славою, щоб віддячити Богові [15, с. 506].

Смерть є не лише нагородою за аскетичний спосіб життя, але також як його підвищення над мирською суєтою, з якою він здійснює духовну боротьбу впродовж життя. Кипріан Карфагенський закликав благословляти день смерті, який забирає душу від землі, дозволяє її від мирських пут та повертає до раю, який був втрачений першими людьми [13, с. 305]. «Слава Богу! Господь благословив звільнити від тіла до загального воскресіння душу брата, — зазначав в одному зі своїх листів Георгій Затворник, російський подвижник XIX ст. — Про що ваше серце болить і плаче? Чи не про земне позбавлення? Що ви бачите постійного на землі в житті вашому? Усе видиме є тимчасовим, змінюється і тоне! Вашому серцю належить роздум про небесні, але не про земні речі, що відлучають душу від Бога. Уважна прихильність до вічного життя звільняє від прихильності до тимчасового. Я приємно повторюю, що наша вітчизна — небесна» [4, с. 177, 179].

Підвищення смертю душі особистості через її звільнення від мирської стосується руйнування тілесної організації. Наприклад, Іоанн Златоуст пропонував розглядати тіло, що знищене смертю, з точки зору необхідності руйнування старого будинку, на місці якого повинна бути побудована нова будівля. Свідомість християнина має сприйняти труп як занепаке житло душі, з якого воно звільняється

до нової оселі, що забезпечить для неї благе життя [7, с. 764]. «Отже, коли бачиш очі закриті і вуста зімкнуті, і тіло нерухоме, ти думай не про те, що ось ці вуста не видають звуку, ці очі не бачать, ці ноги не ходять; але думай про те, що ці вуста говоритимуть краще, очі побачать більше, ноги будуть вознесені на хмарах і що тлінне це тіло вдягатиметься в безсмертя» [7, с. 766].

Таким чином, руйнівний аспект смерті трансформується в життєствердні есхатологічні цінності, що підносять емпіричну природу людини до рівня святого. Водночас православна танатологія прославляє аскезу як життєву тактику під час досягнення теозису, що є фінальною метою християнської турботи про людину та її кінцеву долю.

Важливим проявом аскетичного ставлення до навколишньої дійсності є роздум про сенс життя перед лицем смерті, що настійно пропонується подвижниками християнського благочестя. Наприклад, Георгій Задонський наставляв постійно пам'ятати про смерть, подальший суд Христа і потойбічну долю в раю або пеклі. «Про ці міркування — є істинна християнська філософія, яка навчає не природу речей випробовувати, але суету світу, стислість часу і довготу вічності пізнавати, і серце повертати від видимих до невидимих, і від тимчасових до вічних» [4, с. 84]. «Як хліб потрібніший, всякої усяка їжа, так і думки про смерть потрібніші, ніж інші діяння», — писав відомий подвижник VI—VII ст. Іоанн Лествичник [8, с. 86].

Роздум про смерть розглядається аскетами у зв'язку з аскетичною практикою, де пам'ять про смерть має стати стимулом духовної боротьби проти спокус світу, а також набуття духовних чеснот. «Як безодню хто уявляє собі нескінченною, і місце це називає бездонним, так і думки про смерть народжують чистоту нетлінну і діяння нескінченне... Хто вбив себе для всього у світі, той істинно пам'ятає смерть; а хто ще має яку-небудь пристрасть, той не може вільно вправлятися в думках про смерть, будучи сам собі наклепник», — зазначав Іоанн Лествичник [8, с. 89]. «Коли наблизися до смертного ложа свого, скажи йому: о, одре мій! Чи не зробишся ти в цю ніч моєю труною? Мені невідомо, чи не осягне мене в цю ніч, замість тимчасового сну, майбутній вічний сон. Доки маєш персти, розіпни їх на молитву, перш ніж прийде смерть. Доки маєш очі, наповни їх сльозами, раніше, ніж вони покривються прахом. О людино! Вкоріни у своєму серці думку про твій відхід і нагадуй собі невпинно: Ось! Посланець, що мусить прийти за мною, вже досяг дверей. Що сиджу? Відхід навіки безповоротний», — зазначав Ігнатій (Брянчанінов) [6, с. 185]. Він назвав смерть «співмешканкою життя», з якою можна засипати, розмовляти і досліджувати, що буде з людиною після розлучення душі з тілом. Щоденне спілкування зі смертю здатне породжувати плач, спонукання до того, що утримується від мирських пристрастей, безпристрасність тління за посередництвом виявлення його минуцості [6, с. 188, 189].

Аскетичний імператив «пам'ятай про смерть, щоб не грішити» покликає стимулювати людину до ціннісного вибору в напрямі духовної діяльності. Пам'ять про смерть у контексті приготування до неї є регулярно здійснюваною чеснотою. Система підготовки до смерті передбачає утримання від пристрастей і вад, очищення від них за допомогою сповіді, а також здійснення благодіянь на користь людей. Ігнатій (Брянчанинов) закликає не гаяти часу і прожити земне життя людини відповідно до відведеного йому Богом призначення, «вбити смерть, що вбила нас, і повернути собі втрачений рай» [6, с. 194].

Таким чином, треба розглядати православну танатологію не лише як власне вчення про смерть. Питання про смерть безпосередньо стосується проблеми життя та його цінностей, які набувають аскетичного значення. Ці питання гармоніюють із танатологічним ученням православ'я, в системі якого зумовлюють один одного. Водночас картину смерті слід осмислювати як специфічний код і спосіб оцінювання суспільства, його культури, якій пропонується назва «танатологічна форма аскетичного оцінювання дійсності», де негативне ставлення до світу як «метушні» співіснує з позитивним ставленням до аскетичних цінностей. У контексті християнської культури смерть є істотним чинником пробудження в особистості критичної самосвідомості й світосвідомості у напрямі богосвідомості і творення духовного ідеалу.

### Список літератури

1. Бердяев Н. А. Дух и реальность / сост. П. В. Алексеев // Бердяев Н. А. Философия свободного духа — М. : Республика, 1994. — С. 363–462.
2. Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета / Библия. — Б.и. Б.г. — 1000 с.
3. Василиадис Н. Таинство смерти / Н. Василиадис — Св. — Троицкая Сергиева лавра, 2012. — 592 с.
4. Георгий, затворник Задонский. Письма о духовной жизни. Передаю вам слово души моей. — М. : Изд. Сретенского монастыря, 2008. — 672 с.
5. Димитрий Ростовский. Слово на поминовение // Свт. Димитрий Ростовский. Поучения. Слова : в 2 т. — Т. 2. — М., 2005. — 732–747.
6. Игнатий (Брянчанинов), епископ Черноморский и Кавказский. Слово о смерти // Святитель Игнатий (Брянчанинов), епископ Черноморский и Кавказский. Собр. соч. в 6 т. — Т. 3. — Краматорск, ЗАО «Тираж-51». — 2001. — С. 74–194.
7. Иоанн Златоуст. Слово XXXI. О смерти // Полное собр. творений св. Иоанна Златоуста в 12 т. — Т. XIII. — Кн. 2. — М.: Православное братство Радонеж, 2004. — С. 761–774.
8. Лествица преподобного Иоанна, игумена горы Синайской / Лествица. — 3-е изд. — К. : Киево-Печерская Успенская Лавра, 2007. — 320 с.
9. Панков Г. Д. «Помни смерть свою» (Смерть как аттрактор памяти в православной мысли) / Г. Д. Панков // Есхатологічна проблематика у філософії та культури російського Срібного віку : матеріали міжнар.

- наук. конф., 26-29 квітня 2012 р., м. Дрогобич: Дрогобич. пед. ун.-т. — Вип. 18. — 2012. — С. 82–91.
10. Панков Г. Д. Смерть в контексте вопроса о смысле жизни в «Саде божественных песней» Г. Сквороды / Г. Д. Панков // Григорій Скворода у світлі філології, філософії та богослов'я: матеріали XX Харківських міжнародних Сквородинівських читань, присвячених 290-річчю з дня народження Г.С. Сквороди, (27-29 вересня 2012 р.). — Сквородинівка — Харків, 2013. — С. 229–237.
  11. Преподобного отца нашего Исаака Сирина слова о подвижничестве. — М. : Лепта Книга, 2010. — 800 с.
  12. Серафим (Роуз), иеромонах. Душа после смерти. — К.: Киево-Печерская лавра, 2010. — 266 с.
  13. Св. Киприан, епископ Карфагенский. Книга о смертности // Св. Киприан, епископ Карфагенский. Творения : Библиотека отцов и учителей Церкви. — Кн. VI. — М. : Паломник, 1999. — С. 292–306.
  14. Святитель Тихон Задонский. Об истинном христианстве в 2 кн. — Кн. 2 // Святитель Тихон Задонский. — Соч. в 5 т. — Т. 4. — М. : Изд. Свт. Игнатия Ставропольского, 2003. — 992 с.
  15. Святой Ефрем Сирий. Творения в 8 т. — Т. 4. — Кн. 1. — М. : Изд. Отдел Московского патриархата, 1994. — 533 с.
  16. Святой праведный Иоанн Кронштадтский. Слова и поучения, произнесенные в 1896 — 1901 гг. // Святой праведный Иоанн Кронштадтский. Собрание починений в 7 т. — Т. 6. — Краматорск: ЗАО «Тираж» — 51. — 512 с.

*Надійшла до редколегії 02.12.2013 р.*

УДК [391+746.1]:930.85](528.3)"18/19"

С. Б. РИБАЛКО

### **КОСТЮМНІ ТРАДИЦІЇ АРХІПЕЛАГУ РЮКЮ: КІН. ХІХ — ПОЧАТОК ХХІ СТ.**

*Розглядаються традиційне вбрання Окінави, вплив текстилю Рюкю на творчість японських майстрів. Визначено ступінь дослідженості теми.*

**Ключові слова:** Рюкю, Окінава, Амами, японське вбрання, японський текстиль, бінгата.

*Рассматриваются традиционный костюм Окинавы, влияние текстиля Рюкю на творчество японских мастеров. Определена степень исследованности темы.*

**Ключевые слова:** Рюкю, Окинава, Амами, японський костюм, японський текстиль, бінгата.

*The article discusses the traditional costume of Okinawa, Ryukyu impact on the work of Japanese textile artists. Determined by the degree of researching the topic.*

**Key words:** Ryukyu, Okinawa, Amami, Japanese costume, japanese textiles, bingata.

Острови архіпелагу Рюкю, що нині входять до складу префектур Окінава та Кагошіма, є найменше дослідженим культурологами регіоном Японії. На відміну від інших островів Країни Сонця, що сходять, які заселялися вихідцями з «внутрішньої Японії» і являють собою приклад збереження та трансформації традицій метрополії, Рюкю має власні тривалу історію та культуру. До XVII ст. тут було самостійне царство, яким правив імператор. Місцеве населення відрізняється від японців етнічним походженням, мовою, культурою. У XVII ст. японці, потребуючи базу для успішного просування на материк, завоювали царство Рюкю, встановивши свій протекторат. У 1895 р. архіпелаг було анексовано Японією та уведено до складу Країни Сонця, що сходить [3]. Відтоді царство Рюкю остаточно втратило самостійність, а історія та культура островів тривалий час залишалися на периферії японської історії. Однак культура островів архіпелагу, завдяки географічній близькості до Кореї, Китаю та Японії, не тільки зазнавала впливу сусідніх культур, а й сама слугувала джерелом багатьох культурних запозичень. Тому є актуальним розгляд культурної спадщини, зокрема її костюмних традицій. Хронологічні межі дослідження охоплюють період від кінця XIX до початку XXI ст. — часи, коли вбрання стало виконувати не тільки функції одягу, а й одного із засобів боротьби за незалежність. Завдання запропонованої розвідки полягає у визначенні основних типів убрання, що зберігалися понад століття, його семантичних та художніх особливостей, характеру взаємодії з текстильними традиціями сусідніх країн.

Перше ознайомлення європейців з убранням мешканців Рюкю відбулося завдяки виданню Щоденника експедиції Метью Перрі (1794–1858). Саме архіпелаг Рюкю та група островів Окінави стали першим пунктом відвідування Японії експедицією американського комодора в травні 1853 р. Літографії, виготовлені на основі фотографій, зроблених під час експедиції, прикрашали сторінки щоденника [6].

Залишив нотатки про Рюкю (Лю-Чу) й російський письменник Іван Гончаров (1812–1891), що прибув на острови в складі команди фрегата «Паллада» під проводом віце-адмірала Євфимія Путятіна (1803–1883) в січні 1854 р. [1]. Враження від островів та місцевих мешканців, описані письменником, створюють образ Едему або «золотої доби», не спаплюженої цивілізацією. Щоправда, побутових деталей, зокрема опису вбрання, в цих перших нотатках не наведено.

Присвятив вивченню Рюкю свої наукові праці й російський учений Микола Невський (1892–1937), котрий досліджував переважно північну частину архіпелагу — групу островів Амамі. На жаль, більша частина наукової спадщини вченого або зникла, або залишається неопублікованою [2]. З його рюкюаністики нині відомі переважно філологічні студії.

Інтерес до культури Рюкю посилювався після Другої світової війни, коли внаслідок 90-денної битви за Окінаву ця група островів відійшла під юрисдикцію США. Водночас, розвиток наукових досліджень Рюкю мав історико-політичне та філологічне спрямування. Що стосується мистецьких традицій, зокрема досліджень убрання, існує незначна кількість публікацій (переважно загальні огляди), серед них — колективна праця, присвячена сільському одягу, де з-поміж інших регіонів докладно розглядаються окінавські текстильні виробы [8].

Окрема розвідка з чудовим візуальним рядом та надто стислою інформаційною довідкою надрукована в серії «кітоської бібліотеки текстилю». Це видання ознайомлює з провідними зразками мистецтва вбрання та не передбачає культурологічної проблематизації матеріалу [12].

Мочінага Рейко в альбомі «Мистецтво текстилю Окінави» подає стислий огляд історії та технічних особливостей методів ткацтва касури та трафаретного розпису бінгата [10]. Згадає окінавські техніки трафаретного розпису й Анна Джексон у праці, присвяченій японському текстилю. Дослідниця наводить приклади бінгата й айгата — фарбування з використанням індиго [9, р. 14].

Означеними працями, де досліджуються переважно технічні аспекти фарбування та ткацтва, обмежується вивчення костюмних традицій Рюкю, що свідчить про доцільність цієї розвідки.

Архіпелаг Рюкю складається з 98 островів, що простяглися від японського острова Кюсю до китайського острова Тайвань. Після анексії Японією південна частина архіпелагу ввійшла до префектури Окінава, північна — до префектури Кагошіма. Центром культурного життя архіпелагу був (і залишається ним нині) острів Окінава, де розміщувалася резиденція імператора (Шюрі), працювали численні ремісничі центри. Якщо на інших островах, що належали Японії, зберіг певні традиції метрополії, то мешканці Рюкю не тільки зазнавали впливу, а й самі впливали на культуру завойовників — у сферах музики, бойових мистецтв і текстилю. Окінавський текстиль (бінгата, цумугі, башьофу) постачався в різні райони Японії як податок і мав високий попит серед японців. Про це свідчить і повідомлення з японської газети раннього періоду Мейджі, в якому кореспондент, розповідаючи про інцидент, що трапився з однією з городянок, не оминув подробиць її вбрання: «Хоча ані одяг із тканини цумугі з Рюкю, ані атласний пояс, ані зачіска не привертала до себе особливої уваги, але з її очей лилася прохолода, а шкіра була біла, наче сніг... Кварталом Хашімото-тьо йшла панянка небаченої краси» [5, с. 95].

Як і у внутрішній Японії, ткацтво було обов'язковим жіночим заняттям, сакральним актом, що оспівувався в піснях та легендах. Образ ткалі набув відбиття навіть у традиційному танці Кашіакі, де

танцюристи виконують хореографічні композиції з ткацьким приладдям (касе й вака) в руках, що символізує жіноче серце.

На Окінаві сформувався самобутній костюм, що відбиває вплив різних материкових культур. Давні торговельні, культурні та політичні зв'язки царства Рюкю з Кореєю і Китаєм позначилися на естетиці Окінави. У поєднанні з місцевими вподобаннями, зумовленими субтропічним кліматом, яскравими кольорами та розмаїттям флори й фауни островів, елементи китайської та корейської, а згодом і японської художньої традиції утворили своєрідність окінавського вбрання. Особливо яскраво синтез різних традицій простежується в жіночому вбранні, що складається з верхнього та нижнього шарів. Нижнє вбрання — це сорочка, що закривається навхрест на грудях та широка, складчаста спідниця, підперезана м'яким поясом. Верхній шар утворюється широкополим халатом на кшталт японського кімоно, який не формується по тілу, а вдягається за принципом «учікаке» (наче накинута зверху), передні частини сукні не змикаються. Такий засіб одягання не передбачав використання широкого пояса, був зручнішим, не обмежував рухів і більше відповідав умовам спекотного клімату.

Для виготовлення одягу використовувалися тканини, виткані на ткацькому станку та фарбовані натуральними фарбниками, серед яких найпоширеніші індіго, фарби з деревної кори та місцевих мінералів. Одяг був прикрашений геометричним орнаментом, що мав свої особливості на кожному з островів архіпелагу. Крім того, Наха славиться бінгата — технікою розпису з використанням трафаретів. Тканини бінгата відзначаються контрастними поєднаннями яскраво-червоного, зеленого, жовтого, синього. Фарбування здійснюється в декілька етапів, за допомогою спеціального крохмалю, що закриває певні частини тканини та послідовної зміни трафаретів. У дизайні тканини відбивається розмаїття тропічної природи острова: зображення квітів, птахів, тварин, хвилі, хмари та ін. Різноманітність візерунків свідчить про вплив різних азійських культур на розвиток текстильної традиції Окінави.

Тривалий час бінгата могли носити лише представники аристократичних верств — члени імператорської родини та родин воїнів. Через ефективність візерунків та яскравість кольорів тканини бінгата часто використовували для виготовлення одягу для танців, якими вітали послів з Китаю, а згодом — від шьогуната Токугава.

Поширеним був і одяг, виготовлений із тканини, що вироблялася з волокон бананової пальми — т. зв. башьофу, яка відрізняється легкістю, особливою гладкою та хрусткою поверхнею. Ця тканина не липне до шкіри в спеку та підходить для субтропічного клімату. Башьофу виготовлялися в різних кольорах, у «рисочку» та в техніці касурі практично на всіх островах архіпелагу Рюкю, і цей одяг з бананового волокна носили всі — від імператора до селянина. За



межами Рюкю башьофу цінувалися дуже високо й приймалися як да-нина — спочатку урядом Китаю, згодом — князем Сацума. Нині ця техніка майже зникла і башьофу виготовляють лише в одному селищі (Кідзьока), що розташоване на головному острові — Окінаві. Сучасні тканини башьофу коштують дорого і є ознакою заможності.

На острові Кумеджіма для касури використовувалися нанесені вручну жовті та коричневі візерунки. Острів Міяко відзначався фарбованими в індиго тканинами з орнаментом «христики».

Колоніальна політика японського уряду на Рюкю, починаючи з 1895 р., була спрямована на культурну асиміляцію рюкюсців, знищення пам'яті про багатовіковий протекторат Китаю. Із цієї метою було заборонене традиційне вбрання мешканців Рюкю. Тобто, за умови збереження дорогоцінного окінавського текстилю, вбрання мало виготовлятися і вдягатися за японським зразком. Дві світлини, зроблені в один день в окінавській школі початку ХХ ст., зберігають пам'ять про перші кроки японської колонізації. На першій — група дівчат-школярок в автентичному вбранні, на другій — ті самі дівчата, але вже в японському кімоно, підперезані по-японськи широкими поясами. Світлини свідчили про те, як тепер мали вдягатися до школи дівчата.

Серед костюмних комплексів архіпелагу Рюкю особливе місце посідає вбрання окінавських танцюристів. Як уже зазначалося, танці виконувалися під час прийому іноземних послів і були важливим елементом дворцового ритуалу. Зважаючи на те, що дипломатичні відносини з Китаєм встановлено ще в 1404 р. і відтоді майже протягом п'яти століть китайське посольство відвідувало Рюкю для підтвердження повноважень та участі в коронації кожного короля Рюкю, ритуальні танці стали важливою складовою дипломатичних заходів. Зважаючи на особливості навігації в цьому регіоні, китайське посольство тривалий час перебувало в палаці Шура, очікуючи на завершення сезону штормів. Протягом декількох місяців потрібно було слугувати високим гостям, тож розважальна програма надавала широкіх можливостей для розвитку танцю, що на Рюкю набув такого самого значення, як театр но в Японії. Саме в межах придворного ритуалу було започатковано музичне, хореографічне та драматичне мистецтва. Придворні танці (котен байо) вважали справою аристократів. Виконувалися танці й під час свята вшанування духів померлих предків. На центральній площі танцювали для богів, тож їхнє вбрання мало бути вродливим.

Зазвичай для ритуальних танців використовувалися святкові сукні червоного, золотавого, синього кольорів. Доповнювали ансамбль вбрання т.зв. ханагаса — великі червоні капелюхи, що своєю формою нагадують розквітлу квітку. Нижня частина такого капелюха підбита блакитною тканиною, хвилеподібний край якої символізує море. Цей

ефектний капелюшок застосовується у святковому танці Йосутаке. У танці Нуфабуші він уособлює дух закоханої жінки.

У деяких танцях використовується ще один елемент одягу, котрий слід розглядати як відгомін давніх часів, коли чоловіки та жінки обмінювалися речами, таким чином засвідчуючи віддане кохання. Чоловік дарував коханій пояс, а вона йому — шалик, витканий власноруч (що називався ханадзумі тісаджи) — довгий прямокутний шмат тканини з витканим візерунком. У танці Нуфабуші він символізує глибоке кохання, а в Мінудзіру — чисте перше кохання.

У класичному «онна одорі» (жіночому танці) зачіски танцюристок прикрашалися композицією «камуру», що складалася із широкої фіалкової головної пов'язки, двох жорстких китиць (носі та басара) і великої квітки попереду. Довгі кінцівки пов'язки спадали по спині. У танці міндзюру використовується солом'яний капелюшок, який своєю простотою символізує щирі почуття селянської дівчини.

Серед інших аксесуарів в аристократичних танцях привертають увагу обручки, прикрашені плоскими фігурками птахів та риб (фуса юбіва). Повільні рухи рук (особливо в танцях Шудун та Амакава) створюють магічне враження від композицій, що наче пливають у повітрі. Нічібана — гірлянда із червоних та білих квітів — символізує окови кохання. Під час танцю нічібана перебуває в руках або висить на шийі коханого, що відображає один із давніх звичаїв весіннього святкового циклу.

Цю особливу роль традиційних танців та вбрання усвідомлював і колоніальний уряд. Окінавські танці, як складова релігійних культур, дипломатичного діалогу, соціального життя, були заборонені, як і місцеві релігійні практики та татуювання. Не можна було виконувати танці на офіційній сцені та вивчати їх у школі. Однак танці, пов'язані з культом померлих, зберігалися в народній традиції на інших островах Окінавської групи [7].

Під час Другої світової війни Окінаву жорстоко бомбардували американські озброєні сили. Острови були зруйновані, нічого не залишилося від імператорського палацу, безліч людей опинилися без осель. У цій ситуації, перебуваючи в таборах біженців, окінавці розпочали рух за відродження традиційних танців. Саме танець, акумулюючи в собі історичну пам'ять, культурне надбання, форми традиційного одягу, став важливою стратегією у відновленні почуття власної гідності й людяності в повоєнній Окінаві. Згодом окінавські танці й автентичне вбрання використовувалися у боротьбі проти нової колонізації, на яку почала поступово перетворюватися американська окупація. Після повернення Окінави до складу Японії в 1972 р., японський уряд визнав окінавські танці важливим духовним скарбом Японії.

Сучасна Окінава, де залишилися американські військові бази, незважаючи на толерантнішу культурну політику японського уряду, не

позбавилася травматичного відчуття колонізованої країни. У нинішніх реаліях окінавці відчувають себе заручниками політичних амбіцій Японії та США. Отже, рух за відродження окінавської культури активізується. Традиційне вбрання в сучасній Окінаві використовується під час виконання танців на релігійні свята, з нагоди інших урочистостей. Особливого значення окінавське вбрання набуває під час проведення чайної церемонії в її місцевому варіанті (т.зв. «буку-буку-ча»), відродженням якої опікується останній нащадок роду імператорів Рюкю Танака Чіеко. В очолюваній п. Танака школі використовуються сукні, виготовлені з тканин бінгата або башьо, як такі, що відповідають піднесеній атмосфері чайної церемонії й уособлюють найкращі текстильні традиції островів.

Підсумовуючи викладене, зазначимо, що костюмні традиції Рюкю значно вплинули на мистецтво вбрання пореформеної Японії. Розвиток Японії як імперської держави сприяв посиленню інтересу до віддалених островів, що простежується й у численних фотографічних серіях, присвячених культурі та побуту островів [14;15], живописних творах наприкінці доби Мейджі й Тайшю, заснуванні першого в Японії етнографічного журналу.

Популярність острівних культур є, на нашу думку, ознакою колоніалізму. Японія, в прагненні стати рівноправним партнером могутніх країн Заходу, для набуття статусу справжньої імперії розширювала свої кордони [3, с. 414–421], що відбилося не тільки в політиці, а й культурі. Оскільки рюкюсців було представлено як расу, що є перехідною ланкою між китайцями та японцями, тобто спорідненим народом, то їх культурне надбання сприймалося як складова культури великої японської імперії. Японці не тільки засвоювали культуру колоній, а й репрезентували себе на всесвітніх промислових виставках її артефактами [13], зміцнюючи таким чином імідж імперії [11].

Текстильні вироби Рюкю набули визнання у «внутрішній» Японії, стали джерелом натхнення для багатьох художників. Популярність бінгата, переосмислення її можливостей, захопленість окінавським текстилем і музеєфікація кращих його зразків — заслуги Серідзави Кейсуке (1895–1984) та інших представників руху мінгей [4]. Зрештою, яскраві кольори та сміливий дизайн кімоно доби Тайшю з його особливим смаком до крупних трафаретних візерунків, позначені впливом текстильних традицій віддалених островів. Згодом Серідзава Кейсуке у своїх розробках вільно використовував техніку бінгата, не стільки наслідуючи традиції Рюкю, скільки створюючи образ південних островів у велетенських та різноманітних формах тропічної природи, що інколи перетворювало його кімоно на арт-об'єкти. З приводу останнього майстер, наче перефразовавши Фрідріха Ніцше, казав: «Мої кімоно для всіх та для нікого».

Слід зазначити також, що попит на «острівний текстиль» став «імпульсом» для його розвитку. Так, на Амамі Ошіма, що славився

своєю тканиною, виник її різновид, який швидко набув популярності (цумугі-ошіма). Згодом цей вид тканини удосконалився на Кагошіма. Складний процес фарбування дозволяв досягти особливо глибокого відтінку темно-блакитного з металевим блиском завдяки використанню місцевого пилу, який містить попіл вулкана Сакураджіма. На основі цієї речовини ремісники виготовляють нитки зі складними гаммами сірих, брунатних, блакитних відтінків, що вможлиблює досягнення витончених живописних ефектів у витканих краєвидах.

Романтизація культури островів спричинила і виникнення на початку ХХ ст. так званої «гавайської сорочки». Пошиті японськими переселенцями сорочки європейського зразка з короткими рукавами та відкритим комірцем зі старих кімоно сподобалися гавайцям. У 1930-ті рр. виробництво таких сорочок стало масовим. З Японії постачалися як готові тканини, так і зразки візерунків. Згодом визначилися типові ознаки «справжньої алоха»: яскраві кольори, тропічні мотиви, графічна виразність друкованих рисунків. У 1960–70-ті рр., з розвитком туризму, гавайська сорочка набула популярності у світі.

Наприкінці 1970-х рр. цей спільний продукт східної та західної текстильних традицій запозичили окінавці, розробивши за тими самими принципами сорочку карюші (від окінавськ.: гармонія, або щастя). На відміну від гавайської алоха, для виготовлення окінавської карюші використовувалися місцева тканина башьо та техніка бінгата, що значно підвищувало вартість сорочки, проте дозволяло зберегти унікальні текстильні традиції Окінави. Наприкінці 1990-х рр. карюші було дозволено використовувати замість звичайного формального одягу на парламентських сесіях. Поступово карюші стали символом сучасної Окінави.

Таким чином, огляд функціонування вбрання на архіпелазі Рюкю кінця ХІХ — початку ХХІ ст. дозволяє визначити провідні тенденції в його розвитку. Перша пов'язана з формуванням урочистих форм жіночого вбрання, що призначалися для виконання ритуальних танців, як важливої складової релігійних практик. Сакральна функція врочистого жіночого вбрання забезпечила його збереження в умовах японської колонізації, а згодом — американської окупації. Костюмний комплекс танцюристок став використовуватися як стратегія збереження культурної пам'яті, національної ідентифікації, спротиву асиміляції. Друга тенденція пов'язана з новітніми дизайнерськими розробками. Якщо для японських дизайнерів тканини з Рюкю слугували джерелом натхнення та надавали мотиви для власної творчості, то дизайнерська діяльність рюкюсців спрямована на збереження унікальних текстильних технік, що уособлюють культурну своєрідність регіону.

#### Список літератури

1. Гончаров И. А. Фрегат «Паллада»: очерки путешествия / И. А. Гончаров. — М.: Гос. изд. географ. лит., 1949. — 709 с.

2. Кабанов А. М. Неопубликованные материалы Н. А. Невского по этнографии островов Рюкю /А. М. Кабанов // Кунсткамера. Этнографические тетради. — 1994. — Вып. 4. — С. 263-266.
3. Мак-Клейн Дж. Л. Япония: от сегуната Токугава — в XXI век / Дж. Л. Мак-Клейн. — М. : АСТ : Астрель, 2007. — 895 с.
4. Нумамото Йосики. Цвета Японии в творчестве Сэридзава Кэйсукэ / Нумамото Йосики, Сирагори Сейъити. — Сидзуока, 2006. — 96 с.
5. Успенский М. В. Из истории японского искусства / М. В. Успенский. — СПб. : Гос. Эрмитаж, 2004. — 150 с.
6. A Journal of the Perry Expedition to Japan (1853-1854) / Ed. S. L. Williams. — General Books, 2010. — 164 p.
7. Barske H. V. Dancing Trough' Historical Trauma: Okinawan Performance in Post-Imperial Japan / Valerie H. Barske // Intersections: Gender and Sexuality in Asia and the Pacific Issue 24, June 2010 [Electronic resource]. — Access mode: <http://intersections.anu.edu.au/issue24/barske.htm#n1> — Title from screen.
8. Beyond the Tanabata bridge : Traditional Japanese Textiles / ed. by William Lay Rutbbun. — Seattle, 1994. — 199 p.
9. Jackson A. Japanese Country Textiles / Anna Jackson. — London, 1997. — 128 p.
10. Mochinaga Reiko Brandon. Textile Art of Okinawa / Reiko M. Brandon. — Honolulu Academy Of Art, 2008. — 46 p.
11. Mutsu H. British Press and the Japan-British Exhibition of 1910 / Mutsu Hirokichi. — Routledge, 2001. — 239 p.
12. Sachio Yoshioka. Ryukyu Bingata (Japanese Textiles) / Sachio Yoshioka. — Kyoto, 1993. — 96 p.
13. Куні Такеюкі. Епоха виставки: політика мейджинського уряду / Куні Такеюкі. — Токіо, 2005. — 285 с. (国 雄行「博覧会の時代:明治政府の 政策」2005年、岩田書院、東京)
14. Ошкірі Такайо. Японія сто років тому (E. S. Morse Collection / Photography Peaboy Museum of Salem) / Ошкірі Такайо. — Токіо, 1983. — 212 с. (押切隆世「百年前の日本」(セイラム・ビーボディー博物館蔵 / モース コレクション写真編)東京 一九八三年 二二二頁。)
15. Епоха Тайшьо : в 3 т. — Токіо, 1986. — 3 т. (大正時代(全三卷) 東京 一九八六年。)

*Надійшла до редколегії 04.11.2013 р.*

УДК 687.16

А. А. КІКОТЬ

### ТЕАТРАЛІЗАЦІЯ КОСТЮМА НА СЦЕНІ Й У ЖИТТІ

*Виявлено симбіоз театр-костюм-мода через гру з одягом, гримом, зачіскою, прикрасами, аксесуарами тощо на основі аналізу театрального костюма в культурному, соціальному та історичному контекстах.*

**Ключові слова:** *костюм, підтекст, образ, символ, знак.*

*Определен симбиоз театр-костюм-мода, проявляющийся в игре с одеждой, гримом, прической, украшениями, аксессуарами и т. д. на*

основе анализа театрального костюма в культурном, социальном и историческом контекстах.

**Ключевые слова:** *костюм, подтекст, образ, символ, знак.*

*The mechanisms of constructing symbols based on analysis of scenic costumes in cultural, social and historical contexts is investigated. Symbiosis theatre-costume-fashion performance with clothes, make-up, hair-dress, imitation jewelers, accessories etc. is discovered.*

**Key words:** *costume, cultural memory, image, symbol, sign.*

Актуальність дослідження проблематики театрального костюма полягає в тому, що його художньо-образна система висвітлює історичні події, етнічні звичаї, національні традиції, соціальні статуси, естетичні смаки, пов'язана з глибинними пластами культури. При цьому театральный костюм постає не тільки як формотворчість художнього образу, але і як знак, що несе легітимовані культурні значення. Метою дослідження є визначення через театралізацію механізму створення костюмованого художнього образу.

Важливою для нашого дослідження є концепція І. С. Кона про театральне походження костюма, котрий сформулював її, опираючись на театральні естетиці, зокрема на працях російського історика й теоретика театру М. Єврейнова й поета М. Волошина. «На їхню думку, походження одягу зумовлене не необхідністю захисту тіла від впливу навколишнього середовища й не почуттям сорому, а іманентно властивою людині потребою в самовираженні й театралізації. Споконвічний імпульс театралізації спонукає людину видозмінювати й прикрашати своє тіло» [8]. Театралізація — це засіб створення цілісного художнього образу за допомогою гриму, перуки, одягу, аксесуарів, світла, кольорів, музично-шумового оформлення, а також відповідної поведінки.

Особливе значення для розуміння театральності має монографія «Багатомірність рольової реальності: ролі і маски — лик та личина» українського філософа Н. С. Корабльової, котра досліджує феномен рольової діяльності як фундаментальної характеристики соціального буття людини. На її думку, сучасна людина, яка змушена існувати в «кризовому соціумі спотвореної реальності, <...> щоб урятувати себе, переключається на іншу реальність — на світ гри, театральної умовності зі своїми власними значеннями й облаштуванням, <...> у якому гра і маска, долаючи патетику життя і його трагізм, стають способом самозахисту індивіда» [7, с. 7]. Цікавим є аналіз «Театру абсурду» в структуралістському сенсі та режисерських практиках ХХ ст.

Театральність — інтегративна характеристика костюма, про що свідчить його історія. Наприклад, Р. В. Захаржевська, досліджуючи історичний аспект побутового костюма, який, як відомо, є основою костюма театрального, зазначає, що у 20 — 30-ті рр. ХІХ ст. репертуар театрів складався переважно з водевільних і комедійних вистав

з великою кількістю дійових осіб. Це потребувало ретельного розроблення костюмних ескізів. Театральний художник повинен був знатися на психології тогочасної моди. Романтики надавали переваги строкатості, наприклад, бузковим жилетам та кольоровим капелюхам. Дами-романтики носили пейзажні капелюхи, кольорові стрічки, три браслети на одній руці і прикрашали себе екзотичними квітами, їхні сукні були темних кольорів, а краватки — з тонкого батисту з діамантовою булавкою. Для одягу дам-класиків, навпаки, строкатість не була характерна, їхні квіти — троянда і лілея [6, с. 160]. Автор вважає костюм одним з потужних засобів створення художнього образу і зважає на ці тенденції.

Лінон Горалік у процесі дослідження українського костюма 90-х рр. ХХ ст. акцентує на мовних порушеннях цього костюма і його хронологічних «місцевостях», які стосувалися не тільки безпосередніх «висловлювань», тобто конструювання і розуміння індивідуального костюма, але й суто «мовних модальностей» (типів костюма). Яскравим прикладом може слугувати дещо спотворене і перекручене уявлення про парадний, «вихідний» костюм [5].

У спадок від зазначених часів сучасним українським жінкам дістався звичай пишно вдягатися на роботу. Заміжня жінка середніх років має обмаль місць, де можна вражати своїм неперевершеним зовнішнім виглядом, тому своє бажання бути красивою вона реалізує на роботі. Слід зазначити, що зберігається тенденція вдягати «на люди» найкращий одяг, а вдома «і так згодиться». На роботі в офісах, навчальних закладах, магазинах, навіть у лікарнях більшість жінок використовує складний макіяж, безліч прикрас, яскраві кольори, гламурні сукні й обов'язково взуття на високих підборах. Нарядний костюм на роботі порушує правила розмежування роботи й дому, ранку і вечора у вестиментарному кодї, а також змушує сумніватися в ділових якостях жінки та навіть думку про її сексуальну доступність.

Нарядний костюм жінки на робочому місці О. Вайнштейн називає «навороченим стилем» [4, с. 35], у якому немає фігур змовчання і заперечення, відчуваються фарс і напруженість, на відміну від стилю «understatement» з його розкутістю, свободою та розслабленістю, варіантами альтернативної моди та нонконформізму. О. Вайнштейн зазначає, що «в різних модифікаціях «наворочений стиль» — стабільний ідіолект в історії радянського одягу, що не пояснюється тільки в рамках компенсаторних механізмів і жіночої субверсії нав'язаних принципів аскетичної скромності. <...> і соціальний, і психологічний генезис «навороченого стилю» складніший, адже цей одяг найчастіше демонструє не реальне багатство, а «згущений» образ багатства» [там само, с. 35]. Особливо важливим стає костюм для малозабезпечених людей: саме через нього вони реалізують свої соціальні очікування, намагаються набути статусної символіки забезпечених людей.

Для втілення «інакшості» людини її костюм міг бути спеціально перебільшеним і театралізованим, причому ця практика поширювалася не тільки на богему, представників творчої молоді або субкультури, що є характерним для усталеного модного простору: театралізація костюма була необхідною для компенсації неможливості мати бажаний костюм за допомогою менш експресивних методів [4].

Ю. М. Лотман уважав театр зразком для повсякденного життя людини, оскільки в ньому розгортаються події, які впливають на розвиток людської особистості й суспільства загалом. Порівнюючи наукові концепції М. М. Бахтіна і Ю. М. Лотмана, В. Г. Шукін цитує останнього: «Саме тому, що театральне життя відрізняється від побутового, ставлення до цієї вистави надавав людині нових можливостей поведінки. Побутове життя порівняно з театральним було незмінним: події, пригоди в ньому або не відбувалися зовсім, або були випадковими. Сотні людей могли прожити своє життя, не переживаючи жодної «події». <...> Ставлення до реального життя, як до вистави, не тільки надавало людині можливості обирати амплу індивідуальної поведінки, але й наповнювало її очікуванням подій. Сюжетність, тобто можливість неочікуваних пригод, неочікуваних переворотів, ставала нормою, <...> саме модель театральної поведінки, перетворюючи людину на дійову особу, позбавляла її автоматичної влади поведінки звичаю» [11, с. 120–121].

На зламі тисячоліть роль костюма змінилася. Н. С. Корабльова зазначає, що сучасна культура зорієнтована на «постмодерну методику, яка відтворює моральну й інтелектуальну кризу суспільства, утверджує театральність самого життя, підкреслюючи його недостеменність, неавтентичність. Сьогодні грає не лише актор, а й пересічна людина, підмостками для її гри є не сцена, а життя, яке втрачає справжній сенс» [7, с. 202].

Отже, гіпотеза Ю. М. Лотмана про театральність побутового життя є слушною. Проте його театральна концепція має значення для розуміння костюма. Протиставлення театрального і повсякденного життя певною мірою стосується побутового й театрального костюмів. Однак у цій царині виникають неоднозначні питання, оскільки побутовий костюм є основою для костюма театрального, а театральний костюм, у свою чергу, має великий потенціал для формоутворення побутового, надаючи йому певних символічних конотацій.

О. М. Панченко, аналізуючи образ юродивого в культурі, зазначає, що ідеальний костюм юродивого — нагота. Оголюючись, він одягає «білі ризи нетлінного життя». Оголене тіло більшою мірою потерпає від зимового холоду і літньої спеки, що свідчить про зневагу до тлінної плоті.

Проте нагота є двозначною: це й «ангельський» символ душі, й спокуса, аморальність, утілення злої волі й бісівства (в готичному мистецтві диявол завжди зображувався голим). Цей костюм лицедія,



як і його вчинки, вможлилювали вибір: для одних був спокусою, для інших — спасінням. Щоб примирити наготу і гріх від споглядання плоті, юродиві користуються паліативами, наприклад, носять настегнову пов'язку. Серед паліативів найпоширенішою є сорочка з численних клаптів. Це корпоративна ознака, за якою юродивого зразу ж упізнавали, як і блазня — за ковпаком з вухами віслюка або скомороха за сопілкою. Сорочка юродивого нагадує костюм стародавніх мімів, пошитий з різнокольорових шматків. Юродивий і є мімом, оскільки грає без слів, його вистава — пантоміма.

Юродивий — актор, оскільки сам на сам не юродствує. Удень він завжди на вулиці, на людях, у натовпі — на сценічному майданчику. Для глядача він одягає маску безумства, глузує, як скоморох, бешкетує. Юродивий — головна, але не єдина дійова особа вистави; йому потрібен глядач, котрому призначалася активна роль. Отже, юродивий — не тільки актор, а й режисер, він організовує натовп і перетворює його на маріонетку, певний колективний персонаж. Натовп зі спостерігача перетворюється на учасника дійства, реагує безпосередньо і небайдуже [9, с. 394–395]. Таким чином виникає своєрідна гра життя, головною характеристикою якою є театральність.

Н. С. Корабльова наводить уривок інтерв'ю з відомою актрисою Оленою Соловей, який має важливе значення для дослідження: «Актор завжди роздягнений <...>. Безсовісне лицедійство, безсовісне життя на людях. Та розповідати про себе простіше і легше в іншому костюмі. Створюється ілюзія, що це не ти». Автор дійшов цікавого висновку, що такий костюм — це також маска, за допомогою якої особа позбавляється позначень, одягає іншу маску, підлаштовує свої персональні характеристики під міфічну модель, яка вже пояснена, проінтерпретована [7].

Однією з проблем сучасного життя є втрата кольорової гармонії, яка, на жаль, не компенсується й на театральній сцені. Дисгармонія кольору як важливого елементу оточуючої людини дійсності, кольоровий хаос або, навпаки, монотонність відбивають безлад у суспільстві взагалі та стають проблемою самопрезентації людини в сучасному суспільстві. У цій ситуації втрачається здатність до естетичного відчуття кольорового образу костюма.

Кольорова невиразність і одноманітність театрального костюма перешкоджають саморозкриттю актора, сценічному спілкуванню, а, отже, і, повноцінному сприйняттю створюваного ним образу. Кольорова бідність костюма як на сцені, так і в житті, внеможливе відчуття естетичної насолоди від колориту оточення, людина стає байдужою до сприйняття кольорового образу костюма. Отже, «колір є знаковим елементом зовнішнього образу людини, який базується на складному механізмі сприйняття колористичних особливостей предметно-просторового, світло-кольорового та соціокультурного середовища» [2, с. 3]. Дослідження кольорової гами будь-якої епохи

дозволяє зрозуміти особливості історичного розвитку цивілізації. Символіка кольору впливає на людину сильніше, ніж форма одягу. На це зазвичай зважають найкращі сценографи минулого і сучасності.

Слід зазначити, що в багатьох культурах червоний колір символізує образ чоловіка з його енергійністю, активністю, які набувають форм безпосередньої агресії. Невипадково цей колір використовують для позначення небезпеки або заборони, а також для акцентування на сексуальності. А ось життєдайна сила жінки пов'язується з чорним кольором. Психологи стверджують: людина, котра надає переваги чорному кольору у своєму костюмі, здатна терпіти негаразди, вміє обмежувати свої потреби, готова до компромісів, що характерно для жінки. Чорний колір також є символом гріха, смерті, ночі, тиші та безодні.

Розмаїття форм і кольору костюма залежить від того, для якого віку він призначається. І якщо костюми доньки відрізняються різноманітністю та яскравістю, то в костюмах матері, зазвичай, відбиваються елегантність і простота, а в костюмі бабусі — стримана скромність. Ілюстрацією до цього може бути опис двох жінок Б. Акуніним у романі «Азазель»: «Одна, зовсім юна (може, й не дама зовсім, а панночка) читала книжку в саф'яновій палітурці <...>. Друга, значно старша, в добротній темно-синій шерстяній сукні й практичних ботинках на шнурівці, зосереджено в'язала щось ядучо-рожеве, розмірено перебираючи спицями» [1, с. 7]. Отже, у визначенні костюма літньої жінки переважає не декоративність, як у її молодій підопічної (визначається однією деталлю — книжкою в «саф'яновій палітурці», яка в цьому контексті є аксесуаром), а роздумами про практичність і добротність.

Важливим принципом створення художнього образу в театральному мистецтві є кольорова взаємодія. Це твердження ґрунтується на кольорових кодах як характерних ознаках архетипних уявлень про зовнішній світ, які не тільки автоматично сприймалися, а й зберігалися незмінними протягом тисячоліть. Канонізація кольорів у традиційних культурах унеможлилювала будь-яке маніпулювання ними з історичного моменту виникнення [10, с. 141].

Колір набуває значення символу в колекціях відомих кутюр'є, наприклад, візитною карткою Коко Шанель стала маленька чорна сукня як еталон елегантності свого часу. Парфумерним аналогом цієї сукні можна назвати «Шанель №5»: такі самі універсальний мінімалізм, абстрактність смислу й чіткий контур форми, що забезпечують постійну затребуваність у культурі.

На нашу думку, доречно навести історію парфумів «Шанель № 5», які долучаються до системи костюма, оскільки: по-перше, Коко Шанель постійно долала гендерні умовності (вона однією з перших почала носити в публічних місцях штани; шокувала всіх, з'явившись

в опері з короткою стрижкою); по-друге, семіотика парфумів має велике значення для формування костюма, а «Шанель № 5» є визнаним ароматом ХХ ст.; по-третє, цей парфум змінив код жіночності. Відповіді майже на всі питання стосовно цих знакових парфумів подані в книзі О. Б. Вайнштейн «Семіотика Шанель № 5. Аромати й запахи в культурі» [3, с. 352-366].

Назва парфумів пов'язана з новою колекцією суконь Шанель, демонстрація якої мала відбутися п'ятого числа п'ятого місяця, тобто в травні, тож дизайнер залишила парфумам цей номер.

Коко Шанель не подобалися квіткові запахи, вона вважала їх ознакою буржуазного стилю. Образ жінки-квітки не влаштовував реформатора моди. Не тільки запах, але й форма флакона «Шанель № 5» перекреслювали всі загальновизнані уявлення про жіночність. Відсутність декоративних елементів, лаконічний прямокутний контур скляного флакона, строга біла етикетка, подовжена прозора кришка — усе в ньому свідчило про схильність до геометрії й функціональності. Цей флакон змушував уяву пристосовуватися до нової естетики.

Для сучасників подібна форма флакона для дамських парфумів була незвичною, оскільки прямокутник асоціювався із чоловічими одеклонами, а жіночі флакончики традиційно виготовляли у фантазійнішому стилі. Особливо відзначалися фігурними формами дамські флакони в стилі модерн з його рослинними мотивами, плавними лініями та вигнутими рельєфами.

«Узурпація» чоловічої форми флакона повністю відповідала іншим дизайнерським розробкам Шанель: сукням із джерсі, змодельованим за зразком англійських чоловічих пуловерів, зручним комплектам з трикотажу в спортивному стилі. Її парфуми призначалися для сучасної жінки, котра їздить на автомобілі, грає в теніс, не боїться засмагати.

Нині парфуми «Шанель №5», як і раніше, є популярними і заслужено вважаються класикою ХХ ст. Проте, сучасні прихильниці нових ароматів, що орієнтуються, наприклад, на радикальні парфуми «Odeur 71», уже не сприймають первісного авангардизму «Шанель № 5», і їхню логіку можна зрозуміти. Вони цей аромат вважають консервативним і несхожим на сучасні парфуми, в яких переважають озонові або фруктові ноти.

У багатьох мовах існують декілька термінів, що позначають поняття костюма, два з яких є основними. Один є національним словом, притаманним певній мові, подібно до українського — «одяг». Інший, як уже зазначалося, запозичений з італійської мови — «costume», що означає «звичай», «навичка», «обряд». Ці терміни є загальновизнаними, в побуті й літературі їх ототожнюють, але в науковому дискурсі — розрізняють.

Дослідження театрального костюма буде неповним без визначення одного з його основних атрибутів — маски як предмета, за допомогою

якого людина змінює не просто зовнішність, а рольову поведінку, буденність на світ гри і фантазії, реалізує свої таланти і творчі можливості в пізнанні буття. Маска — це і форма прийняття життя, і форма гри з ним.

Н. С. Корабльова у праці «Багатомірність рольової реальності: ролі і маски — лик та личина» згадує приклад Гамлета, який «... з маріонетки при датському дворі прагне перетворитися на актора і вдягає личину божевільного. Тобто рольова дія ґрунтується на лицедійстві героя. Трагізм і драматизм лицедійства виявляються в той момент, коли персонаж, одягаючи маску, ховає своє обличчя чи коли спадає маска, оголюючи обличчя, тобто в момент невідповідності між «буттям-у-собі» і «буттям-для-інших» [7, с. 202]. Недоступне і непідвладне людині в житті стає доступним завдяки масці; «зривання масок» із себе й інших стає основним мотивом творчості, а модель «фестивалю без масок», оголення людського «Я» до найпотаємніших глибин — ідеалом суспільства [там само].

Отже, театральність є концептуальною характеристикою костюма, а театралізація — процесом і водночас засобом створення художнього образу в костюмі. Органічно пов'язана із сутністю людини, театральність реалізується в численних перетвореннях людської особистості. Маска як знаковий предмет, за допомогою якого людина змінює не просто зовнішність, а буденність свого існування на світ гри і фантазії, відкриває творчі можливості в пізнанні буття. Конотативним чинником експресії костюма є кольори, що також мають свої символічні властивості. При цьому колір функціонує не лише як костюмна форма, а, передусім, як система сприйняття загальної поліхромії художнього образу, що висвітлює всі кольори реальної дійсності.

Таким чином, театральний костюм є ключовим засобом під час створення художнього образу, візуальним позначенням внутрішнього змісту «зерна ролі», тобто знаком її сутності, відображаючи найвищий ступінь єдності з образом персонажа, невіддільність від нього. Це визначає вибір костюма, що відповідає не тільки зовнішньому образу, але й способу життя людини в характерному для неї костюмі, в якому кожен елемент наділений важливою інформацією.

#### Список літератури

1. Акунин Б. Азасель / Борис Акунин. — М. : Захаров, 2004. — С. 7.
2. Андросова Э. М. Социокультурные основы восприятия цвета в costume как проявление национального своеобразия: историко-культурный контекст : дис. ... канд. культурологических наук : 24.00.01 / Элина Михайловна Андросова. — Челябинск, 2006. — 179 с.
3. Вайнштейн О. Семиотика Шанель № 5. Ароматы и запахи в культуре. Книга 2 / сост. О. Б. Вайнштейн. — М. : НЛЮ, 2003. — С. 352–366.
4. Вайнштейн О. Улыбка чеширского кота: взгляд на российскую моду / О. Вайнштейн // Женщина и визуальные знаки; ред. А. Альчук. — М. : Идея-Пресс, 2000. — С. 31–45.

5. Горалик Л. Антросоли памяти: воспоминания о костюме 1990 года / Липнор Горалик // «НЛО». — 2007. — № 84.
6. Захаржевская Р. В. История костюма. От античности до современности / Раиса Владимировна Захаржевская. — 3-е изд., доп. — М. : РИПОЛ классик, 2007. — 288 с.: ил.
7. Корабльова Н. С. Багатомірність ролівої реальності: ролі і маски — лик і личина / Н. С. Корабльова. — Х. : ХНУ, 2000. — 288 с.
8. Кон И. С. Нагой мужчина в искусстве и в жизни [Электронный ресурс] / И. С. Кон. — Режим доступа: [http://www.neuro.net.ru/sexology/book12\\_1.html](http://www.neuro.net.ru/sexology/book12_1.html). — Заглавие с экрана.
9. Панченко А. М. Юродивые на Руси / А. М. Панченко // Русская история и культура: Работы разных лет. — СПб. : Юна, 1999. — С. 392–407.
10. Серов Н. В. Светоцветовая терапия / Н. В. Серов. — М. : Речь, 2001. — 255 с.
11. Щукин В. Г. Дух карнавала и дух просвещения (Бахтин и Лотман) / В. Г. Щукин // Вопр. философии. — 2008. — № 11. — С. 95–129.

*Надійшла до редколегії 01.11.2013 р.*

УДК 681. 817.6.

В. В. ПЕТРИК

### АГРАРНІ КУЛЬТИ, ЦЕРЕМОНІЇ, СВЯТА Й БЕНКЕТИ У СВІТСЬКІЙ ВІЗАНТІЙСЬКІЙ КУЛЬТУРІ

*Розглядаються зв'язки середньовічної візантійської культури зі стародавніми традиціями, успадкованими від античності та мусульманського Сходу.*

**Ключові слова:** *гістріони, лютні, кімвали, скоморохи, блазні, врумалії, календи.*

*Рассматриваются связи средневековой византийской культуры с древними традициями, унаследованными от античности и мусульманского Востока.*

**Ключевые слова:** *гистрионы, лютни, кимвалы, скоморохи, шуты, врумалии, календы.*

*The deep connections of the medieval Byzantine culture with the ancient traditions inherited from antiquity and Moslem East are examined. .*

**Key words:** *gistion, lutes, kamala, buffoons, jesters, vrumali, calends.*

Актуальність статті зумовлена сучасними підходами до розуміння закономірностей розвитку візантійської середньовічної культури, підґрунтя якої склали антична й арабо-перська культури. Об'єкт дослідження — візантійське двірцеве, світське мистецтво та його зв'язки з народною язичницькою обрядовістю, предмет — язичницька архаїчна обрядовість у християнській візантійській культурі. Завдання — узагальнити дані про органічне поєднання язичницьких елементів із візантійською основою в усіх явищах культурного життя. Методологічною основою є дослідження: Ш. Діля, П. Безобразова, А. Дідрона, Г. Ласкіна, Дж. Єберсолльта, І. Кіннана. Наукова

новизна визначається домінуючою ідеєю схрещення язичницьких традицій із загальною християнською релігією у дворцевій світській візантійській культурі. Практичне значення праці зумовлене її головною ідеєю — переосмисленням відношень народної та світсько-аристократичної візантійських культур.

Тотальним знищенням творів мистецтва супроводжувалося підкорення Константинополя латинянами в 1204 р. Варвари-хрестоносці руйнували як церкви, так і палаци [14, р. 104]. Саме тому вироби константинопольських майстрів по металу знаходять на периферії імперії або далеко за її межами. Більшість знахідок срібного посуду знайдено на Приураллі, Уралі й у Західному Сибіру, де срібний посуд обмінювали на хутра, які мали величезний попит у середньовічному світі.

Відомий візантиніст ХХ ст. Шарль Діль зазначав: «Що знаємо ми про візантійське життя? Ми здогадуємося про деякі зовнішні форми, певні смаки того суспільства, принаймні в Константинополі. Але як мало відомостей про численні свята, сповнені язичницьких спогадів, що обурювали церкви і були улюбленою розвагою народних мас, про цю пристрасть до переодягання, коли чоловіки виряджались жінками, а жінки — чоловіками, про маски і танці, про своєрідні звеселяння, в яких брало участь саме духовенство і які нагадують наші середньовічні свята» [4, с. 150].

Дослідити цю сферу візантійського життя можна за допомогою зображення на срібних чашах, знайдених на території Східної Європи, Русі, Приуралля і Східної Прибалтики, що створені для імператорського двору у ХІІ ст. На яких зображено рельєфи теми античної міфології, а це не зовсім узгоджується з традиційним поглядом ставлення до мистецтва «християнської Візантії». Їхнє оздоблення зображує Візантію живу і героїчну, відмінну від Візантії церемоніальної і манірної. Основою образотворчої системи візантійської культури є світ епічної поезії. Згідно з твердженням Ш. Діля, у великому епосі про Дигеніса Акрита «відчуваються плоть і кров християнської Візантії; це саме та складова візантійської літератури, в якій відбилися глибини народного духу» [4, с. 154]. В епічному вираженні в мистецтві долучається героїзована дійсність — зіткнення кінних армій, небезпечні полювання і розгульні свята за участю мандрівних комедіантів. Декор чаш відбиває деякі особливості інтимного життя імператорського комнінівського двору, надає можливості розглянути недосліджене питання взаємовідносин народної і феодально-аристократичної культур. Вищі прошарки суспільства феодальної Візантії ще продовжували користуватися фольклором, не позбулося язичництва, частково брали участь у виконанні традиційних обрядів. Зображення на чашах засвідчують важливе значення Сходу для імператорського мистецтва, точно передають побутові реалії, зокрема озброєння, одяг, музичні інструменти, що є цінними артефактами матеріальної культури.

Весільні церемонії відбувалися під акомпанемент тамбуринів і кімвал. «Книга церемоній» Костянтина Багрянородного пропонує періоди використання духових та ударних. Іноді естетичність урочистих співів під звуки органа й акламацій-славлень імператорові порушувалася введенням у палац цілих ансамблів музикантів зі своїми інструментами [8, с. 180]. Юдин Куропалат описав такий оркестр, що виступав перед царем на святі Різдва: «...стають усі так звані ігреці, а саме: флейтисти, сурмачі, ті, що б'ють у накри, і сопілкарі, — тільки ці одні, з тих дорогоцінних органів тут немає жодного» [2, с. 147]. В офіційні свята втручалася стихія народної музики, ритми і мелодії багатомовного вуличного натовпу візантійської столиці. На сходових фресках Київського Софійського собору XI ст. музиканти, танцюристи й акробати виступають у присутності вельможних осіб. Проникнення народної музики майданів у побут столичної знаті могло посилитися у зв'язку з «відмиранням» смаків при дворі Комнінів. Ця музика з її грою ритмів і одночасним звучанням різних тембрів супроводжувала бенкети, весілля, полювання. За своєю структурою вона була близькою арабо-перській, де переважали світські музично-поетичні жанри, пов'язані з палацовими розвагами.

Інструментальна музика — улюблена розвага героїв візантійської поеми про Дігеніса Акріта — національного епічного героя греків, захисника східних меж імперії від язичників-сарацинів. В описі весілля Дігеніса перелічені кіфари, флейти, труби, роги, барабани, кімвали — подібний ансамбль зображено на чаші, яка знайдена поблизу села Березова, що в Росії. Музиканти акомпанують танцюристам і акробатам, одяг танцюристів з дуже довгими рукавами, що сягають землі, двоє з них танцюють, а двоє сидять на подушках, під акомпанемент лютні змахуючи своїми рукавами. Акробати виконують стійку на руках із сильним прогинанням тіла і розведеними в сторони ногами. Віля підборіддя кожного гімнаста кубок: стоячи донизу головою, гімнаст повинен дістати ротом уміст посудини. Атлети носять професійний одяг (дуже короткі легкі сорочки з рукавами до ліктів). Подібні фігурки акробатів наявні й на константинопольських мініатюрах XII ст. [2, с. 149].

Свято, зображене на чаші з Березова, відбувається в палаці візантійських імператорів. Незважаючи на деякі залишки готських ігор, сцена на чаші відрізняється від описів державних свят «Книги церемоній» [8, с. 188]. За два століття спосіб організації свят зазнав трансформацій, характерні інтимність, незалежність від умов етикету й настанов церкви, що осуджувала мімічні вистави. Можливо, бенкет відбувається в особистих помешканнях імператриці, одне з яких (спальня) називалося «музик».

Цариця разом з імператором постійно брала участь в офіційних урочистостях. «Коли немає Августи, — зазначав візантійський

історик, — неможливо проводити, давати бенкети, що пропонуються етикетом» [3, с. 247].

У листопаді, під час свята врумалій, цариця запрошувала придворних пані на пишні вечірні свята у великих парадних залах палацу. Півчі Софійського собору і храму св. Апостолів прославляли Августу в поемах, складених на її честь. Придворні актори і блазні розважали публіку своїми інтермедіями. На цьому святі представники церковних партій і чини двору під час десерту виконували перед царицею і її гостями повільний урочистий танець із факелами [3, с.115]. В офіційному церемоніалі візантійського двору були передбачені тільки чоловічі танці. У такт музиці придворні рухаються в помірному ритмі, присідаючи і підіймаючись, також вони були виконавцями співу й музики. Костянтин VII Багрянородний у «Книзі церемоній» зазначає, що на обіді на честь іменин імператора або імператриці після піднесення страв у триклінії Юстиніана дозволили зайти видатним сановникам держави і представникам димів, які танцюючи, тричі обходили навколо столу [2, с. 103].

П'ятого січня у святочний день свята календ за плодовим бенкетом відбувалися так звані «готські ігри» на честь імператора. Представники димів венетів і прасинів, одягнені в блакитне та зелене, наряджалися «готами», одягали маски і шкури й виконували військові танці, ударяючи палицями по щитах. У кожного магістра готів, ролі яких виконували начальники військового флоту та найманої варти, було по двоє ряджених. Танцям псевдоготів акомпанували гравці на лютні — пандуристи, яких виставляла кожна партія [3, с. 112]. Трьом танцюристам акомпанували тільки лютністи. У церемоніях візантійського двору кожна партія мала власних музикантів зі своїми срібними органами, лютнями й іншими інструментами. Представники димів носили костюми «своїх» кольорів: венети — блакитного і білого, просини — зеленого і червоного [3, с. 129]. За особливостями костюмів усі дев'ятнадцять учасників вистави поділяли на дві кількісно рівні групи. У десяти з них одяг був прикрашений штрихуванням, що утворювало ряди ромбів із крапками в центрі. У дев'яти скоморохів сорочки не мали візерунка. У кожній партії були свої танцюристи і набір струнних, духових і ударних інструментів [3, с. 211].

Коло — улюблена форма церемоніальних танців при візантійському дворі. Ударяючи палицями по щитах і вигукуючи «тулль, тулль», учасники спектаклю ставали колом, утворюючи своєрідний хоровод. Представники груп «готів» входили до зали і наближались до імператорського столу. Обидві групи йшли навколо столу — одні зовнішнім рядом, інші внутрішнім — і, виконавши це тричі, відходили і ставали на свої місця. Усе повторювалося декілька разів: танцюючи «готи» по сигналу магістрів знову створювали коло. На великодніх бенкетах чини двору виконували танці навколо царського



столу. Під час свята врумалій сановники зі свічками в руках крутилися в хороводі перед царським тронем, пританцьовуючи і наспівуючи [2, с. 155]. Такі спектаклі влаштовувалися під час прийому іноземних послів. На званому обіді в 957 р. в імператриці княгиню Ольгу розважали блазні, еквілібристи, півчі з храмів св. Софії і св. Апостолів. Про виступи акторів-мімів, музикантів і акробатів Ліутпранд Кременський писав: «У Влахернському палаці в присутності Мануїла I і короля Франції Людовика VII демонстрували своє мистецтво музиканти і жонглери.

У 1162 р. яскраві видовища влаштував Мануїл Комнін для послів сарацинів» [2, с. 156]. Такими були й інтермедії, що демонструвалися на іподромі, який до XII ст. відігравав важливу роль у громадському житті столиці. Під час перерв у змаганнях колісниць міми, в інсценуваннях яких велике значення мали музика і танець, розважали натовп [2, с. 157]. Гістріон виступав водночас як гімнаст, танцюрист, музикант, співак, оповідач і актор.

Згідно зі свідченням мандрівника Веніаміна Тудельського, котрий відвідав Візантію за часів Мануїла I, на столичному іподромі «демонстрували в присутності імператора й імператриці фігури людей з усього світу в їх різному одязі» [13, с. 28]. Сельджукських фокусників змінювали арабські гімнасти і поводирі екзотичних тварин (завичай у Константинополі виступали «люди зі Сходу»). «У ті часи до Константинополя завітали люди, що знали дивне мистецтво. Мандруючи спочатку з Єгипту через Аравію, Персію, Вірменію і Грузію, вони показували своє мистецтво, все, що вони робили, було надзвичайним і дивовижним. Один ставив на свою голову довгого списа, що був обвитий мотузкою і утворював виступи, за які хлопчик хапався руками і ногами і, по черзі пересуваючи їх, доволі швидко опинявся на верхівці списа, з якого і сходив униз. Водночас той, хто мав на голові спис, безупинно проходжувався назад і вперед. Нерідко, обриваючись, ці люди забивалися на смерть. З вітчизни їх вирушило більше сорока чоловік, а досягло Візантії неушкодженими менше двадцяти» [13, с. 30]. У 1162 р. на іподромі під час свята на честь сельджукського султана Килич-Арслана II турок-акробат, виконуючи складний трюк у повітрі, упав і розбився [7, с. 127]. Так знаходять пояснення східні пози музикантів, і їх «варварський» довгополий одяг, це вихідці зі Сходу, що виступають перед імператрицею.

Усі мотиви на чаші з Березова стосуються циклу зимових свят візантійського календаря, що генетично основані на однойменних давньоримських святах. Слід відзначити подібність бенкетної сцени зі святковими готськими іграми на язичницькому святі січневих календ, які проходили з 1 по 5 січня. Танці ряджених «готами» відбувалися в палаці 5 січня на так званому жнивному або плодovому бенкеті. Новорічне свято календ, якому церква протиставила свій різдвяний цикл, відзначали в грецькому народному побуті аж до

XIII ст. Згодом його обрядовість частково перенесли на Масницю. Календам передували врумалії, що відкривали зиму з 24 листопада по 17 грудня, сатурналії — із 17 по 23 грудня і воти — 1 січня, якими розпочиналося святкування календ.

Астерій описував святкування календ у IV–V ст.: «Вони святкують, уподібнивши колісницю сцені, висміюють вищу владу і зазивають знаками натовп. Найголовніший з них безсоромно зображує жінку... Розпускає хітон до ніг, перев'язує груди поясом, надягає жіноче взуття, на голові влаштує проділ за звичаєм жінок і носить овечу шкуру. Водночас сановники роздають гроші і геніохам, і безпутним флейтистам, і мімам, і танцюристам... і дикунам, і відчайдушним бійцям з дикими звірами, і навіть самим диким звірам» [2, с. 150]. Такі новорічні вистави або «еллінські біснування», близькі новорічній обрядовості, що збереглася до XX ст., і характерні для багатьох європейських народів, зокрема слов'янських. У дні народних зимових свят проводили ігрища, одягали звірячі маски, співали побажання благополуччя і достатку, інсценували весілля й похорони, ворожили на майбутнє, скоштували ритуальну їжу, заклинали нечисту силу.

Візантійські зимові свята, приурочені до християнського календаря, містили численні домішки архаїчних вірувань, зокрема до аграрних культів і обрядів на честь Діоніса-Вакха, пов'язаних з магією родючості, що і визначило їх живучість. У середньовічній Візантії був достатньо сильним цей зв'язок зі стародавніми середземноморськими культами. Аж до XII ст. у селах під час збирання винограду закликали Діоніса. Врумалії, особливо популярні в східній частині Римської імперії, супроводжувалися карнавальними ходами ряджених і несамовитими танцями, які спочатку імітували різні дії під час збирання винограду та виготовлення вина. У святочному культі тривалий час зберігалися пережитки і веселих сатурналій на честь бога посівів Сатурна, якого вважали засновником землеробства і виноградарства в Італії з її гладіаторськими боями, полюваннями в цирку, жертвопринесенням свині [9, с. 365].

Вакхічне підґрунтя наявне й у комплексі зображень на чаші з Березова, незважаючи на присутність імператриці, християнське майже цілком поступалося язичницькому, де превалою атмосфера гедонізму, далекого від аскетичних ідеалів суворих моралістів середньовіччя. Сповнено дохристиянських пережитків свята з їх чуттєвими видовищами і дотепними жартами блазнів були популярними в усіх верствах візантійського суспільства. Архієпископ Кесарійський Арефа називав скоморохів «дітьми Діоніса» і «демонами». Двір любив їх, оскільки під прикриттям суворої набожності й регламентованого етикету відбувалося закулісне життя, для якого були характерні веселі й інколи брутальні розваги, буфонади і маскаради [5, с. 59]. Кентаври і солодкоголосі сирени також зображені на чаші як символічна

паралель виставі, яка супроводжувалася музикою і співом. Кентаври та сирени разом з менадами й сатирами є супутниками Діоніса у вакханаліях, процесіях і оргіях, пов'язаних з темою бенкетів і музики. [9, с. 320]. Часто трапляється зображення, де кентаври грають на поперечній флейті і сопілці. Образ кентавра пов'язаний і з мисливською тематикою, кентавр-стрілець як осінній зодіакальний знак листопада в сільськогосподарських скульптурних циклах символізував полювання. Полювання у Візантії приурочувалися до осінньо-зимових свят. На фресках сходових веж Київської Софії мисливські сюжети чергуються зі сценами святочних ігор при константинопольському дворі. «Адже коли комори наповнені хлібом, вином і всім, що слід запасати, а майбутнє забезпечене насінням для поля і городу, час присвячується відпочинку, полюванню і цькуванню» [9, с. 362]. Агафій Мирінейський називає «царем полювання» Діоніса:

У дар козлоногому дам Діонісу козла, адже він теж  
Любить заливчастий псячий гавкіт і заячий гін

[12, с. 330].

До зимових обрядів належали основні ворожіння про майбутнє, про яке, зокрема, пророкував пташиний грай. Фризи з голів людей і тварин пов'язані з темою ігор ряджених, тобто представлені не звірі, а зооморфні маски. Про це свідчить одинакова кількість юнаків і звіроподібних личин, а також зображення левових морд, переданих без зв'язку з тұлубом звіра. Перед нами учасники новорічної вистави: одинадцять юних воїнів і їх святкові атрибути — зооморфні личини. Символом варварських народів слугували і маски собак. Значну роль відігравали легенди про племена песиголових людей, що мешкали в Індії, тобто кінокефалів. Зображення цих істот, що поклоняються Гекаті, відомі в грецьких мініатюрах XI–XII ст. Вони ілюструють проповідь Григорія Назіанзина про містерії та обряди язичницьких народів [11, с. 44]. На середньовічних вірменських мініатюрах песиголовців незмінно знаходимо серед представників народів, ще не навернених апостолами в християнство. Грецька церква, як і вірменська, вбачала в акторах людей, що поважають язичницьку старовину. Собачі маски учасників ігрищ наочно втілювали цю думку [11, с. 45]. До циклу святочних видовищ при константинопольському дворі належить сюжет київської Софії. Ряджений песиголовець «гладіатор» зі списом атакує атлета, озброєного сокирою і круглим щитом. Образи песиголовців і грифонів, символізуючи підкорені василевсу язичницькі племена, демонстрували ідею про його право на владу у усій ойкумені [6, с. 220].

Ряження в «харі» та «личини кудлаті і звіроподібні», жартівливі поєдинки і інсценування переодягнених — обов'язкові елементи святочної обрядовості європейських народів. Театралізовані діяства з їх схильністю до переодягання, незважаючи на опір захисників православного благочестя, були улюбленою розвагою народних мас

Візантії. Долучившись до церемоніалу двору, вони могли трансформуватися в «готські ігри».

У народній поезії виноград — образ родючості, достатку і водночас любові-шлюбу — узгоджується з темою жнивного, виноградного бенкету й осіннього достатку земних плодів [10, с. 88]. У декорі чаші з Березова св. Георгій, котрого шанували як патрона візантійського імператора і його переможного воїнства, підпорядкований загальній напів'язичницькій тематиці. У свідомості селянства образ Георгія асоціювався з господарством, у Візантії, як і в слов'ян, його шанували як покровителя землеробства, земних плодів, худоби. День весняного Георгія 23 квітня, коли відбувався перехід від зимового утримання худоби до літнього, здавна відзначали в Греції. Це було свято остаточної перемоги весни, початку польових робіт. Грецькі селяни заколювали для бенкету новонароджену тварину і потім виганяли худобу на пасовище, де влаштовували ігри. Вони вірили, що Георгій надійно охороняє худобу від хижих звірів. У день св. Георгія в Греції справляли весілля, таких самих обрядів дотримували в Росії, Сербії, Болгарії, Чорногорії, Боснії і Герцеговині. У легендах Георгій (Сгорій) володарює над усіма тваринами, особливо вовками, визначаючи долю кожної з них. Мисливці вважали Георгія своїм покровителем, у його день вони жертвували церкві домашніх тварин. Вірили, що святий і сам полює, використовуючи замість собак вовків та інших хижаків [1, с. 205].

Зображення св. Георгій на чаші з Березова пов'язане з осінньо-зимовою обрядовістю, будучи господарем тваринного царства, покровителем полювання і робіт у полях. Система зображень на чаші свідчить про спорідненість народної і світської культур вищої знаті комнінівської Візантії, яка мала загальний базис успадкованих від античності переконань. Грецький майстер використав у своєму творі зрозумілі йому язичницькі мотиви, пристосовавши деякі з них до «геральдичних» смаків знатного замовника. Завдяки його праці можна заглянути в майже не досліджену сферу візантійського життя. Відомий візантиніст Шарль Діль зазначав: «Водночас із урочистим і суворим церемоніалом імператорського двору перед нами постає зовсім нова, ще майже не відома Візантія,— Візантія весела, що полюбляла розважатися і сміятися, де і духовенство брало участь у дивних розвагах, що набувало незрозумілих для нас форм» [4, с. 23].

#### Список літератури

1. Алпатов М. Образ Георгия — воина в искусстве Византии и Древней Руси / М. Алпатов. — М.-Л. : Искусство, 1956. — 415 с.
2. Безобразов П. Очерки византийской культуры / П. Безобразов. — Пг., 1919. — 147 с.

3. Дидрон А. Императорский Константинопольский дворец / А. Дидрон // сб. Христианские древности [ пер. и статья В.Проخورова]. — СПб. : 1865. — 247 с.
4. Диль Ш. Основные проблемы византийской истории / Ш. Диль. — М. : Гос. издат, 1947. — 150 с.
5. История европейского искусствознания. От античности до конца XVIII века. — М. : Искусство, 1963. — 702 с.
6. Каждан А. Византийская культура X-XII вв. / А. Каждан. — М. : Искусство, 1968. — 239 с.
7. Киннан И. Краткое обозрение царствования Иоанна и Мануила Комнинов. [пер. под. ред. В.Н.Карпова. ] / И. Киннан. — СПб. : 1859. — 295 с.
8. Ласкин Г. Сочинения Константина Багрянородного «О церемониях при византийском дворе» / Г. Ласкин. — Спб., 1899. — 344 с.
9. Липшиц Е. Очерки истории византийского общества и культуры VIII-XII вв / Е. Липшиц. — М.-Л. : Искусство, 1961. — 630 с.
10. Липшиц Е. Очерки истории византийского общества и культуры, VIII — первая половина IX века. / Е. Липшиц. — М.-Л. : Искусство, 1960. — 363 с.
11. Орбели И. Избранные труды: Из истории культуры и искусства Армении X-XIII вв. / И. Орбели. — М. : Искусство, 1968. — Т. I. — 244 с.
12. Памятники византийской литературы IV-IX веков. — М. : Наука, 1968. — 488 с.
13. Три еврейских путешественника XI и XII вв. (Эльдат Данит, Вениамин Тудельский, Петахий Регенсбургский). — СПб. : П.В. Марголин, 1912. — 328 с.
14. Ebersolt J. Les arts somptuaires de Byzance, Paris, 1923. — P. 224

*Надійшла до редколегії 20.11.2013 р.*

УДК 398.54

Н. А. ПОНІКАРОВСЬКА

### **ДОЛЯ В КОНТЕКСТІ ВИВЧЕННЯ ТАНАТИЧНИХ УЯВЛЕНЬ СХІДНИХ СЛОВ'ЯН (КАТЕГОРІЯ ЗАЛОЖНИХ ПОКІЙНИКІВ)**

*Розглядаються роль та значимість долі в процесі перетворення покійного на заложного на прикладах усної народної творчості.*

**Ключові слова:** вік, доля, заложний, смерть, перетворення, картина світу.

*Рассматриваются роль и значение судьбы в процессе превращения покойного в заложного на примерах устного народного творчества.*

**Ключові слова:** век, судьба, заложный, смерть, превращение, картина мира.

*The article deals with the role and importance of fate in the process of transformation of the dead into a "zalozhny" on the examples of the folklore.*

**Key words:** age, fate, "zalozhny", death, transformation, picture of the world.

Народні уявлення про смерть людини в поховальній обрядовості та фольклорі засвідчують оригінальні світоглядні особливості етносу, надають змоги досконаліше пізнати особливості самотньої картини світу. У контексті вивчення танатичних уявлень східних слов'ян доля розуміється як фатум або призначення, змістовий елемент життя людини; вона співвідноситься як об'єктивна закономірність і воля, інтерпретується через призму культурного простору, задає певний життєвий алгоритм. Життя та смерть, сприймаючись у зв'язку з певними тлумаченнями долі, засвідчують усталені морально-етичні норми, ціннісні орієнтації. Уособлюючись у певних міфологічних образах, смерть і доля в східних слов'ян є моральними регуляторами, сприяють особистісній ідентифікації людини. Уявлення про долю, наповнюючись світоглядними елементами конкретного культурного простору, актуалізують мотиви поведінки та певних вчинків, інтегруються і стають складовими традиційної культури.

Проблематика танатичних уявлень східних слов'ян розглядається в наукових працях з культурології, філософії, етнографії, фольклористики. Значний внесок у вивчення слов'янського поховального обряду зробили О. Афанасьєв [1], Н. Велецька [2], Л. Виноградова [3], С. Толстая [11]. Тема заложних покійників розроблена в працях відомого дослідника слов'янської міфології, етнографа Д. Зелєніна, який розділив поняття «свої» та «не свої» смерті, видокремивши дві категорії покійників: предки та заложні [6, с. 7]. Проблему специфіки термінології та теми долі в поховальному обряді у своїй праці «Поетика обряда. Погребальная обрядовость восточных и южных славян» розглядала О. Седакова [9]. Але брак вивчення впливу поняття «доля» на перетворення покійного на заложного та значимості народних уявлень про категорію заложних покійників на формування картини світу актуалізує цю проблематику.

Мета статті — розглянути роль та значимість долі як змістовного елементу життя людини в галузі дослідження слов'янських танатичних уявлень у процесі перетворення покійного на заложного.

Об'єкт дослідження — танатичні уявлення східних слов'ян.

Предмет — питання про долю в системі танатичних уявлень східнослов'янських народів.

Земний шлях людини завершується смертю, яка не сприймається як закінчення буття. У слов'янській картині світу смерть — це момент переходу до іншого виміру існування, який у багатьох аспектах залежить від змістового наповнення земного життя людини та її рішень.

Невід'ємною складовою означеного наповнення є доля — об'єктивна закономірність, необхідний зв'язок елементів універсуму та подій життя людини [10, с. 554]. Доля в розумінні невідворотного року та воля суб'єкта, що самовизначається, співвідноситься як необхідність і свобода, і саме в їх антагонізмі виявляється та формується

моральне визначення самої людини [10, с. 555]. Ситуація співвідношення долі та вільного вибору може вирішуватися в декілька способів: 1) людина може довіритися своїй долі; 2) намагатися її уникнути; 3) спробувати обрати її самотужки; 4) сприймати її як власний вибір. У будь-якому разі, доля — це зумовлені й невідворотні події та вчинки, незалежно від того, як вони усвідомлюються.

Таке фаталістичне тлумачення долі має багато спільного з темою слов'янських богинь Прях: Макоші, Долі та Недолі. Макош («кош», «кошт» — доля, та «ма» — скорочено від мати [4, с. 82]) — богиня долі, покровителька хазяйок та жінок, богиня родючості та повелителька лісового царства, богиня чаклунства і хазяйка переходу із Цього Світу до Іншого. Мати долі Макош пряла золоту пряжу та примирювала двох своїх молодших сестер — Долю, яка також називається Среча (удача) та Щастя й описується як прекрасна дівка, та Недолу — Несречу, Злощастя, — потворну бабусю. Сестри Пряхи уособлювали сторонні сили, котрі впливали на життя людини, їх можна порівняти з давньогрецькими мойрами, скандинавськими норнами.

Народні уявлення про долю збережено у фольклорі. Наприклад, значення Долі та Недолі як бінарних опозицій і значення Макоші, старшої сестри, яка їх еднає, відбито в прислів'ї: «Із щастя та горя скувалася доля». Ставлення до долі-року як до фатуму — «Долі й найбиштришим конем не об'їдеш», «Лихої долі конем не об'їдеш», «Свого щастя і колесом не об'їдеш», «Що написано на роду, того не об'їдеш і на льоду».

Доля уособлює сторонню, об'єктивну закономірність, що не підвладна людині; її ототожнювали з конкретними міфологічними образами. Людина може приймати свою долю або намагатися уникнути її, але вона не може її обирати.

Доля відіграє значну роль у перетворенні покійних на заложних, особливо це стосується передчасно померлих та вбитих блискавкою людей. Ці інциденти можуть сприйматися як Божа Воля або небесна кара за гріхи, але внаслідок передчасної смерті людина не доживає свого віку, що призводить до перетворення її на заложного. Слов'янське *вѣкъ* (лат. *vis*) означає «життєва сила», «*vis vitalis*». Вік, як термін життя людини, не має точної кількісної міри; це неповнений, близький до долі (призначення) час витрачання первинно закладеної життєвої енергії [9, с. 40]. У тому разі, коли людина «не відбула свого віку», не вичерпала всієї відведеної їй життєвої сили, вона починає становити небезпеку для живих. Залишок цієї енергії переноситься в простір смерті, де перетворюється на активну силу, що є шкідливою до простору життя.

В українському фольклорі існують поняття «жіночої долі», «солдатської долі» тощо. Ці визначення уточнюють призначення тієї чи іншої людини за гендерними і соціальними ознаками, родом занять.

Тобто, крім долі, що є об'єктивною закономірністю, існує доля-призначення, яка відіграє важливу роль під час перетворення покійного на заложного. Людина не тільки повинна дожити свій вік, а й набути своєї долі.

Доля в сенсі призначення насамперед засвідчує морально-ціннісний аспект життя соціокультурної спільноти. Призначення дитини — поважати волю батьків, дівчини — вийти заміж та народити дітей, чоловіка — захищати свою родину, батьків — виховати дітей та передати їм традиційні знання тощо. Доля-призначення регламентує соціальні ролі, відносини, обов'язки. Людина, проживаючи життя згідно зі своїм гендерним, соціальним, родинним призначенням, набуває своєї долі.

Логіка життя людини зумовлена картиною світу, відповідно до якої вона приходить у світ, долає життєвий шлях, набуває долі та після смерті продовжує своє буття, приєднавшись до свого роду — чистих предків, сама має статус предка. Народні уявлення про загробне буття людини втілилися в культурі предків, який, як і землеробський культ, набув поширення серед східних слов'ян. З точки зору морально-ціннісних орієнтирів, культ предків — це не лише шанування померлих, а й форма домінування порядку, встановленого старшим поколінням, якого дотримують і коли покоління вже не належить до світу живих. Він передається від покоління до покоління, свідомо вшановується та тісно пов'язаний із повагою та благоговінням перед предками та цілим родом. Вшанування такого порядку є добровільним та належить до сфери моральних рішень.

Ситуація, коли людина не набуває своєї долі, тобто проживає своє життя порушуючи традиційні морально-етичні норми та правила, разом із фактом недожитого віку, призводить до перетворення покійного на заложного. Уявлення про життєвий шлях визначаються системою цінностей, зумовлені картиною світу і місцем кожної людини в ньому. Заложним покійником може стати як дитина, так і доросла або літня людина, але в будь-якому разі перетворення на заложного завжди пов'язане з фактом ненабутої долі.

Ситуацію, коли людина не доживає свого віку та не набуває своєї долі, ілюструють народні уявлення про упирів, збережені у фольклорі. Визначити, що покійний перетворився на упиря, можна було за такими ознаками: червоні щоки, в труні він лежить долілиць, може вставати та ходити поміж людей, інколи навіть палити люльку [5, с. 221]. У народних оповіданнях: «мертвий Юрко зачав по ночах до неї ходити»; «батько вставав і до сина приходив колисати»; «...той чоловік був опирем. О дванадцятій годині ночі він приходив до своєї жінки. І вона не могла його ся збути, ходила ночувати по сусідах» [13]. В означених ситуаціях факт ненабутої долі спричинив сімейну тугу за жінкою та дітьми. Мрець, що не виконав свого призначення як батько та чоловік, щонаочі повертався до світу живих. З імовірністю



саме такого розвитку подій пов'язане табу на подружню тугу, що накладалося по закінченні сорока днів після смерті чоловіка/дружини.

Також заложними покійниками могли стати потерчата та приспані діти.

Потерчук — дитина, що померла не своєю смертю [12, с. 344]. Д. Зеленін визначає «потерчат» як «дітей, котрі були народжені неживими або померли нехрещеними» [7, с. 70]. Потерча — це дитина, яка народилася, тобто прийшла до цього світу, але не жила, і тому не виконала свого призначення. Страх перед тим, що дитина помре нехрещеною, пов'язаний з архаїчнішою слов'янською традицією ім'янаречення, тобто ініціації дитини як члена певного роду. Смерть дитини не залежить від бажання батьків або самої дитини, про таких у народі кажуть «Бог прибрав».

Приспані діти — це діти, задушені своїми матерями. Приспані діти народжуються в результаті дошлюбних стосунків. Самі поява та смерть такої дитини порушують декілька основоположних морально-етичних аспектів: призначення жінки як матері та хранительки родини; наявності дошлюбних стосунків як таких, що суперечать традиційним нормам поведінки молоді; дітовбивство як найстрашніший гріх матері перед дитиною. Приспана дитина, як і потерча, приходять у цей світ, але не живе, тобто взагалі не має змоги набути своєї долі. Вона, як і потерча, не проходить ініціації, і, як наслідок, не належить певному роду.

Приспані діти мають дещо спільне із дітьми, котрі прокляті своїми батьками. В обох ситуаціях порушується природний стан речей — батьки повинні піклуватися про своїх дітей. Батьківська любов є безкорисною, а діти — це спадкоємці цілого роду в усіх сенсах та площинах існування. Зважаючи на значущість культу предків та благоговіння перед своїм родом у східних слов'ян, наявність приспаних дітей та дітей, котрих прокляли свої батьки, не тільки порушує морально-етичні аспекти існування людини, а спотворює систему ціннісних орієнтацій. Батьки, які знехтували своїми моральними, родинними та соціальними обов'язками, після смерті також стають заложними.

Приклади ставлення до таких прецедентів та їх наслідків відображені у фольклорі: «Та була в неї велика таємниця — завагітніла від іншого... Так сталося, що в день весілля нещасній нареченій довелося народити дитину. Народила таємно, задушила, закутала в полотно і поклала на дно скрині зі своїм приданим...» [13]. Відібравши життя своєї дитини, героїня казки після смерті належатиме до покутників (виду заложних покійників) — таких небіжчиків, «що по причині гріхів, котрі допустилися на цім світі, не можуть на другому світі мати спокою доти, доки самі їх не загладять або хтось із їх рідні чи знайомих, до тих пір вони тиняються по сім світі і терплять та

носять різні прикrostі, відповідні до величини їх злого вчинку» [5, с. 217].

«Родительское проклятіє дѣлаєть дітей несчастными; при томъ, такое проклятіє, часто немедленно исполняется. Сила его ужасна: по одному слову проклинаемые долаються больными, превращаются в деревья, въ волковъ, уносятся вихремъ, или же умирають, и не только тѣло ихъ, но и душа поступаетъ во власть діавола. Но вмѣстѣ съ страшными послѣдствіями для прокленаемыхъ, проклятія ложатся тяжелімъ грѣхомъ и на душу родителей, прибѣгнувшихъ въ гнѣвъ или в раздраженіи къ этому страшному преступленію противъ своихъ дѣтей» [8, с. 41-42].

Культ предків у східних слов'ян має домінантне значення. Діти — це не тільки продовжувачі та нащадки всього роду, вони є гарантом його виживання та процвітання. Прокляття має на меті принести нещастя та завдати значної шкоди, це демонстративний акт розриву сімейних відносин. Батьки, котрі проклинають своїх дітей, у контексті усталених сімейно-побутових відносин східнослов'янського світу, «беруть на душу страшний гріх», близький до переривання свого роду. Вони повинні гідно продовжити рід, передати сімейні традиції та виховати правильні морально-етичні орієнтації. У народних оповіданнях Слобожанщини міститься твердження про те, що дитина, проклята батьками, не житиме довго. Тобто доки мати дитині не пробачить (не скасує батьківське прокляття), і дитина, і сама матір чи батько мучитимуться: «Мати прокляла свого сина. От він захворів та вмер, а земля й не приймає: що закопають у землю, а вона його й викине, що закопають знов, а вона знов викине. Тоді мати почала молитися Богу, щоб його Господь прийняв та свята земля. Господь простив їй гріхи, а сина прийняла свята земля: закопали його, і вона більше не викидала його грішного тіла» [8, с. 49].

Існування чіткої словесної форми батьківського прокляття («Щоб ти піднявся з вихрем!», «Щоб тобі пусто було!») свідчить про те, що такий акт є свідомо прийнятим рішенням, суть якого — завдати шкоди власній дитині. У свою чергу, призначення дитини — слухати своїх батьків та поважати їх волю, тому іншою стороною батьківського прокльону є неслухняні діти. «Почитайте, добріє люди, своїх родителів, особливо мать... Я бил грубим зі своєю матір'ю, вона в гніві прокляла мене, сказав: щоб ти поднявся з вихрем! З тих пір я ношусь вихрем» [8, с 50].

До родинного життя належить і такий вид заложних, як істоти, котрі кардинально змінили свою природу та мають чітко виражений міфологічний характер: русалки і домовики. І якщо домовиками стають за власною волею з метою охороняти свої дім та родину, то русалками — дівчата, які не набули своєї жіночої долі — неодружені, померлі в день весілля або будучи зарученими. Із намагань родини допомогти померлій не спіткати долі заложного, виникла

традиція ховати у весільній сукні, а на похованні назначати нареченого та бояр.

До категорії заложних покійників належать люди, котрі обирають долю заложного добровільно — це відьми, чаклуни та самогубці. Відьми та чаклуни втручаються в природний перебіг подій, змінюють його. Про освідомленість такими істотами наслідків чаклунства свідчить таке народне оповідання: «В одному селі жила бабця, яка, казали, була відьмою. Вона вміла робити погане людям і худобі. У цієї бабці була онучка, яка піддивлялася, що робить бабця, але не знала як. От вона й почала просити її, щоб навчила. Стара спочатку не хотіла, але коли онучка почала надокучати, то сказала щоб онучка взяла дві грудочки сиру: один для себе, другий для бабусі. Пішли вони на роздоріжжя. Бабця сказала щоб свою грудочку поклала онучка. Ніхто до неї не підійшов. Коли поклала бабуся свій сир, то же не взялася всяка погань: жаби, змії, ящірки, і почали розтягувати той сир по часточках. Тоді й стара каже: бачиш, доню, оце так на тому світі будуть мою душу чорти розтягувати» [13].

Самогубці добровільно відмовляються від своєї долі, перериваючи власне життя, свідомо не доживають відведеного їм віку. Цей вид заложних покійників не сприймають ні народна свідомість, ні церква, їх категорично заборонено ховати на цвинтарі. Самогубець скоює страшний гріх зневіри, відчаю та вбивства, йому не місце серед чистих предків роду. За дохристиянських часів, їх, як і інших заложних, боячись опоганити сакральний простір Матері-землі, не ховали, а викидали до безлюдних місць або на болото.

Окреме місце серед заложних посідають пияки (опойці), люди, які свідомо «паморочать собі голову». Пияцтво змушує людину забувати про своє життєве призначення, чинити зло та горе. Таких мерців викидали на болото, а з початком боротьби священиків з народними забобонами, яка втілилася в розпорядженні ховати всіх у землю, але таких покійників не відспівувати, могилу пияка заливали болотною тванню, щоб він не випив усю воду із землі та не спровокував засухи. Призначенням кожної людини є не руйнування, а зміцнення морально-етичних норм роду, примноження його здобутків, процвітання та благополуччя.

Існує вид заложних, що стали такими ні зі своєї волі або внаслідок нещасного випадку — це люди, яких повертає в цей світ подружня туга або неправильно виконаний поховальний обряд. Згідно з народними уявленнями, до появи таких заложних могли призвести: могила, що була викопана на заході сонця, сльози, які рясно падали на мерця, подружня туга живих, кішка, яка стрибнула через труну тощо. Тому поховальний обряд і подальші дії були чітко регламентованими, а порядок їх виконання передався традиційно з покоління в покоління. Суворе виконання правил поховального обряду пов'язане з благоговінням перед своїм родом, глибокою повагою до

чистих предків, добровільним дотриманням їх наказів, морально-етичним обов'язком перед ними.

У слова «доля» існує синонім «талан»: успіх, удача, талант. Відповідно до народних уявлень, талант дається людині від народження і є об'єктивним, стороннім впливом на життя людини. Бажаючи собі доброї вдачі та благополуччя, людина промовляє: «Дай, Боже, віку довгого, щастя доброго, талант у голови, долю під боки, а здоров'я хай укриває».

Отже, доля, як змістовний фактор життя людини, вагомо впливає на перетворення покійного на заложного. Сприймаючись як об'єктивна закономірність, у співвідношенні з вільним вибором, доля наповнює життя людини доленосними, вирішальними подіями. У міфології східних слов'ян, доля розумілася через конкретні персоніфікації: Доля/Недоля, а пізніше як Божа воля. У фаталістичному тлумаченні поняття долі відіграє важливу роль у перетворенні на заложних покійників, які померли від нещасних випадків (потрапляння блискавки, насильницької або передчасної смерті). Такі покійники не відбули свого віку, що може призвести до переходу життєвої сили (*vis vitalis*) у простір смерті й обертання її проти світу живих.

Доля-призначення відрізняється від долі-фатуму наявністю ситуації вільного вибору. У процесі усвідомлення східними слов'янами цього явища як життєвого призначення смерть є моральним регулятором. Танатичні уявлення разом з прийняттям або відмовою від морально-етичних та ціннісних норм і орієнтацій задають алгоритм життя людини.

Доля регламентує соціальні ролі, стосунки й обов'язки — так, в українському фольклорі наявні поняття «жіночої долі», «солдатської долі» тощо. Набути своєї долі, тобто виконати своє життєве призначення, людина може проживши життя згідно зі своїм гендерним та соціальним положенням, виконуючи обов'язки, які йому відповідають. Коли людина не виконує свого призначення, вона не набуває своєї долі, тому після смерті попадає до категорії заложних.

Перспективою подальших досліджень є детальне вивчення співвідношення усвідомленого вільного вибору, який у контексті дослідження належить відьмам, чаклунам, самогубцям, та його впливу на перетворення покійника на заложного.

### Список літератури

1. Афанасьев А. Поэтические воззрения славян на природу. Том третий / А. Афанасьев. — М. : «ИНДРИК», 1994. — 816 с.
2. Велецкая Н. Н. Языческая символика славянских архаических ритуалов / Н. Н. Велецкая. — М. : «Наука», 1978. — 160 с.
3. Виноградова Л. Н. Народные представления о происхождении нечистой силы: демонологизация умерших / Л. Н. Виноградова. Славянский и балканский фольклор. Народная демонология. — М. : «ИНДРИК», 2000. — 400 с.

4. Гаврилов Д. А. Боги славян. Язычество. Традиция / Д.А. Гаврилов, А. Е. Наговицын. — М. : Рефл-Бук, 2002. — 464 с.
5. Гнатюк В. Нарис української міфології / В. Гнатюк. — Львів: Інститут народознавства НАН України, 2000. — 263 с.
6. Зеленин Д. К. Восточнославянская этнография / Д. К. Зеленин. — М. : Наука. Главная редакция восточной литературы, 1991. — 511 с.
7. Зеленин Д. К. Избранные труды. Очерки русской мифологии. Умершие не своей смертью и русалки / Д. К. Зеленин. — М. : «ИНДРИК», 1995. — 432 с.
8. Иванов П. И. Сила родительского проклятия по народным рассказам Харьковской губернии / Этнографическое обозрѣне. Периодическое издание Этнографического Отдѣла Императорскаго Общества Любителей Естествознанія, Антропологии и Этнографии состоящего при Московскомъ Университетѣ. Кн. III; под. ред. Н. А. Янчука. — М. : «Русская» типо-литография. — 1889. — 224 с.
9. Седакова О. А. Поэтика обряда. Погребальная обрядность восточных и южных славян / О. А. Седакова. — М. : «ИНДРИК», 2004. — 339 с.
10. Словарь философских терминов / Научная редакция профессора В. Г. Кузнецова. — М. : Инфра-М. — 2005. — 729 с.
11. Толстая С. М. Мотив посмертного хождения в верованиях и ритуле / Славянский и балканский фольклор. Семантика и прагматика текста. — М. : «ИНДРИК». — 2006. — С. 236–268.
12. Фасмер М. Этимологический словарь русского языка в IV т. Т 3 (Муза — Сят) / Пер. с нем. и доп. О. Н. Трубачева. — 2-е изд., стер. — М. : Прогресс, 1987. — 832 с.
13. Українські народні казки [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://proridne.org/> — Українські народні казки. — назва з екрана.

*Надійшла до редколегії 18.11.2013 р.*

УДК 39:737.27

О. А. СКЛЯРЕНКО

### УКРАЇНЬСКА ТРАДИЦІЙНА ЛЯЛЬКА ЯК НОСІЙ ЕТНІЧНОСТІ В СУЧАСНІЙ КУЛЬТУРІ

*Проаналізовано традиційну українську ляльку кін. ХХ — поч. ХХІ ст. як носія етнічності. Висвітлено напрями дослідження етнічності української традиційної ляльки з позицій культурології.*

**Ключові слова:** *традиційна лялька, етнічність, культура.*

*Проанализировано традиционную украинскую куклу конца ХХ — начала ХХІ в. как носителя этничности. Освещены направления исследования этничности украинской традиционной куклы с позиций культурологии.*

**Ключевые слова:** *традиционная кукла, этничность, культура.*

*The issue of ethnicity research directions traditional Ukrainian doll from the standpoint of cultural studies and the traditional dolls late ХХ — early ХХІ century as a carrier of ethnicity are analyze.*

**Key words:** *traditional doll, ethnicity, culture, folk applied art, modern society.*

На межі сторіч актуалізувалися процеси ствердження самобутності українського народу завдяки ознайомленню з історичними, етнографічними та фольклорними пам'ятками. У цій праці досліджено зібрання традиційних іграшок, що зберігаються в Державному музеї іграшки м. Київ, приватні колекції, експонати всеукраїнських виставок декоративно-прикладного мистецтва, а також проаналізовано відповіді, надані лялькарями в укладених нами опитувальниках.

Сучасне народне мистецтво, зокрема феномен ляльки, як культурне явище привертає увагу багатьох фахівців-дослідників: мистецтвознавців, етнографів, філософів, істориків, педагогів, спеціалістів із дитячої іграшки, колекціонерів. Проте більшість із них досліджували лише окремі аспекти ляльки, тому наукових праць із цієї тематики небагато. Певною мірою це питання розглянуто в наукових працях О. Найден, О. Морозова та М. Мішиної [14, 12, 11], але аналіз означених студій не надає цілісного уявлення про феномен ляльки як носія етнічності. Актуалізувалося питання щодо виокремлення основних ознак традиційної ляльки як носія етнічності, адже українська народна лялька — це результат багатівікового процесу формування духовної культури української нації. «Осягнути сутність традиційної ляльки можливо лише в її етнічному середовищі. Проте, у зв'язку з порушенням системи передання культурно-етнічних цінностей в умовах поширення культури масового споживання та глобалізаційних процесів, зростає роль народної культури як стабілізуючої суспільство підсистеми культури» [2], що надає змоги «відродити, зберегти й транслювати смислоформуючі принципи функціонування національної культури. Народна творчість має величезне значення і в збереженні культурного різноманіття світу», — зазначає І. Бочарнікова [2]. Мистецтвознавець М. Некрасова називає народне мистецтво «живою традицією, що незмінно зберігає ланцюг наступності поколінь, народів, епох» [15].

Вітчизняний етнолог Г. Кожолянка [9] зазначав, що «з одного боку, духовна культура, як і світогляд давніх мешканців терену України, відбивала життєві процеси, а з іншого, впливала на різні сторони їхнього життя». Науковець також стверджував, що кожен етнос характеризується сукупністю обов'язкових ознак, які становлять сутність поняття «етнічність» [9]. Отже, етнічність — це система відносин, що поєднує носіїв етнічних рис з їх етнічним середовищем [5, 6, 7]. Саме в такому середовищі найповніше можна осягнути сутність традиційної народної ляльки.

Мета статті — дослідити особливості традиційної народної ляльки кінця ХХ — початку ХХІ ст. як носія етнічності в соціально-культурному середовищі України у зв'язку з посиленням уваги до неї в сучасній культурі.

Представники різних наукових напрямів, які вивчають культуру, категорію «етнічність» розглядають й інтерпретують. Одні

дослідники тлумачать «етнічність» як процес визначення індивідуальної та групової ідентичності, інші — як особливу форму буття етнічних спільнот, треті — як ознаки, що виявляються лише під час порівняння з ознаками інших етнічних спільнот, четверті — як наявність протиставлення «ми — вони» [8]. А. Пономарьов зазначає, що «етнічність — категорія синкретична (неподільна). Вона означає складну систему суспільних відносин, що пов'язує особу як носія етнічних ознак (етнофора) з її етнічним середовищем: родиною, сусідством, громадою, етнічною групою, нацією чи суспільством загалом. Тобто етнічність — це вся багатобарвність культурної картини народу або народонаселення держави» [16].

Основою дослідження є теза норвезького вченого Ф. Варта [10], котрий зазначав, що це поняття має подвійне трактування і передбачає:

- групову чи індивідуальну самоідентифікацію;
- сукупність обов'язкових ознак.

Тобто йдеться про комплекс звичок, зокрема й у сфері декоративно-ужиткового мистецтва, що склалися традиційно й від яких людина неспроможна відмовитися, але водночас вона може внести до них певні корективи.

Таке явище нині спостерігаємо в трансформаційних процесах створення традиційної народної ляльки, відповідно до яких на підсвідомому рівні майстри, з одного боку, здатні відтворювати традиційні лялькові конструкції, а з іншого — під впливом новітніх технологій та ідей в образно-пластичну форму традиційної народної ляльки приносять індивідуальні особливості, які достатньо часто виходять за межі того, що зазвичай називають традицією.

Носієм етнічності, яка ґрунтується на «системі міжпоколінної етнокультурної інформації, освяченої традиціями» [3], є людина. Вітчизняні вчені І. Вакулик, Я. Пузиренко акцентують на тому, що «етновизначальним елементом для всякого етносу є навіть не якийсь постійний набір ознак, а тяглість його етнокультурного розвитку» [3].

Найважливішими ознаками етнічності для дослідження традиційної народної ляльки як її носія, на нашу думку, є:

- мова (літературна українська);
- етнопсихологічні ментальні особливості українців;
- етнічна територія (природне середовище);
- вірування (міфологічні особливості).

Саме ці ознаки, можуть найповніше виявити особливості такого виду народної ляльки, як традиційна українська народна лялька.

Мова як носій національної культури маркує вираження національної самобутності, тому є визначальним чинником під час дослідження традиційної народної ляльки, в межах якого вербальні елементи заміщуються знаково-символьною системою. Ця система,

наприклад, може виражатися в знаках, що закодовані у формі, та декоративному оздобленні традиційної народної української ляльки.

Така ознака, як менталітет пов'язана з мовою, оскільки та є «носієм національної культури, віддзеркалює історію народу, це головна етнічна ознака людини» [3].

О. В. Назаренко зазначає: «поняття «менталітет» відображає складову уявленень людей, закладених у їх свідомість культурою, мовою, релігією, суспільним спілкуванням. Мова є виразником загальнолюдських морально-етичних цінностей» [13].

Проблему взаємозв'язку мови й культури, мови і народного світогляду досліджував німецький лінгвіст В. фон Гумбольдт, який ще на початку XIX ст. сформулював ідею про тісний зв'язок духовного світу народу і його мови: «Мова тісно пов'язана з духовним розвитком людства і супроводжує його на кожному етапі його локального прогресу, відбиваючи в собі кожну стадію культури» [6]. Учений зазначав: «...різні мови — це зовсім не різні позначення однієї й тієї самої речі, а різні бачення її», «мови... надають нам різних способів мислення і сприйняття», «мова завжди втілює в собі своєрідність усього народу» [7]. Вербалізація об'єктивної реальності здійснюється в різних мовах неоднаково, що також відображається в традиції народної ляльки.

«Етнопсихологія українців формувалася в нерозривному зв'язку із соціально-економічним розвитком та зовнішньополітичними умовами. Національна психологія, характер проявляються насамперед у самобутній мові, способі мислення, пізнанні дійсності, оригінальній культурі, своєрідних звичаях, традиціях, обрядах. Етнопсихологія, національний характер матеріалізуються також у фольклорі, міфології, мистецтві» [3].

М. Чернишевський так писав про українців: «Чарівне поєднання наївності і тонкого розуму, лагідність звичаїв у родинному житті, поетична мрійливість характеру, непохитно наполегливого, краса, витонченість смаку, поетичні звичаї...» [3]. Важливим для нашого дослідження є думка філософа Д. Чижевського, котрий зазначав: «Перше, безумовною рисою психічного укладу українця є емоціоналізм і сентименталізм, чутливість та ліризм; найяскравіше виявляються ці риси в естетизмі українського народного життя та обрядності» [19].

Отже, виокремимо першу ознаку народної ляльки як головну ознаку створення української традиційної ляльки — наївність, що відбивається в простоті образно-пластичної форми народної ляльки. Це стосується лялькової конструкції традиційної української ляльки, де така «наївність» свідчить про витонченість українського смаку, оскільки вміння прибрати все зайве та залишити найнеобхідніше сприяє найповнішому відображенню моделі людини у формі традиційної ляльки. Ця ознака втілюється в простій для відтворення формі, хоча така модель традиційної ляльки є еталоном композиційності.



Одним із визначальних факторів, які вплинули на формування світогляду українців, Д. Чижевський називає природу. Ідеться про український степ, який «за часів навал кочівників був джерелом постійної загрози і викликав в українців своєрідний «неспокій»» [19].

М. Костомаров, котрий також досліджував особливості світогляду українців, акцентував на впливові природи на формування менталітету та характеру українця. Природа — невід’ємна частина української творчості: «...поезія невіддільна від природи, вона оживляє її, робить її учасницею радості й горя людської душі; трави, дерева, птахи, тварини, небесні світила, ранок і вечір, спека і сніг — усе дихає, думає, розуміє разом із людиною» [8]. У своєму дослідженні М. Костомаров виокремлює такі характерні риси українців: «індивідуалізм», «селянськість», «хазяйновитість» і «працелюбність» [там само], на них ґрунтується українське сільське життя з його усталеними традиціями, циклічністю багатьох природних і соціальних явищ, що належать до народного побуту, які сформували в селян певні сталі звички й особливості світосприйняття, що й відобразилося в конструюванні традиційної народної ляльки, яка первинно виконувала магічно-обрядову функцію (подібну тезу подано в монографії вітчизняного мистецтвознавця О. Найдена [14]).

Лялькарка С. Ковальова, описуючи традицію конструювання бабусиної ляльки, розпочинає свою розповідь з опису території та способу життя (в опитувальнику від 04.03.2013).

«Найістотнішою рисою географічного положення праатьківщини українців, як і сучасної України, було розташування її на межі степів і зони лісостепу та лісів. Наддніпрянина стала колыскою українського народу, вздовж Дніпра та інших рік, більших і менших, пролягали торговельні шляхи, зростало населення, виникали міста» [3].

Отже, другою ознакою традиційної ляльки як носія етнічності є зв’язок традиції створення ляльки з конкретним етносоціальним осередком.

Нині існує тенденція трансформації сільської традиційної ляльки в міську. Вона стає суто мистецьким виробом, зі складними образно-пластичними формами, а відтак не є зразком народної традиційної ляльки. Отже, в цьому разі можна констатувати зникнення традиції конструювання автентичної народної ляльки. Водночас у сучасному лялькарському ремеслі спостерігається брак цілісної та системної інформації щодо належності того чи іншого типу народної ляльки до певного етносу, що призводить до підміни понять, наприклад, подання російської народної ляльки як української народної ляльки тощо. Такий вплив також спостерігаємо в назвах типів ляльок: зокрема, українську назву традиційної ляльки «мотанка» стали активно використовувати майстри в Росії, про що свідчить аналіз сайтів, присвячених ляльковій тематиці в мережі Інтернет (<http://www>).

rukukla.ru/, <http://kyklamotanka.blogspot.de>, <http://propodelki.ru/>) і заголовки статей «Кукла-мотанка "Желанница" — собираем сами», «Куклы-мотанки: сакральный крест», «Кукла-мотанка своими руками».

Таке явище спостерігається не лише серед близькоспоріднених слов'янських ляльок. Наявні й інші запозичення, наприклад, каркасні дротяні сувенірні африканські та мексиканські лялькові форми. Запозичені елементи інколи виявляються в структурі традиційної ляльки. У цьому разі йдеться про трансформаційні процеси, що зумовлюють виникнення нового типу ляльки — традиційна авторська лялька. «Традиційна авторська лялька — це різновид саморобної іграшкової конструкції з авторськими елементами, творцем якої є народ» [18].

Слід зазначити, що існують позитивні тенденції: майстри традиційної ляльки роблять спроби конструювати ляльки, в яких відтворювалися давні архаїчні зразки народної творчості — аутентичні традиційні ляльки. Таке явище назвемо історично-культурною реконструкцією.

Майстрині ляльки, досліджуючи особливості традиційної народної ляльки, зазвичай, користуються фотографічними зображеннями ляльок з наукових праць, проте додають конструйованим лялькам індивідуальні ознаки. Таким чином, сучасна традиційна лялька стає зразком взаємодії традиції та індивідуального авторського бачення.

Існують три типи сучасних традиційних народних ляльок:

- автентичні традиційні вузлові ляльки, що нині зникають;
- подібні до традиційних (реконструйовані) — сконструйовані завдяки наслідуванню образно-пластичних форм певної місцевості;
- авторські традиційні ляльки.

Основними функціями автентичних ляльок у традиційній культурі були: магічна, обрядово-ритуальна, ігрова. Проте «магічна функція, що виникла ще в первісній історії, в процесі культурогенезу трансформувалася в обов'язковий компонент обрядово-ритуальної функції» [11], що засвідчує таку ознаку традиційної ляльки, як зв'язок із сімейними традиціями та обрядовістю. У сучасній культурі відбувся «зсув ігрової функції реконструйованої традиційної ляльки в культурний простір дорослих» [11]. Про це також зазначає у своєму дослідженні О. Найден: «...обрядові дійства еволюціонували в ігри дорослих» [14]. Явища сучасного суспільства передбачав учений В. Воронов у 1920-х рр.: «Старе селянське мистецтво, як жива й повсякденна творчість села, в значній своїй частині вже віджило свій вік і відродження його в старих формах і колишніх побутових обставинах неможливе» [3].

Отже, розглядаючи феномен традиційної ляльки як носія етнокультурних традицій в Україні, слід зазначити, що іграшка, зокрема

лялька, завжди посідали гідне місце в житті людини, оскільки феномен ляльки в культурологічному просторі має глибинний взаємозв'язок з етномистецькими традиціями створення іграшки в Україні. Водночас можна стверджувати, що основними ознаками традиційної ляльки як носія етнічності є:

- наївність, що виражається в простоті форм, які свідчать про витонченість смаку та кротивний розум українців;
- зв'язок традиції створення ляльки з певним етносоціальним осередком;
- зв'язок з сімейними традиціями й обрядовістю.

Слід констатувати: у сфері лялькарського ремесла існує підміна понять, що виражається в поданні народної ляльки інших етносів як української традиційної народної ляльки. Саме тому перспективами дослідження може бути аналіз форм і засобів реконструйованих традиційних ляльок з метою ознайомлення широкого загалу з автентичною традиційною лялькою, що є носієм етнічності національної культури та виразником українського менталітету. Ознайомлення з традиційною народною лялькою, популяризація та правильне класифікування її як традиційної української дозволяють зберегти національну самобутність в умовах сучасної глобалізації. Апробація результатів дослідження здійснюється в процесі викладання в галереях м. Київ та під час виставок, що відбуваються в Україні, на основі яких були розроблені авторські курси: «Українська традиційна лялька. Історія та методика конструювання», «Вузлова лялька». У 2013-му р. в рамках дослідження запроваджено культурно-мистецьку акцію «Діти малюють народну ляльку», завдання якої — популяризувати автентичну традиційну ляльку.

### Список літератури

1. Бариш-Тищенко І. Сучасні тенденції народного декоративно-ужиткового та аматорського мистецтва / І. Бариш-Тищенко // [Електронний ресурс]. — Режим доступу: [http://www.culturalstudies.in.ua/zv\\_2005\\_s8.php](http://www.culturalstudies.in.ua/zv_2005_s8.php). — Назва з екрана.
2. Бочарникова И. Народное творчество как социальный феномен в современном российском обществе: автореф. дис. ... канд. социологических наук: спец. 22.00.06 — социология культуры [Электронный ресурс] / И. Бочарникова. — Майкоп 2010. — Режим доступа: [www.adygnet.ru/files/avtorefer/bocharnikova.doc](http://www.adygnet.ru/files/avtorefer/bocharnikova.doc). — Название с экрана.
3. Вакулик І. Українознавство. Методичний посібник / І. Вакулик, Я. Пузиренко // Національний університет біоресурсів і природокористування України. — К., 2010. — 78 с.
4. Воронов В. О крестьянском искусстве : избранные труды / В. Воронов. — М. : Советский художник, 1972. — С. 35.
5. Грушевський М. Дитина у звичаях і віруваннях українського народу: [Етнографія України] / М.Ф. Грушевський. — К. : Либідь, 2006. — 256 с.
6. Гумбольдт В. Избранные труды по языкознанию / В. Гумбольдт. — М. : Прогресс, 1984. — С. 48.

7. Гумбольдт В. Язык и философия культуры / В. Гумбольдт. — М. : Прогресс, 1985. — С. 349.
8. Костомаров Н. Две русские народности / Н. Костомаров // Основа. — СПб., 1861. — №3. — С. 52
9. Кожоляно Г. Духовна культура українців Буковини / Г. Кожоляно. — Чернівці : Прут, 2007. — 401 с.
10. Микола М. Етнoеволуція: науково-пізнавальні нариси [Електронний ресурс] / М. Микола. — Режим доступу: <http://makhniy.blox.ua/2009/10/Etnichnist-yak-sotsialno-psihologichna-realist.html>. — Назва з екрана.
11. Мишина М. А. Формы бытования традиционной куклы в культурном пространстве постиндустриального общества России: автореф. дис. ... канд. культурологии: спец. 24.00.01 — теория и история культуры / М. А. Мишина. — СПб., 2011. — 30 с.
12. 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. — С. 23.
13. Назаренко О. В. Українська фразеологія як вираження національного менталітету : дис... канд. філол. наук / О. В. Назаренко. — Дніпропетровськ, 2001. — 192 с.
14. Найден О. С. Українська народна лялька: [наукове видання] / О. С. Найден. — К. : ВД "Стилос", 2007. — 240 с.
15. Некрасова М. Народное искусство как часть культуры / М. Некрасова. — М. : Изобразительное искусство, 1983. — С. 37.
16. Пономарьов А. Етнічність та етнічна історія України: поняття етнічності [Електронний ресурс] / А. Пономарьов. — Режим доступу: <http://libr.org.ua/book/78/2388.html>. — Назва з екрана.
17. Скляренко О. А. Происхождение понятия «узловая кукла»: семантика, основные признаки и обрядовый компонент / О. А. Скляренко // Альманах современной науки и образования. — Тамбов: Грамота, 2013. — № 4. — С. 173–175.
18. Скляренко О. А. Типологізація художньо-образних особливостей традиційної ляльки кінця ХХ — початку ХХІ століття в Україні // Культура і Сучасність : альманах. — К. : Міленіум, 2012. — № 2. — С. 150–156.
19. Чижевський Д. Нариси з історії філософії на Україні / Д. Чижевський. — К., 1992. — 230 с.

*Надійшла до редколегії 25.10.2013 р.*

УДК 141.319.8:392.72

В. А. РУСАВСЬКА

### АНТРОПОЛОГІЧНИЙ ВИМІР ГОСТИННОСТІ

*З'ясовано специфіку антропологічного підходу до розуміння сутності гостинності, виявлено її зв'язок з комунікативним підходом.*

*Ключові слова: гостинність, міжкультурні взаємодії, система української гостинності, гість, національний характер, ментальність.*

*Исследуется специфика антропологического подхода к пониманию сущности гостеприимства, определяется её связь с коммуникативным подходом.*

**Ключевые слова:** гостеприимство, межкультурное взаимодействие, система украинского гостеприимства, гость, национальный характер, ментальность.

*The specifics of the anthropological approach to understanding the essence of hospitality is investigated, its relationship with the communicative approach is determined.*

**Key words:** hospitality, intercultural interaction, the system of Ukrainian hospitality, guest, national character and mentality.

Соціокультурні аспекти глобалізації актуалізують проблеми міжкультурної взаємодії складного, суперечливого й амбівалентного процесу в аспекті розуміння «іншого». Міжкультурне спілкування — це зустріч з «іншим», не чужим як ворогом, представником іншої культури, цивілізації, людиною, яка сформувалася в іншому культурному і цивілізаційному середовищі. Основою такого спілкування й досягнення позитивного результату завжди є різні культурні системи і субсистеми, що у свою чергу зумовили необхідність пошуку безконфліктніших способів такої взаємодії, порозуміння з «чужим», основи й стабільності багатовимірного соціокультурного простору.

Однією з таких субсистем і є гостинність, яка, будучи продуктом культурно-історичного розвитку людства і формою практичної діяльності людини, ґрунтується на стосунках з іншими людьми. Оскільки гість — це інша, стороння людина, то гостинність є вираженням ставлення господаря не лише до цієї людини, а й уособлення тієї реальності, представником якої є гість. Акумуляуючись у досвіді й світогляді як окремої людини, так і народу, гостинність поєднує різні сфери життєдіяльності — господарювання, сімейні стосунки та громадський побут.

Мета статті — з'ясувати сутність антропологічного виміру гостинності, виявити його зв'язок з комунікативним.

Настановою антропологічного виміру є визнання того, що в будь-яку історичну епоху поведінка людей детермінована не тільки і навіть не стільки зовнішніми обставинами (економічними й політичними структурами, соціальними відносинами і та ін.), скільки картиною світу, складовою якої є гостинність, що утвердилася в їхній суспільній свідомості. Норми людської поведінки, етики, моралі, духовний субстрат етносу, його ментальність і гостинність виявляються в діалозі з іншими. В українському варіанті вони визначились у модусі співжиття з іншими народами, яке значною мірою зумовлювалося складними обставинами історичного розвитку.

Водночас, антропологічну складову гостинності, як самостійного феномену української культури, ґрунтовно не досліджували ні вітчизняні, ні зарубіжні вчені, хоч цей аспект розглядали історики, котрі вивчали добу Середньовіччя.

Український історик-антрополог Н. М. Яковенко, використовуючи значний генеалогічний матеріал, у праці «Українська шляхта з кінця XIV до середини XVII ст.» висвітила соціальну історію української шляхти Волині та Центральної України XIV — XVII ст., що вможливило існування формування традицій гостинності цієї верстви населення. Науковець у «Нарисах історії середньовічної та ранньомодерної України» розглядає феодальну формацію як розгалужену систему соціальних зв'язків між людьми, з'ясовує ієрархію груп, що складають соціальну структуру суспільства, оскільки без цього не можна зрозуміти реального змісту та специфіки розвитку гостинності як соціального інституту [15; 14].

Митрополит Іларіон (І. І. Огієнко) у своїй праці «Дохристиянські вірування українського народу» розкриває роль язичницького періоду історії слов'ян під час формування традицій гостинності. На думку науковця, гостинність є невід'ємною складовою способу життя українців, елементом їх світосприйняття; глибоко вкорінена в їх свідомості, згодом вона лише коригувалася православ'ям, набувши при цьому морально-релігійної спрямованості [7, с. 350].

М. Гримич у праці «Два виміри національного образу» диференціює українську народну культуру відповідно до двох типів української ментальності — землеробської і козацької, що визначають характер гостинності [5, с. 169].

Вітчизняний учений А. П. Пономарьов у праці «Традиції культури поведінки» зазначає, що в межах традиційної побутової культури формувалися етнічні стереотипи українців як система поглядів, що визначили своєрідність способу життя, типу поведінки, моральних цінностей, національного характеру, гостинності — усього того, що позначається узагальненим поняттям «українство» [12, с. 153-154].

Комунікативний підхід до розуміння гостинності розглянутий дослідницею К. Куле «ЗМІ в Давній Греції», де висвітлено формування ставлення «до Іншого» в Давній Греції. К. Куле характеризує особливий статус проксена в давньогрецькому суспільстві та розкриває його роль у відносинах із чужоземцями, значення для розвитку гостинності, як форми комунікації [8, с. 196].

Французький соціолог М. Мосс у контексті комунікативного підходу до характеристики гостинності розглядає означене питання як «діалог з іншим». Учений характеризує гостинність як «універсальну гомогенність», тобто можливість спілкування рівноправних суб'єктів, у якому суспільство є однорідним, цілісним, що, власне, було характерно для архаїчних соціальних утворень [11].

Гостинність як форму міжкультурної комунікації досліджували європейські філософи П. Рікер та Е. Левінас [13; 9]. Е. Левінас гостинність пов'язував з економічною сферою, П. Рікер — із соціально-політичною, міжкультурною. Так, П. Рікер розглядає гостинність і панування як дві основні форми взаємовідносин різних культур, прагнучи розробити узагальнюючу концепцію людини як творця культури [13, с. 8-13].

Таким чином, гостинність розглядалась переважно у зв'язку з іншими проблемами під час аналізу таких явищ, як народне господарство, матеріальна й духовна культура.

Антропологічний вимір гостинності, пов'язаний із діяльністю школи Анналів (М. Блок, Л. Февр, Ф. Бродель), зумовив нове ставлення до історико-культурних феноменів, згідно з яким основою історичного розвитку є глибиннішими процесами, тобто тими, що спричинені психологічними факторами, особливостями менталітету, суспільними зв'язками, характером соціальної комунікації. Важливішим у цьому разі є явище гостинності, яке являє собою узагальнений спосіб сприйняття світу з позицій історичної антропології. Французькі історики почали розглядати гостинність як спосіб бачення світу і рівень свідомості та самосвідомості, які передбачають єдність емоцій свідомості. Гостинність поряд з ментальністю є узагальненим способом сприйняття світу, манерою відчувати й мислити, характерною для людей певної епохи, а тому є предметом культурно-історичного дослідження [1; 2; 3; 6].

Грунтовне вивчення історичного процесу, пов'язаного зі специфікою формування української ментальності і тому надто багатопланового, конкретного і різноманітного, неможливе без дослідження культурно-історичного періоду, котрий є певною системною єдністю з внутрішньою, тільки йому властивою логікою, в межах якої формується модель поведінки людини. При цьому означена модель відтворює соціальне мікросередовище, в якому жив конкретний індивід, керуючись його обов'язковими нормами, духовною орієнтацією, стереотипами: «Кожен етнос, — зазначає Н. Яковенко, — має власні Схід і Захід, Північ і Південь, що не відігравало суттєвої ролі у формуванні етнічної специфіки. Саме через Україну до кінця XVIII ст. проходили кілька важливих природних і антропогенних кордонів: біологічний — між степом і лісом (із проміжною смугою лісостепу), гідрографічний — між басейнами Чорного та Балтійського морів, соціально-економічний — між кочівництвом і осілим хліборобством, етноконфесійний — між слов'янами-християнами і тюрками-язичниками (згодом мусульманами), культурний — між цивілізаціями Заходу, тобто всієї Європи й Азії. Біологічні та гідрографічні розбіжності стали внутрішньою основою (муром) формування специфіки українського культурного типу. Зовнішня оболонка поєднувала політичні, воєнні та культурні елементи, внесені носіями «чистих» культур узагальноно витлумачених «Європи» та «Азії»» [14, с. 25].

Тому Україна, розташована поруч із Великим кордоном, котрий розділяв європейську й азіатську цивілізації, протягом багатьох століть була форпостом Європи на Сході, і саме це зумовило виникнення такого своєрідного феномену, як українське козацтво, окремого стану, з власним побутом та специфічним різновидом гостинності.

Таке геополітичне положення українських земель, їх розташування між Сходом і Заходом зумовило дуалістичність української мен-

тальності, якій притаманне поєднання індивідуалізму, характерного для західної орієнтації, і східної чуттєвості й емоційності.

У процесі культурно-історичного розвитку український етнос сформувався на основі двох архетипів: землеробського (селянського) і козацького, які визначили своєрідність української побутової культури, на базі чого сформувався український світогляд.

З огляду на те, що перший стосується підґрунтя українства, виникнення якого пов'язане з прадавньою індоєвропейською культурою, основи української ментальності закладені, безперечно, землеробством. Шанобливе ставлення до землі, рідної природи загалом практично виявилось в надзвичайній працелюбності й працездатності українців, а на світоглядно-ментальному рівні — у т. зв. «антеїзмі» (від імені старогрецького міфологічного персонажа Антея, котрий набув життєвих сил завдяки постійному зв'язку з Матір'ю-Землею).

Тому культура наших предків, на думку дослідників, розвивалася переважно як землеробська, що визначало всю систему їх світосприйняття, культурних пріоритетів та соціальної організації.

Для козацького типу ментальності українців, на відміну від землеробської ідеї прив'язаності до землі, рідної оселі характерна ідея дороги, ствердження мужньої особистості чоловіка та підтверджував ідеї волі. Козацький тип ментальності, як прояв українського лицарства з притаманним для нього типом культури, був унікальним явищем, оскільки відрізнявся і від західноєвропейського лицарства, і від подібних утворень сусідніх народів.

Український етнос, сформований на межі західної і східної цивілізацій, створив специфічну культуру, яка повністю не відповідає жодній із двох моделей — ні західній, ні східній. Гостинність як уособлення особистісних форм народного буття і відображення світу, є одним зі структурних елементів ментальності народу — сукупності психічних, інтелектуальних, ідеологічних, релігійних, естетичних та інших особливостей мислення певної людської спільноти, соціальної групи чи окремого індивіда.

Зважаючи на межування України, необхідність спілкування і взаємодії із сусідніми етносами, особливого значення набула міжособистісна комунікація, що зумовило комунікативність гостинності. Тому з антропологічним виміром щодо розуміння гостинності безпосередньо пов'язаний комунікативний аспект.

Гостинність — це не лише традиція, а й реальна дійсність, у якій живе людина, що в прихованій чи відкритій формі наявна в побуті, способі діяльності й поведінці. Своєрідність будь-якого народу найчіткіше проявляється у сфері спілкування, оскільки саме в ній передусім зберігаються етнічні стереотипи, символи і стандарти, що становлять сутність традицій, без яких неможлива жодна культура — професійна, народна, матеріальна, духовна чи соціонормативна. Тому основною функцією гостинності є міжособистісна комунікація.



Першочергове призначення гостинності каталізувати моральні норми й живе спілкування в процесі спільної діяльності людей у формі безпосередньої родової колективності, вона є обов'язковою умовою засвоєння індивідом культурних надбань людства, посередником у зв'язках між поколіннями, що зумовлює її комунікативність.

Мотиви поведінки у сфері спілкування визначаються історично закладеними у свідомості людини релігією, культурою, традиціями і значною мірою впливають на всі суспільні відносини. Тому гостинність не може бути реалізована без «Іншого», тобто гостя.

Гостинність, як діалог з «Іншим», згідно з М. Моссом, — це можливість спілкування рівноправних суб'єктів в однорідних, цілісних суспільствах, де немає відокремлених один від одного станів, існує суспільна однорідність і тому в процесі взаємного спілкування формується гостинність як «універсальна гомогенність», її базові компоненти, архетипи, що складають її «культурне ядро». Однак гостинність у різних суспільствах і навіть у межах одного соціуму можна структурувати за принципом «свій-чужий» [11].

Гостинність — форма близької і сильної взаємодії людей, а також обмін поглядами і дотиками. Хто не втратив себе, знає власну культуру, той не боїться чужого. Наші предки культивували саме те, чим вони відрізнялися від інших, яких не боялися, а поважали, використовуючи для цього гостинність. Певним чином стрес від зустрічі з чужим нейтралізувався законом гостинності, що була достатньо ефективною стратегією визнання «Іншого».

Перші ознаки гостинності, як форми комунікації стосунків з іншими, іноземцями (не-греками), формування образу «Іншого», містяться вже в «Іліаді» й «Одіссеї» Гомера, (хоча в цих творах чужинці ще не сприймалися як гості). Ставлення до іноземців та вияв зовнішньої гостинності вперше подано в такого вченого-мандрівника, як Гекатей Мілетський, праця якого «Навколосвітня подорож», на жаль, не збереглася.

Перше детальне свідчення зустрічі з «Іншим» — «Історія» давньогрецького географа, етнографа й історика Геродота, в якій описано звичай різних народів із безліччю подробиць щодо рис їх характеру, особливостей вірувань. І тому ця праця є своєрідною історико-географічною і етнографічною енциклопедією, невичерпною скарбницею відомостей про минуле. Геродот зображує не карикатурний образ не-грека, а саме «Іншого» в усій його різноманітності. Хоча «варвар» і відрізняється від грека, це не перешкоджало появі в деяких авторів — особливо в другій половині V ст. до н. е. — ідеї єдності людства. Дуже чітко вона виражена в Геродота: «...усі ми від природи схожі, греки і варвари», тобто людська природа в усіх однакова [4].

Геродот не єдиний, хто протиставляв іноземців еллінам. Його сучасник Гіппократ, лікар із Коса, систематизував причини, за допомогою яких можна пояснити відмінності між народами. У трактаті

«Про повітря, воду і місцевість» він співвідносить будову тіла і характер жителів з кліматом країни, де вони мешкають, з її водами, ґрунтом, зміною пір року та з іншими чинниками. Тексти Гіппократової школи ґрунтуються на ідеї людської природи, що змінюється відповідно до клімату і навколишнього середовища, але є загальною для всіх людей [8, с. 191].

Уже в добу грецької античності, з часів Гомера, гостинність слугувала ще й формою зв'язку між полісами. Стародавня практика ксенічних зв'язків, з якою пов'язують формування полісної дипломатії, передувала розгорненим офіційним контактам. Проте в класичну добу особиста гостинність продовжувала помітно впливати на міждержавні відносини й зумовила виникнення проксенії як інституту суспільної гостинності. Її функціонування забезпечували проксени, які відігравали роль офіційних «друзів гостей», «мали тісні відносини з певним полісом і були зобов'язані приймати в себе греків з того полісу, який вони представляли. Така популярність пояснювалася престижем і численними привілеями, які мали проксени. Передусім, слід згадати про суспільне визнання на батьківщині й у полісі, інтереси якого вони представляли» [8, с. 195].

Е. Левінас зазначає, що будь-які відносини між людьми не можуть відбуватися поза економікою, оскільки людину не зустрічають з порожніми руками, закривши двері на засув: зосередженість у домі, його відкритість для «Іншого», тобто гостинність — це конкретний і первинний факт людської зосередженості й відокремлення, що збігається з бажанням абсолютно трансцендентного іншого [10, с. 184].

П. Рікер, прагнучи розробити узагальнюючу концепцію людини як творця культури, розглядає гостинність і панування як дві основні форми взаємовідносин різних культур. Зразок реалізації принципу гостинності філософ убаचाє у вивченні інших, чужих мов як намагання жити поруч у багатоповерховому будинку. Сприймати чужу мову, жити мовою іншого не означає знищувати відмінності. Кожен повинен відкрити в собі свій власний Єгипет, свою символічну чужерідність собі: «Левіт писав: «Ви були чужими в Єгипті». Якщо ми не були чужими деінде, потрібно знайти наш власний Єгипет. Нашу символічну чужинність» [13, с. 463–465].

Таким чином, гостинність є результатом процесів міжкультурної взаємодії впродовж тривалого історичного періоду, що надає підстав розглядати її в антропологічному і комунікативному аспектах з співвідношенні з національним характером, ментальністю, моральними, естетичними цінностями, способом життя, типом поведінки.

У гостинності як комунікативному феномені на рівні особистісного спілкування матеріалізується миттєвість мисленневих та емоційних станів, які, повторюючись і водночас ніколи повністю не відтворюючи матрицю життєвих ситуацій, надають різноманітний матеріал для вербалізації думки, осягнення її парадигматики не тільки в слові, а й у системі невербальних засобів комунікації.

Перспективи подальших досліджень пов'язані з необхідністю пошуків підґрунтя міжкультурної комунікації, де гостинність набуває важливого значення, сприяє формуванню середовища, яке забезпечує взаємодію на основі принципів толерантності, поваги до представників інших культур, засвоєнню нових форм спілкування, подоланню культурних бар'єрів між ними.

### Список літератури

1. Блок М. Апология истории, или Ремесло историка / М. Блок. — М.: Наука, 1973. — 232 с.
2. Бродель Ф. Матеріальна цивілізація, економіка і капіталізм, XV — XVIII ст.: У 3-х т. — Т. 1.: Структури повсякденності: можливе і неможливе / Пер. з фр. Г.Філіпчук. — К.: Основа, 1995. — 544 с.
3. Бродель Ф. Матеріальна цивілізація, економіка і капіталізм, XV — XVIII ст. / Бродель Ф. — У 3-х т. — Т. 2.: Ігри обміну / Пер. з фр. Г.Філіпчук. — К.: Основа, 1997. — 585 с.
4. Геродот. История: в 9 т. / Пер. с греч. — Ф. Г. Мищенко с его предисл. и указ. — 2-е изд., испр., доб. — М.: Кузнецов, 1888. — Т. 2: (книги V-IX. Указатель с примеч.) — 639 с.
5. Гримич М. А. Два виміри національного образу / М. А. Гримич // Українці. Історико-етнографічна монографія: у 2-х кн. — Олішне, 1999. — Кн. 2. — С.169-176.
6. Гуревич А. Я. «История — нескончаемый спор» / А. Я. Гуревич. — М., 2005. — 892 с.
7. Іларіон, митрополит. Дохристиянські вірування українського народу: Іст.-реліг. моногр. / Митрополит Іларіон — К.: АТ «Обереги», 1992. — 424с.
8. Куле К. СМИ в Древней Греции: сочинения, речи, разыскания, путешествия... / К. Куле — М.: Новое литературное обозрение, 2004. — 256 с.
9. Левинас Э. Время и другой. Гуманизация другого человека / Э. Левинас — СПб., 1999. — 567 с.
10. Левинас Э. Избранное: Тотальность и бесконечное / Пер. с фр. / Э. Левинас — М., СПб.: Университ. кн.: ЦГНИИ ИНИОН РАН: Культурн. инициатива, 2002. — 415 с.
11. Мосс М. Общества. Обмен. Личность: Труды по социальной антропологии / М. Мосс — М.: Восточн. литература РАН, 1996. — 360с.
12. Пономарьов А. Ф. Традиції культури поведінки / А. Ф. Пономарьов // Українці: Іст.-етногр. моногр.: У 2-х кн.: Кн.2. — Олішне, 1999. — С. 153-157.
13. Чужинність чужого. Діалог П.Рікера та директора журналу «Нувель обсерватор». — Квітень 1998. — С.8-13. *Nouvel Observateur*; avril 1998: № 32 // Дух і літера. — 1999. — № 5-6. — С. 463-465.
14. Яковенко Н. Нарис історії середньовічної та ранньомодерної України / Н. М. Яковенко — 2-е вид. — К.: Критика, 2005. — 584с.
15. Яковенко Н. М. Українська шляхта з кінця XIV до середини XVII ст. (Волинь і Центральна Україна) / Н. М. Яковенко. — К.: Наук. думка, 1993. — 416 с.
16. *Nouvel Observateur*; avril 1998: № 32 // Дух і літера. — 1999. — № 5-6. — С. 463-465.

Надійшла до редколегії 07.11.2013 р.

## КУЛЬТУРА СЕРВІСУ ПІД ЧАС НАДАННЯ ПОСЛУГ ХАРЧУВАННЯ В КРУЇЗНОМУ ТУРИЗМІ

*Здійснено спробу огляду культури сервісу під час надання послуг харчування в круїзному туризмі.*

**Ключові слова:** *круїзний туризм, культура сервісу, культура обслуговування, послуги харчування, обслуговування.*

*Осуществлена попытка обзора культуры сервиса при предоставлении услуг питания в круизном туризме.*

**Ключевые слова:** *круизный туризм, культура сервиса, культура обслуживания, услуги питания, обслуживание.*

*The culture of service is carried out at the grant of services of feed in cruise tourism is reviewed.*

**Key words:** *cruising tourism, culture of service, culture of service, services of feed, service.*

За останні декілька десятиліть круїзний туризм зазнав кардинальних змін. Нині в цій сфері діяльності є значні можливості для успіху. Сучасні гості очікують високих стандартів обслуговування, насамперед, розширення асортименту послуг: комплексності сервісу і його інфраструктури і, звісно ж, індивідуалізації під час його надання. У сучасних ринкових умовах культура сервісу і якість обслуговування набуває пріоритетного значення для будь-якої компанії.

Вищеназані особливості визначають актуальність обраної теми.

Мета — розглянути систему культури сервісу під час надання послуг харчування в круїзному туризмі.

Питання культури обслуговування в туризмі, зокрема круїзному, розглянуто лише поодинокі публікації вітчизняних (радянських і пострадянських) науковців Г. Аванесової, Т. Дьорової, В. Зінченка, О. Осипової, С. Поповича, В. Федорченка, Г. Гарбар, П. Яновського. Окремі відомості щодо надання послуг харчування та обслуговування пасажирів на водному транспорті містяться в працях В. Архіпова, М. Бучкарика, В. Сеніна, Н. П'ятницької та ін. Утім, це питання у вітчизняній культурології не досліджувалося.

Що таке культура сервісу і чому вона так важлива? Багато хто вважає цю культуру сукупністю правил ввічливості або етики поведінки. Однак насправді це поняття слід розглядати набагато ширше. Так, ключовими елементами сучасної культури сервісу є: екологічність і безпека; естетика в інтер'єрі і створення комфорту в обслуговуванні; знання психологічних якостей особистості, процесу обслуговування; етичних норм обслуговування та їх дотримання персоналом, зокрема процедура обслуговування клієнтів; наявність необхідної кількості устаткування, а також інвентарю для надання послуг та ін.

Сервіс (англ. «service» від to serve — служити) — побутове обслуговування населення [3, с. 756]. Таким чином, сервіс — це надання

послуг (виробництва послуг), тобто споживчих нематеріальних вартостей, які забезпечуються матеріальною інфраструктурою, а їхній результат може об'єктивуватися у формі матеріальної речі.

П. Яновський зазначає, що поняття «сервіс» необхідно розглядати значно ширше, ніж обслуговування. Сервіс передбачає, окрім виконання певних стандартних операцій, ще і виконання індивідуальних операцій і послуг. Крім того, часто під час обслуговування клієнтів у будь-якій сфері послуг обслуговуючому персоналу слід застосовувати індивідуальний підхід до клієнтів. Ввічлива манера спілкування, доброзичливість, посмішка і діловий настрій під час розмови, щира зацікавленість у вирішенні проблем клієнта [7, с. 392].

Загалом усі послуги в круїзному туризмі, на думку автора, належать до поняття сервісу, а такий показник, як його якість, пропонуємо визначити як культуру сервісу. Отже, культура сервісу в дослідженні — якість послуг харчування, що надаються туристам під час здійснення річкового, озерного, морського, океанського або змішаних форм круїзу.

Значно вплинув на розвиток підприємств ресторанного обслуговування на круїзних лайнерах французький кулінар, критик, кулінарний письменник, популяризатор і новатор французької кухні Ж. А. Ескоф'є на початку ХХ ст. Він створив концепцію ресторанного обслуговування на палубах кораблів, що передбачала підбір і навчання персоналу, й упровадив її на теплоходах «l'America» та «Imperator» компанії «Гамбург Америка Лайнс». Близько століття тому Ж. А. Ескоф'є сформулював гасло, актуальне й для сучасної індустрії гостинності: «Задовольнити клієнта або його втратити — третього не дано» [5].

За радянських часів круїзний туризм поєднував транспортні послуги з послугами розміщення, харчування і рекреації, про що свідчать річні звіти про теплохідні маршрути. За навігацію 1974 р. було зроблено 14 рейсів, перевезено 2491 туриста [2, с. 171]. У «Додатку до звіту про теплохідні маршрути за навігацію 1974 р.» зазначалося: «...в усіх рейсах на дизель-електроході «Карл Маркс» було організоване триразове гаряче харчування згідно з прейскурантом по 2 крб. 50 коп. на туриста в день ...скарг на харчування не надходило» [2, с. 171]. Навпаки, в книзі скарг і пропозицій багато позитивних відгуків і вдячних записів туристів за якісне харчування та високу культуру обслуговування в ресторані. І навіть цитувався запис із цієї книги: «Колектив ресторану зумів забезпечити приготування різноманітної смачної і калорійної їжі для туристів при високій культурі обслуговування» [2, с. 241]. І додавалося: «Слід відмітити хорошу роботу з постачання ресторану продуктами харчування Відділами робітничого постачання м. Запоріжжя, Дніпропетровська і Херсона» [2, с. 171]. Сприяття поліпшенню культури обслуговування на транспорті

(як загалом у сфері, що надавала послуги туристам) мала система соціалістичного змагання.

На міжнародних круїзах культурі сервісу приділялася особлива увага. Вимоги до персоналу т. зв. «контактної зони» — офіціантів, барменів, екскурсоводів, покоївок, котрі обслуговували іноземних туристів, були дуже високими: «...крім доброго знання двох-трьох іноземних мов, знання історії країни й історії мистецтв, співробітники... повинні були вільно орієнтуватися в розстановці політичних сил у світі. Вони мали навчитися знаходити оптимальний вихід у несподіваних ситуаціях, уміти цікаво розповідати і вчасно замовкнути. Обов'язковими були такі особисті якості, як доброзичливість, гарні манери і приємна зовнішність» [1, с. 55].

Особлива увага під час здійснення міжнародних круїзів приділялась наданню послуг харчування. Так, у Чорноморському морському пароплаванні існувала група харчування пасажирського флоту, фахівці якої не тільки забезпечували якісне обслуговування екіпажів суден, але й були підготовлені для надання високоякісного сервісу з послуг харчування під час морських круїзів іноземним туристам [1, с. 4].

Під час надання послуг харчування обов'язково зважали на особливості національних гастрономічних культур туристів: релігійні приписи і заборони, звичний набір продуктів, черговість подання страв і напоїв тощо. Кухарі знали на технології приготування страв тієї чи іншої національної кухні. Слід відзначити, що для цього персоналу видавалася спеціальна довідкова література. Так, фактично настільною книгою бортового кухаря був «Довідник корабельного кухаря», що виходив друком у спеціалізованому одеському видавництві декілька разів.

Наприклад, туристам з НДР, ФРН і Австрії рекомендували меню, зважаючи на те, що кухня цих країн відзначається великою кількістю бутербродів, страв зі свинини, яловичини, птиці, дичини, риби. Слід було передбачити, що в цій гастрономічній культурі картопля й овочі вживаються зазвичай відвареними, а прянощі та приправи — помірно. Характерним є використання ковбас, сосисок, сарделок для приготування закусок, перших і других страв. А ось чай турист із цих країн вживають обмежено [1, с. 225].

Під час складання меню для туристів із країн близького Сходу як — Йорданія, Ірак, Ліван, Саудівська Аравія, Сирія, Туреччина, слід зважати на релігійні харчові табу: в їжі не мало бути свинини та виробів з неї. Зазначалося, що в кухні країн цього регіону широко використовуються баранина, козлятина, інколи — яловичина, птиця, риба, овочі та рис, прянощі, перець, цибуля, часник, різноманітне гостре й ароматичне коріння. Популярні молочнокислі продукти: кефір, сметана, сир, мучні страви, хліб (тільки білий). Основний напій — чай [1, с. 215].

Наголошувалося, що особливість індійської кухні полягає в тому, що вона не містить яловичини, а частина населення взагалі не вживає м'яса. Для урізноманітнення страв додаються спеції та приправи, серед яких найпопулярніша каррі — суміш із червоного й чорного перцю, мускату, кориці, гвоздики, імбирю, горіхів, гірчиці, петрушки, кропу, часнику [1, с. 227–228].

Туристів із Чехії та Словаччини не розрізняли, тому і секрети кухні об'єднували. Зазначалося, що в чехословацькій кухні використовується свинина в будь-якому вигляді. Значно менше за м'ясо вживається риба. Для підвищення смакових якостей використовують різні спеції й прянощі. Гарніри до порційних страв — овочеві. До м'ясних страв частіше за все подається тушкована капуста [1, с. 242].

Під час характеристики японської кухні акцентувалося на тому, що її основу складають рис, тваринні та рослинні морепродукти. Зазначалося, що японці вживають тільки білий хліб і приправляють різними соусами та спеціями, яловичину, свинину і птицю. Популярні страви з яєць, овочеві салати. Японці мало солять їжу, а деякі страви взагалі готують без солі. Перші страви вживають тричі на день порціями по 200-250 г. Улюблений напій — зелений чай [1, с. 247].

Існували й варіанти харчування для туристів з особливими потребами: у дієтичному харчуванні, а також у разі захворювання «морською хворобою». Для останнього розроблене т. зв. «штурмове» харчування, меню якого складалося зі страв, що містили велику кількість солоно-копчених продуктів, а також житні сухарі, сушки, галети. Перші страви слід було готувати густими з додаванням спецій [1, с. 14].

Нині різноманіття послуг харчування в круїзі зумовлене можливостями інфраструктури судна та побажаннями клієнтів. Більшість компаній прагнуть надати клієнтам якомога більше можливостей для забезпечення їх потреб у харчуванні на кораблі.

Зазвичай у круїзному туризмі послуги харчування надаються за системою «максимальний набір послуг». Однак існують відмінності, що забезпечуються пропозиціями національних кухонь, запрошенням на час круїзу відомих шеф-кухарів, залученням кулінарних шоу-номерів і майстер-класів. Харчування завжди додається до вартості туру. Додатково туристи платять лише за напої в пляшках, алкоголь (окрім шампанського на прийомі в капітана), коктейлі (як алкогольні, так і безалкогольні) і на більшості лайнерів — за морозиво. Страви в ресторані сервіруються згідно з визначенням шеф-кухаря. Важливим є: поєднання кольорів, розмір складових порції, їх розміщення на тарілці й оформлення [14].

На кораблях є щонайменше три ресторани «a la carte», в яких сервіруються обіди та вечері; ресторан-буфет «шведський стіл», де сервіруються сніданки, обіди, полуденки, зрідка вечері, й «Північний» буфет; альтернативний ресторан «a la carte» — це невеликий ресторан

з меню вищої якості, де подаються вечері, інколи обіди. Крім того, на кожному кораблі туристи зможуть знайти справжню італійську піцерію, барбекю на свіжому повітрі, капучино-бар, кондитерську, кафе-морозиво, а їхні номери цілодобово обслуговуватимуться [6]. Зазвичай на борту круїзних лайнерів (навіть економ-класу) туристи можуть харчуватися «з раннього ранку і до пізньої ночі». Ранній сніданок починається о шостій годині; післяполудневий чай у британських традиціях — з бутербродами та випічкою — надається пасажиром о шістнадцятій годині. У кожній круїзної компанії свій фірмовий підхід до роботи опівнічного буфету, він подається на шведському столі або в публічних зонах лайнера. Наприклад, у NCL — буфет «Шокогोलік» (солодкий стіл) [14].

По закінченні подорожі проводять гала-буфет з розкішним оформленням страв. Це справді незабутнє видовище, шедеври кулінарії. Загалом на борту презентація їжі нерідко перетворюється на своєрідне шоу, на деяких лайнерах навіть обладнані спеціалізовані ресторани з «відкритою кухнею» («Квін Мері 2», «Севен Сіз Вояжер», «Сенчурі», «Констелейшн», «Інфініті», «Міленіум» і «Самміт»). Деякі компанії організують тематичні вечері під час круїзу — крім смачної їжі, туристів очікують ефектні видовища.

Для певних лайнерів навіть ця ознака є однією з головних для конкурентної переваги у своєму сегменті. Так, круїзний лайнер «Селебреті Іквінекс» компанії Селебреті Крузес позиціонується як «ресторанний рай», що зумовлено наявністю численних закладів харчування: 5 ресторанів (4 –спеціалізовані), 5 кав'ярень, 8 барів і винотека. Головним є двоярусний ресторан «Гранд Еперне», орієнтований на французьку кухню, ще один ресторан — «Сілк Харвест» — на південно-азійську, ресторан «Тускон Гриль» та кав'ярня «Аль Баціо» — на італійську, кав'ярня «АкваСпа Кафе» пропонує дієтичні страви [15].

В італійській компанії «ЕмЕССі Гротчер» під час круїзів гастрономічна складова є основною. Про що свідчить реклама: «Запашна зелень базиліка, свіжа моцарелла і достиглі помідори, майстерно поєднані в щойно спеченій піці "Маргарита", призначені для насолоди. І це один з численних делікатесів, які можна скуштувати на борту. Шеф-кухарі запропонують унікальні страви найвідомішої у світі гастрономічної традиції. Для тих, кому подобається готувати, шеф-кухарі передбачили спеціальні гастрономічні зустрічі, щоб насолодитися своїми незліченними рецептами і дивовижним смаком італійської кухні» [11]. Однак слід зазначити, що на чотирьохзіркових лайнерах компанії «Емісі Гротчер» харчування туристів організовано за системою «повний пансіон».

Важливою складовою конкурентних переваг є концепція харчування на лайнерах компанії «Кристал Крузес», яка проводить під час круїзів фестивалі страв і напоїв, а щоденно — тематичні чаювання. Крім того, на лайнерах організують тематичні вечері з вибором



вина з власного винного погреба, в якому містяться понад 200 відомих марок, та використовуються лише «свіжі відбірні продукти, завантажені в найближчому порту». Туристам пропонується до семи варіантів вечері. Хоча сама вечеря відбувається у дві зміни в основному ресторані, відвідувачі в будь-який час можуть повечеряти в альтернативних ресторанах (один з яких — італійської кухні), задалегідь замовивши столик [9].

Зазвичай сервіс із харчування є проблемнішим для великих лайнерів класу «Стандарт». Оскільки вони беруть на борт до трьох-чотирьох тисяч туристів, харчування організовується в декілька змін, що зумовлює певні незручності для туристів.

Так, у чотири зміни організоване харчування на лайнері «Кернівел Дестені» (категорія «Стандарт») компанії «Кернівел». Подібна ситуація на «Кернівел Глорі» і на «Кернівел Фрідом» (на борту лайнерів до трьох тис. туристів) і «Кернівел Дрім» (понад три з половиною тисячі туристів). Хоча при цьому зазначається, що особливість лайнерів компанії — це можливість поїсти в будь-який час дня і ночі й замовити собі сніданок «у ліжко» [8].

Однак такі проблеми можуть виникати і на лайнерах категорії «Преміум». Так, на лайнері «Амстердам» компанії Холонд Америка Лайн (борт 1380 туристів), харчуються в чотири зміни. Конкурентна перевага цього лайнера в іншому: концепції кают — пропонується не просто каюти класу пентхаус, але пентхаус веранда сьют з приватним балконом, на якому розташовано джакузі) [10].

А ось Азамара Крузес, що також працює в сегменті круїзів «Преміум», навпаки зазначає, що вечеря на її лайнерах — «Азамара Джорні» і «Азамара Квест» — «не буде розбита на дві зміни». Також акцентує на скасуванні суворого дрес-коду. Як додатковий бонус на лайнерах можна безплатно відвідати альтернативні ресторани, щоправда для тих, хто мешкає в сьютах, це можливо двічі за час круїзу, а для тих, хто мешкає в стандартних каютах — один раз. Таким чином, компанія наголошує не просто на гастрономічній складовій круїзів, а на концепції сервісу харчування, і пишається культурою його організації.

Компанія «Яхтс оф Сіаборн» (Норвегія), яка працює на сегменті люксового круїзного туризму, надає особливий сервіс своїм пасажиром. Обслуговування на яхтах визначається як «елігантне» (персонал не бере чайових). Щодо гастрономічної складової, то її унікальність не тільки в самому меню, але й у сервісі: в ресторані яхт страви подаються в «кришталевому посуді» [15].

Подібна особливість характерна і для шестизіркових лайнерів круїзів класу «Люкс» компанії «Кристал Крузес»: «Кристал Серенеті» і «Кристал Симфоні», де «всі страви в ресторанах подають «елігантній порцеляні Villeroy&Boch, де вина розливають у бокали від Riedel».

Компанії «Пі енд О Крузес» відзначається британським стилем: сервісу чаювання «файв-о-клок», класична британська кухня,

аристократичні прийоми — це неодмінні атрибути круїзів «Пі енд О Крузес». Тільки на лайнерах цієї компанії туристів зустрічають справжні британські офіцери-джентельмени й стюарди-індійці, що набираються в команду як пам'ять про колоніальне минуле компанії. Компанія «Пі енд О Крузес» акцентує на своїй відданості консервативним традиціям британської культури. На її лайнерах дотримують гастрономічних традицій і манер поведінки, притаманних британцям. Це поширюється й на дрес-код, обов'язковий для вечері. Щоправда, новації вплинули і на цю компанію класичних круїзів: на борту судна компанії «Оріана» є піцерія [12] — для любителів «небританських» страв.

На лайнерах же компанії Кернівал, нині впроваджується проект «Пити з розмахом». Зазвичай алкогольні напої в круїзах категорії Стандарт, у якій надає свої послуги і компанія Кернівел, не входять у вартість путівки й оплачуються туристами додатково. Суть проекту полягає в тому, що для кожного круїзу пропонується алкогольний пакет вартістю 42.95 \$ на добу, плюс 15 % чайових — величезний вибір вин, пива, міцних алкогольних напоїв, а також бутильованої і газованої води й безалкогольних коктейлів (крім кави) протягом круїзу. Вартість вина і пива в бокалах не повинна перевищувати 10\$, інакше вони виходять за рамки пакета, який передбачає придбання одного напою за один раз. Ті учасники проекту, котрі забажають придбати шампанське, вино в пляшці або бокал дорогого вина чи коктейлю, отримують знижку в 25% від загальної вартості [12]. Уперше компанія впровадила цей проект у серпні 2012 р. на своєму лайнері Кернівел Вікторі, а згодом додано «Кернівел Сплендор», «Кернівел Спірит» і «Кернівел Бриз».

Щодо такого елементу культури обслуговування, як чайові, то під час круїзу зазвичай їх вартість уже передбачена в ціні сервісного збору, який пасажир має сплатити перед поїздкою.

Отже, в міжнародних круїзах радянських часів вимоги до культури сервісу були надто високими. Кухарі на круїзних судах були добре обізнані з особливостями національної кухні різних країн: основним асортиментом страв, технологією їхнього приготування, популярними або, навпаки, забороненими продуктами. Нині різноманіття послуг харчування в круїзі зумовлені можливостями інфраструктури судна і побажаннями клієнтів. Більшість компаній прагнуть, щоб надати клієнтам якомога більше можливостей для забезпечення їх потреб у харчуванні на кораблі. Конкурентна перевага всередині них часто досягається саме завдяки певній унікальній пропозиції: «аристократичними прийомами», «елегантності» послуги, «можливості поїсти в будь-який час дня чи ночі», кулінарній школі.

Подальше дослідження пов'язане з розглядом проблем та перспектив розвитку культури сервісу під час надання послуг харчування в контексті круїзного туризму України.

**Список літератури**

1. Бучкарик М. С. Справочник судового повара. Под общей ред. доц. И. В. Белокопя. 4-е изд., перераб. и доп. / М. С.Бучкарик, В. Д. Тимофеева, З. А. Ченгал. — Одесса, «Маяк»,1988. — 294 с.
2. Гарбар Г. А. Розвиток соціокультурного інституту гостинності в українському туризмі 60-х — 80-х рр. ХХ століття (на матеріалі Миколаївської області) : моногр. / Г. А.Гарбар. — Миколаїв, Вид-во Південнослов'янського інституту Київського славістичного університету, 2007. — 267 с.
3. Мельничук О. Словник іншомовних слів. Видання друге виправл. / За заг. ред. академіка О. С. Мельничука. — К. : Головна редакція української радянської енциклопедії, 1985. — 968с.
4. Осипова О. Я. Транспортное обслуживание туристов / О. Я. Осипова. — М. : Академия, 2006. — 384 с.
5. Пуцентейло П. Р. Економіка і організація туристично-готельного підприємства [Електронний ресурс] / П. Пуцентейло. — Режим доступу: [http://tourlib.net/books\\_ukr/pucentejlo13.htm](http://tourlib.net/books_ukr/pucentejlo13.htm) — Назва з екрана.
6. Сенин В. С. Организация международного туризма [Электронный ресурс] / В. Сенин. — Режим доступу: [http://tourlib.net/books\\_tourism/senin\\_pril16.ht](http://tourlib.net/books_tourism/senin_pril16.ht) — Назва з екрана.
7. Яновський П. О. Пасажирські перевезення: навч. посіб. / П. О. Яновський. — К. : НАУ, 2008. — 469 с.
8. Carnival Corporation & PLC [Electronic source]: Про круїзи. — Mode of access: <https://www.carnivalcompliance.com/> — Title show screen.
9. Crystal Cruises [Electronic source]. — Mode of access: <http://www.crystalcruises.com/>. — Title show screen.
10. Holland America Line [Electronic source]. — Mode of access: <http://astartagroup.ru/cruise/company/ship/?id=42>. — Title show screen.
11. MSC Crociere [Electronic source]: Про круїзи. — Mode of access: [http://www.msccrociere.it/it\\_it/Homepage.aspx](http://www.msccrociere.it/it_it/Homepage.aspx). — Title show screen
12. P&O Cruises [Electronic source]. — Mode of access: [www.pocruises.com](http://www.pocruises.com). — Title show screen.
13. Princess Cruises [Electronic source] — Mode of access: <http://www.princess.com>. — Title show screen.
14. Магазин круизов и путешествий [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://cruiseshop.com.ua/onboard/pitanie.html> — Назва з екрана.
15. Туристична компанія Антарес Тур: [Електронний ресурс]. — Режим доступу: [www.antares-tour.com](http://www.antares-tour.com). — Назва з екрана.

*Надійшла до редколегії 14.11.2013 р.*

УДК 003.31. 34:316.773.2

*В. М. ШКУРКІНА*

**УМОВИ ВИНИКНЕННЯ ГРАФІЧНИХ ФОРМ  
ЗНАКІВ-СИМВОЛІВ (НА ПРИКЛАДІ КЛИНОПИСУ,  
ЕГИПЕТСЬКИХ ТА КИТАЙСЬКИХ ІЕРОГЛІФІВ)**

*Здійснено історичний аналіз чинників, що сприяли виникненню символічних засобів фіксації інформації та найдавніших систем письма — єгипетської, шумерської, індійської, китайської. Визначено умови виникнення перших графічних форм знакових систем.*

**Ключові слова:** знак, інформація, символ, руна, міф.

*Проведен исторический анализ факторов, способствовавших появлению символических средств фиксации информации и древнейших систем письма — египетской, шумерской, индийской, китайской. Определены условия возникновения первых графических форм знаковых систем.*

**Ключевые слова:** знак, информация, символ, руна, миф.

*An historical analysis of the factors that contributed to the emergence of symbolic data recording and oldest writing systems — Egyptian, Sumerian, Indian, Chinese is given. The conditions of occurrence of the first graphical forms of sign systems are defined.*

**Key words:** sign, information, symbol, rune, myth.

У період стрімкого розвитку інформаційного суспільства необхідність дослідження еволюції знакових форм фіксації інформації — невід’ємна умова винайдення досконаліших засобів її накопичення, зберігання та розповсюдження. Одним з важливих історичних джерел дослідження особливостей виникнення перших знакових форм фіксації інформації є стародавні міфи. Їх вивчення дозволяє визначити об’єктивні чинники, що сприяли виникненню писемності в різних народів світу, подібне та відмінне в процесі виникнення різних знакових систем фіксації інформації.

Дослідження еволюції стародавніх засобів фіксування інформації на матеріальному носіїві свідчить, що найефективнішими з них були вузлики, петрогліфи, клинопис, єгипетські та китайські ієрогліфи, деванагарі, гексаграми «Книги змін» та ін. Вузликіві засоби комунікації існували в різних народів, але мали відмінні назви: у слов’ян — «наузи», у інків — «кіпу», в жителів острова Пасхи — «вам пум». Однак за конструктивною формою та змістовим зображенням вони є подібними. Вузликове письмо «цзе-шен» було відоме і в стародавньому Китаї. Популярності вузликові засоби фіксації інформації набули також у латишів, карелів і фінів, де й нині знаходять клубки (протокниги) з вузликовими письменами [19].

Суттєве збільшення обсягів соціальної інформації стимулювало необхідність пошуку досконаліших та інформаційно ємніших засобів її фіксації та передавання більшій кількості реципієнтів. Виникають різні види знакових систем письма: у шумерів — клинопис; китайців — гексаграми («Книга змін»), індійців — деванагарі та ієрогліфи; слов’ян — «черти-різи» (руниця); тюрків — руни, скандинавів — огамічне письмо й руни та ін.

Умови розвитку стародавніх засобів фіксації інформації та виникнення перших видів документів досліджували В. Німчук, А. Платов, Г. Лозко, Б. Семіновкер, А. Соколов, Ю. Столярів, В. Чудінов та ін. У цій статті проаналізовано умови виникнення графічних форм первинних писемних знаків.

Мета статті — визначити умови виникнення перших графічних знаків як засобів фіксації інформації на прикладі клинопису, єгипетських і китайських ієрогліфів та деванагарі.

Знакові засоби фіксації інформації в процесі їх еволюції подолали декілька етапів трансформації, спрямованих на суттєве підвищення їх інформаційної ємності. Обсяг інформаційного контенту, який передавався одним графічним знаком, змінювався таким чином: фраза — знак-символ — склад — звук. Поступове вдосконалення технологій кодування та декодування інформації вможливило виникнення феномену масового опанування технік письма та читання, однак були втрачені можливості ємного кодування великих обсягів символічної інформації. Поширення графічного літерно-звукового способу комунікації зумовило збільшення обсягів писемних текстів, було втрачено розвинуті навички сприйняття й усвідомлення інформації правою півкулею, домінування лінійного способу передавання інформації з активною лівою півкулею гальмував розвиток ефективної символічної комунікації. Втрата знань щодо особливостей фіксації цілих життєвих ситуацій одним знаком спричинила виникнення колосальних обсягів графічної інформації, в якій «тоне» все людство. Протягом двох тисячоліть не змінювався тип письма, в сучасних умовах електронних технологій звуко-літерне письмо є проблемою, точкою біфуркації, що може призвести до інформаційного хаосу або зумовити в разі розроблення нового типу кодування інформації еволюцію соціальної системи. Тому необхідним є відродження ефективних знаково-символьних форм кодування інформації та створення на їх основі нових, які допоможуть фіксувати її постійно зростаючі обсяги.

Дослідники історії писемності виокремлюють чотири основні типи письма [10]: піктографічне, ідеографічне, складове, літерно-звукове. Однак ця класифікація є умовою, оскільки жоден з означених типів не існував у «чистому» вигляді і мав у своєму складі елементи іншого типу письма [17]. Наприклад, у піктографії вже започатковано ідеографію, а в ідеографічному письмі виявляються численні елементи складового та літерно-звукового письма. У свою чергу, літерно-звукове письмо часто використовується в текстах з ідеографічними знаками-цифрами, математичними, фізичними та хімічними формулами та ін. Але такий поділ унеможливляє простежити послідовність і спадкоємність основних етапів еволюції писемності, виявити своєрідність формування її основних типів і таким чином сформулювати загальну картину становлення та розвитку графічних знаків.

В. А. Істрін подає оригінальну класифікацію типів письма, яка містить п'ять різновидів: фразографія — найдавніший тип, що передає за допомогою символічних знаків зміст цілих повідомлень без графічного розмежування їх на окремі слова; логографія — графічні знаки, що передають окремі слова; морфемографія — тип письма, що виник на основі логографічного для передавання графічними

знаками найменших значущих частин слова — морфем; силабографія або складове письмо, знаки якого означають окремі склади; фонографія — це графічні знаки, які позначають зазвичай фонему як типові звуки [5].

Згідно з іншою класифікацією, еволюцію систем письма ілюструє в такій схемі: предписемність — семасіографія — найдавніші умовні знаки, піктографія й примітивна ідеографія; власне письмо: фонографія, яка має такі різновиди: словесно-складове; складове; літерне письмо [10].

З метою дослідження особливостей умов виникнення графічних форм знаково-символьної комунікації необхідно детальніше розглянути зразки стародавніх типів письма — фразеологічного, ідеографічного та складового, проаналізувати умови зародження первинних графічних знаків як засобів зберігання та передавання інформації. Найдавніші з них — єгипетські ієрогліфи, клинопис, деванагарі, китайські гексаграми, огам, руни. Первинні єгипетські ієрогліфи, деванагарі, китайські гексаграми (риси яо) фіксували переважно сакральну інформацію, пов'язану з космогонічним знанням. Клинопис використовувався для передавання як побутових, так і сакральних повідомлень.

Виникнення писемності всі народи пов'язували з провидінням богів, тому до перших знаків ставилися з повагою і благоговінням. Своєрідність спілкування в міфолого-релігійному середовищі полягала в неконвенціональному сприйнятті знакових форм, що зумовило фідейстичне ставлення вірян до знака. Символічні імена винахідників письма зберегли для нас міфи (Тот, Сарасваті, Одін, Огам та інші). Необхідність фіксувати інформацію виникала в людей, які протягом життя накопичували великий обсяг інформації й мали містичний досвід: мудреців, брахманів, жерців, волхвів. Високий рівень їхньої досвідченості в питаннях життя та смерті зумовив розроблення спрощених форм передавання інформації для усвідомлення іншими, тому вони створювали емні інформаційні повідомлення, а саме: міфи, легенди, казки, притчі, коани та ін. Тривалий час набуті соціумом життєві мудрості передавалися з покоління в покоління в усній формі. Накопичення численних інформативних форм (міфів, легенд та ін.) зумовило необхідність збереження і передавання знань іншому поколінню. Так з'являлися мудреці — фундатори первинної писемності, які створювали перші знаки та наносили їх на камінь або дерево, тобто на той матеріал, що був доступним. Вирізати знаки на камені або дереві достатньо складно, тому вони відбирали найважливішу на їхній погляд інформацію і кожен знак наповнювали певними смислами. Прикладами є єгипетські ієрогліфи, гексаграми китайської «Книги змін», деванагарі, огамічні та рунічні знаки. Найважливіші знання про життя та смерть мудреці залишали у формі закодованої інформації — знаках, потім знаходили учнів і навчали їх розкодувати накреслене.

Так виникла таємнича інформація, оскільки знак без розкодування є загадкою. Це підтверджують і назви самих знаків: «руна» — перекладається як таємниця, «ієрогліф» — мова богів, «деванагарі» — знаки Деви (Дева — бог). Із часом життя винахідників письма ставало міфом, легендою, а вони набували статус богів. Таких прикладів достатньо в історії міфології: бог Тот у Єгипті та його дружина (сестра) богиня Сешат (писар) відкрили світові єгипетські ієрогліфи; Сарасваті — богиня мови, згідно з легендою, створила деванагарі, свідчення її існування знаходять ще в харапській цивілізації (річка Сарасваті й однойменна богиня мови («вачі»); скандинавський бог Один, згідно з легендою, накреслив перші рунічні знаки та ін. Тих, хто вмів розкодувати знаки, називали посланцями богів, а таємну інформацію про небуденне життя — священною, або сакральною. «Писар, вишуканий серцем, терплячий у судженнях, словам якого радіють, коли їх чують, досвідчений в ієрогліфах. Немає нічого, чого б він не знав. Він перший і в доблесті, і в мистецтві в богині Сешат... Шляхетний, розумний, посвячений у знання» (з папірису Анастасі) [1].

Зародження ієрогліфічного письма сягає доісторичної епохи і пов'язане з подіями «дописемних» часів, дослідити які вможливило аналіз численних міфів та переказів. Поняття «ієрогліфіка» (грец. «hier s» — «священний» і «glyphe» — «те, що вирізане», тобто священні вирізані знаки) трапляється в грецьких авторів уже в V ст. до н. е. як вільний переклад з єгипетської мови, що означає «письмо — слова Бога». Єгипетське ієрогліфічне письмо виникло в IV тисячолітті до н. е., воно є змішаним варіантом піктографічного та рисового креслення знаків й існувало понад сорок чотири століття: 394 роком н. е. датується останній відомий ієрогліфічний напис. Стародавні єгиптяни називали свої ієрогліфи «мовою богів». Є легенди, що перші єгипетські аннали написані ще до Потопу богом писемності Джехуті або Тотом. Писемність була винайдена ним і називалася «слова бога». Єгипетська легенда свідчить, що бог Тот задовго до Потопу накреслив на таблиці ієрогліфи, або священні зображення, які були принципами всіх знань. Єгиптяни розуміли, що знання, передане Богом, не передбачає дискурсивного мислення і повинно виражатися в простій і непорушній формі [9].

Графічні форми ієрогліфів є частково зображенням піктографічних та ідеографічних знаків. Піктографічні знаки — знаки-образи, однак відрізняються від звичайних піктограм, наскельних зображень, символічним змістом. У період зародження єгипетський ієрогліф був засобом фідеїстичної комунікації: неконвенціональне сприйняття знака єгиптянами створювало умови для передавання сакральної інформації. Особливого значення єгиптяни надавали життю після смерті, тому первинна фіксована інформація стосувалася передусім питань гармонійного переходу з одного світу в інший. Сакральні знання кодувалися в ієрогліфи, які в символічній формі демонстрували

людині, як здійснити перехід в інший світ. Тобто першим «читачем» була душа, якій потрібні підказки, щоб пройти між світами.

Своєрідність фідеїстичних знаків-символів полягає в тому, що в процесі комунікації віряни надають знакам трансцендентних властивостей — магічності, святості, належності до потойбічного світу. Н. Б. Мічковська виокремила особливості, які відрізняють фідеїстичну комунікацію від інших видів. По-перше, фідеїстичні знаки використовуються в найважливіших, нерідко критичних ситуаціях у житті вірянина. По-друге, особливий драматизм і напруженість у комунікації, що передбачає фідеїстичний знак-символ, пов'язані з тим, що людина звертається до вищих сил, невидимих і непізнаваних [7]. Тобто єгипетський ієрогліф — це знак-символ, створений за легендою богом Тотом для передавання сакрального знання щодо способів установаження комунікаційних контактів із потойбічним світом. Ієрогліфічні єгипетські знаки нині не використовуються, особливості фідеїстичної комунікації з єгипетськими богами втрачені, як і техніки розкодування багатьох ієрогліфічних знакових комплексів. Однак особливими досягненнями винахідників єгипетського ієрогліфа є, по-перше, факт створення знака-символа, по-друге, розроблення знаково-символьної системи для донесення інформації віддаленому адресатові, з яким неможливо встановити усну комунікацію, тому потрібен знак-символ як комунікат-посередник.

Не менш унікальними сакральними засобами фіксації інформації є деванагарі. Згідно з легендою, Сарасваті (богиня, річка в хараппській цивілізації), дружина Брахми, богиня всіх наук, пов'язаних із творчістю, одне з її імен, — «Вач» (що означає «слово»), винайшла мову санскрит і писемність деванагарі. Кожне слово, написане знаками деванагарі, має своє сакральне значення. У матриархальні часи найдосвідченішими були діви-жінки, вони в ритуальному танці, на горі мовою тіла «розповідали» міфічні історії, і жіночі силуети стали основою графічного зображення знаків «дева-на-гарі». Цим пояснюється і наявність верхньої рисочки в кожного знака, оскільки в танці жінка одну з рук постійно підіймала в гору. Мистецтва танцю деванагарі й нині навчають у сучасній Індії.

प्राणा उपधेहि



Рис. 1. Деванагарі — знаки і танець-комунікація

Нині санскрит — це не «мертва» мова, його справедливо вважають мовою освіченого населення й використовують для релігійних



диспутів та, подібно до латині в Європі, є науковою мовою — на його основі побудована вся термінологія Джйотиш (ведична астрологія), Аюрведи (деванагарі — «наука життя»), інших ведичних наук, які нині відроджуються. Санскритський алфавіт деванагарі є також алфавітом хінді й інших сучасних мов північної Індії [16]. Санскрит як мова належить до індо-європейської мовної групи і є однією з найдавніших у світі; це основа сакральної індійської літератури, священних текстів, мантр і ритуалів ведизму, індуїзму, джайнізму, частково — буддизму.

До найдавніших систем писемності також належить шумерський клинопис. У процесі пошуку свідчень про винахідників шумерського письма слід звернутися до міфічної складової шумерської культури. Шумерський пантеон богів поділявся на групи, головна з них відома як «Великі Боги» — складалася з 50-ти богів і, згідно з віруваннями шумерів, керувала людством. За писемність відповідав Енкі (як і Сарасваті, він міфічно пов'язаний з водою) — повелитель прісних та підземних вод, творець і покровитель людства, умілець і маг, який навчав мистецтв молодших богів для того, щоб вони передали їх людям. Згідно з іншою, пізнішою шумерсько-вавилонською легендою, знаки писемності винайшов бог Набу — покровитель наук і переписувач заповідей богів, його символом був грифель. Його дружина Нісаба — спочатку богиня врожаю, пізніше — письмового мистецтва, чисел, науки, архітектури, астрономії [20].

На розвиток форми письмових знаків суттєво впливав інструмент — палички з очерету, які використовувалися для нанесення знаків на таблички із сирій глини. Початкові значки шумерського письма згодом трансформувалися в поєднання клиновидних знаків: сам вигнутий лист очерету має форму кут. Отже, спостереження за стовбуром та листям очерету надихнули шумерів на винахід форми писемності — клинопису.



Рис. 2. Клинопис

Виникнення перших знаків-рис у китайців, відображено в легенді, згідно з якою створення китайських протоієрогліфів належить одному з міфічних «Трьох Владик» китайської давнини — Фу Сі, котрий правив Піднебесною з 2852 по 2737 р. до н. е. Прогулюючись по берегу річки Хуанхе, Владика Фу Сі побачив Велику Черепаху,

на спині (панцирі) якої знаходилися загадкові знаки. Мудрець сформував принципи єдності навколишнього буття і зафіксував їх у перших графічних знаках китайського письма — шести рисах яо, котрі об'єднав у 64 гексаграми, які згодом стали називатися «Канонам змін» або нині відомою «І-Цзин» — «Книгою змін» [21], яку використовували для ворожіння, прогнозування майбутніх подій. Нині це всесвітньо відома система ворожіння (представлена в друкованих виданнях та електронних програмах, он-лайн ворожінні). Гексаграми виконували функції символічного відображення всього, що відбувалося на Небі та Землі, тобто не як речі або явища самі по собі, а як процеси їх руху та перетворення; крім цього, вони асоціювалися з різними властивостями людей, тварин та рослин, природними явищами й родинними стосунками. Поширення рис «яо» зумовило заміну колишнього вузликowego письма на ієрогліфічне.

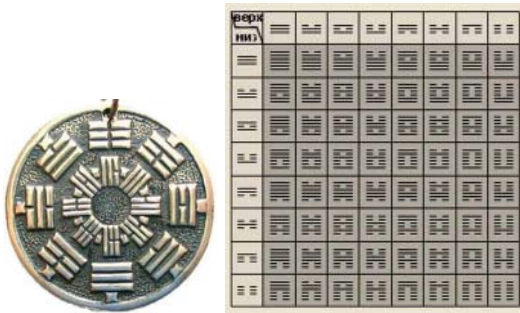


Рис. 3 Триграми та гексаграми «Книги змін»

Створення ж ієрогліфів як системи письма китайські міфи пов'язують з ім'ям іншого легендарного правителя Піднебесної, засновника Китайської імперії в XXV ст. до н. е., великого Жовтого Імператора — Хуан Ді, який згідно з переказами правив 100 років: з 2591 по 2491 до н. е. Саме імператор Хуан Ді віддав розпорядження своєму придворному чиновникові Цан Цзе створити першу систему китайського письма, і той, детально вивчивши сліди птахів і звірів, форми гілочок дерев, винайшов перші ієрогліфи. Відомий учений і каліграф епохи династії Тан Юй Шинань зазначав: «Цан Цзе створив шість видів ієрогліфічних рисок, узявши за зразок контури гір, і потоків річок, і морів, сліди драконів і змії, птахів і звірів» [3].

Відомий танський письменник і художник Цзан Янь Юань пояснив, як слід розуміти цей факт: «Небо не могло більше утримувати свої секрети від людей. Люди, навчившись писемності, вже могли розпізнавати небесні таємниці. Це схоже на щасливий акт провидіння, коли зерна проса самі сиплються з Неба». У легенді також зазначається, що завдяки китайським ієрогліфам «люди набули можливості пізнавати принципи й основні закони світоустрою. Злі духи більше

не могли так легко вводити в оману людей, тому вони плакали» [4]. Якщо уважніше розглянути хитросплетіння гілочок бамбука, то, як і Цан Цзе, можна побачити в них ієрогліфи.



Рис. 4. Природні форми ієрогліфів

Отже, аналіз особливостей виникнення первинних форм графічних знаків свідчить, що головним чинником їх створення було пізнання людиною навколишнього світу, генерування важливої для існування людства інформації та кодування її системою штучних символів, розробленою на основі вивчення природних явищ. Детальніший аналіз конструктивних форм первинних фіксованих комунікативних засобів уможливить відтворення еволюції найдавніших систем писемності, збагачення знання про їх особливості та комунікативні можливості, визначення резервів удосконалення сучасних знакових засобів кодування інформації.

#### Список літератури

1. «Божественные слова»: иероглиф, символ и мудрость писца. [Электронный ресурс]. — Режим доступа : [http://ancient.gerodot.ru/topics/data/egypt/articles/egypt\\_article\\_13.htm](http://ancient.gerodot.ru/topics/data/egypt/articles/egypt_article_13.htm). — Заглавие с экрана.
2. Гриневиц Г. С. Праславянская письменность. Результаты дешифровки / Г. С. Гриневиц. — Том 2, — М., 1999. — С. 15
3. История китайских иероглифов. [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://www.epochtimes.com.ua/ru/china/learn-chinese/kytajskye-yeroglyf-y-yh-znachenye-83191.html>. — Заглавие с экрана.
4. История китайских иероглифов. [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://www.kitaionline.ru/interesting-about-china/168-razvitiie-kitajskoj-pismennosti-istoki-zarozhdeniya.html>. — Заглавие с экрана.
5. Истрин В. А. Возникновение и развитие письма / В. А. Истрин. — М. : Наука, 1965. — С. 36 — 46.
6. Лозко Г. Велесова Книга — Волховник / Г. Лозко. — Вінниця: Континент-Прим, 2004. — 504 с.
7. Мифологический словарь / Гл. ред. Е. М. Мелетинский — М. : Сов. энциклопедия, 1990. — 672 с.

8. Німчук В. В. Київські глаголичні листки / В. В. Німчук. — К.: Наук. думка, 1993. — 140 с.
9. Письменность древнего Египта. [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://www.egyptolog.ru/pismennost/pismennost.htm>. — Заглавие с экрана.
10. Павленко Н. А. История письма / Н. А. Павленко. — Мн. : Вышэйшая школа, 1987. — С. 20
11. Платов А. В. Руническая магия / А. А. Платов. — М., 1994. — 236 с.
12. Свиридова И. И. Культура и история. Славянский мир / И. И. Свиридова. — М. : Индрик, 1997. — 272 с.
13. Семеновкер Б. А. Эволюция информационной деятельности. Рукописная информация. Ч. 1. / Б. А. Семеновкер. — М. : Пашков дом, 2009. — 248 с.
14. Соколов А. В. Общая теория социальной коммуникации: учеб. пособие / А. В. Соколов. — СПб. : Изд-во Михайлова В. А., 2002. — 461 с.
15. Столяров Ю. Н. Сущность информации: монография / Ю. Н. Столяров. — М., 2000. — 120 с.
16. Томас П. Индия. Эпос, легенды, мифы. / П. Томас.; пер. с англ. Н. Г. Краснодембская. — СПб. : Изд. группа «Евразия», 2000. — 320 с.
17. Фридрих И. История письма / пер. с нем. И. М. Дьяконова. — М. : Наука, 1979. — С. 169
18. Швецова-Водка Г. Н. Общая теория документа и книги: учеб. пособие / Г. Н. Швецова-Водка. — М. : Рыбари ; К. : Знания, 2009. — 487 с.
19. Шкуркіна В. М. Історія дорунічних знаків: вузликова комунікація / В. М. Шкуркіна // Вісн. Харк. Держ. Акад. культури: зб. наук пр. / Харк. держ. акад. культури. — Х., 2013. — Вип. 39. — С. 185–193.
20. Шумерский пантеон Богов. [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://www.blackmagicinfo.ru/Page-3.1277.htm>. — Заглавие с экрана.
21. Шуцкий Ю. К. Китайская классическая «Книга перемен» / Ю. К. Шуцкий. — М. : Наука, 1993. — 583 с.
22. Haeinsa Temple Janggyeong Panjeon, the Depositories for the Tripitaka Koreana Woodblocks [Electrone source]. — Mode access : [http://whc.unesco.org/pg.cfm?cid=31&id\\_site=737](http://whc.unesco.org/pg.cfm?cid=31&id_site=737). — Title from screen.

*Надійшла до редколегії 02.12.2013 р.*

*Театрално  
мистецтво*

*Кино-,*

*телемистецтво*



*Хореография*

## СЦЕНІЧНЕ МОВЛЕННЯ В УКРАЇНСЬКОМУ ТЕАТРИ: ПРОБЛЕМА ПЕРІОДИЗАЦІЇ

*Визначено етапи становлення українського театру в контексті еволюції сценічного мовлення. Зазначено, що первинною формою був праукраїнський театр.*

**Ключові слова:** український театр, сценічне мовлення, періодизація.

*Определены этапы становления украинского театра в контексте эволюции сценической речи. Отмечено, что первоначальной формой был праукраинский театр*

**Ключевые слова:** украинский театр, сценическая речь, периодизация.

*The article defines the stages of formation of the Ukrainian theatre in the context of the evolution of elocution. It is noted that the initial form was prior to Ukrainian theatre.*

Для сучасної української науки характерні вільний вибір та широкий простір професійних досліджень. На відміну від європейського мистецтвознавства, яке еволюціонувало безперервно без утисків та заборон, оперуючи багатим фактологічним матеріалом, українські дослідники мистецтва лише в останні десятиліття набули подібних можливостей та активно долучилися до створення цілісної історії національної художньої культури, аналізуючи різноманітні її прояви.

Сценічне мовлення є однією з визначних складових театрального мистецтва, а відтак і одним з головних носіїв, в якому закарбовані соціокультурні фактори певної доби. Тому визначення головних парадигм українського сценічного мовлення як соціокультурного феномену є актуальним і важливим завданням сучасного українського мистецтвознавства й культурології.

Утім, нечислені дослідження, що стосуються українського сценічного мовлення, є переважно практичними і призначені здебільшого для професійного опанування сучасними акторами. Майже не існує досліджень, в яких сценічне мовлення розглядалося б як соціокультурний феномен і послідовно відображалася його еволюція.

Отже, мета — визначити етапи становлення українського театру в контексті еволюції сценічного мовлення.

Довідникова література визначає сценічне мовлення, з одного боку, як майстерність слова на сцені, з іншого — як «складний процес спілкування, в якому поєднуються два потоки інформації: дискретний (слова) і безперервний (екстралінгвістичні засоби мовлення — інтонація, міміка, жест)» [8, с. 235]. Будь-який сценічний феномен, а відтак і сценічне мовлення, ґрунтуються на художній образності, тому результатом сценічного мовлення є створений виконавцем для сприйняття глядачем акустичний (аудіальний) образ, певна художня інформація, якій властиві специфічні характеристики.

Функціональна структура сценічного мовлення як акустичного образу — це три взаємопов'язані елементи: репрезентанта (виконавця, актора), матеріалу (мовлення) та інтерпретаната (сприймаючої сторони, глядача). Зв'язок між цими елементами двосторонній: особистість виконавця безпосередньо впливає і на обирання ним матеріалу з певним змістом, і на особливості сприйняття його глядачем; водночас, зміст впливає на виконавця і залишає його в пам'яті того, хто сприймає; і, нарешті, особливості публіки спонукають виконавця до вибору певного змісту матеріалу й визначають логіку його втілення актором.

Такі ознаки сценічного мовлення зумовлюють безперечну його залежність від специфіки конкретних періодів становлення українського театру, адже саме за етапами виникнення певних новоутворень змінювалася й концепція відповідного сценічного мовлення. Проте питання періодизації еволюції українського театру в науковій літературі є вельми суперечливим.

Зокрема, проблему періодизації історії українського театру на початку ХХ ст. вивчали Д. Антонович [1] та О. Кисіль [4]. Періодизація першого охоплювала XVII — початок ХХ ст. (шкільний театр — XVII–XVIII ст., світський театр — 1819–1881 рр., побутовий театр — 1881–1917 рр., революція в театрі — після 1917 р.) та мала за характеристики невинуватого вузьку спрямованість. О. Кисіль пропонував ширший узагальнюючий підхід, поділяючи театральну історію на старий український театр (до середини XVIII ст.), середню добу українського театру (кінець XVIII ст. — 1870-ті рр.) та новий театр (після 1870-х рр.). Одна з найдетальніших періодизацій належить сучасному дослідникові С. Чорнію [13], котрий визначає закінчення початкового етапу (старовинний обрядовий театр) Х ст., після чого розпочинається епоха театру християнського середньовіччя (XI ст. — 1619 р.). Подальший етап (від 1619 р. донині) науковець визначає як новий український театр та поділяє його на театри козацького бароко — 1619–1819 рр., українського відродження — 1819–1881 рр., побутово-етнографічний — 1881–1917 рр.; революційно-модерністський — з 1917 р. понині). Отже, наведені періодизації не збігаються ані в точках відліку, ані у визначенні періодах. Окрім того, нині немає досліджень театрального мистецтва ХХ і тим більше ХХІ ст. Зазначимо, що необхідність корегування існуючих нині періодизацій зумовлена й іншим концептом систематизації, тобто українським сценічним мовленням.

Розглядаючи його генезу, доцільно, з одного боку, об'єднувати означені раніше періоди історії українського театру, з іншого — деякі, навпаки, розмежовувати. Перше питання, яке при цьому потребує з'ясування — точка відліку, початковий етап історії українського театру й українського сценічного мовлення. Багато фахівців і нині вважають початком розвитку власне українського театру 29 серпня

1619 р.: «У цей день в містечку Камінці Струмковій, недалеко від Львова, на ярмарку було виставлено дві українські інтермедії, вставлені між діями польської драми Якуба Гаватовича» [1, с. 17].

Складно погодитися з такою точкою зору, оскільки, по-перше, існують непрямі відомості про українські вистави, що відбувалися й раніше, в XV-XVI ст. По-друге, сам виклад наведеного документа свідчить про те, що означена вистава була на ті часи подією достатньо звичною, а отже, не першою, і, нарешті, немає жодних підстав аналізувати історію національного театрального мистецтва, як і історію всіх інших мистецтв, поза контекстом первісного періоду синкретизму.

На нашу думку, огляд генези українського театру й українського сценічного мовлення слід розпочинати з розгляду зародження театральності, що характерна для формування будь-якого народу, відтак, і слов'янської нації. Це навіть актуальніше саме для українського театру, який розвивався на власній, автентичній національній основі (слов'янських народних обрядах), ніж для західноєвропейського, підґрунтям для якого став античний театр (який, відповідно, ґрунтувався на старогрецьких обрядах).

Отже, початком історії українського сценічного мовлення в контексті українського театру необхідно вважати період первісної язичницької обрядовості, коли елементи театральності вперше почали відокремлюватися від побуту східнослов'янських племен. Г. Лужницький зауважував, що початки українського театру дохристиянських часів є «не «зародками», а самостійним театром у повному розумінні цього слова» [7, с. 36]. Доречнішим для визначення первісного етапу відокремлення елементів театральності від синкретичної обрядовості, на нашу думку, є термін «пратеатр», або «праукраїнський театр», уведений до наукового обігу С. Чорнієм [13, с. 14].

Праукраїнський театр виник приблизно в першому тисячолітті до нашої ери, коли в східнослов'янських племен відбувалися численні племінні зборища зі складними язичницькими ритуалами, які зумовили виникнення перших елементів театральності: певний реквізит, елементи костюмів, персоніфікація ролей учасників, і, звичайно, відповідне мовлення.

Специфіка цих обрядових дійств прямо корелює з відповідними елементами культури інших етносів. Практично в усіх давніх культурах світу існує культ поклоніння певному божеству. Оскільки землеробство було основним джерелом для виживання тогочасних людей, природним є поклоніння богиням родючості, культу яких є також практично спільними для всіх згадуваних світових культур: Деметра в Давній Греції, Церера в Давньому Римі, Ізида в Давньому Єгипті, Пракриті в Давній Індії та Кібела — у Малій Азії. Відповідно, у слов'ян цей культ надавав належне Великій Матері Живі та богиням-Рожаницям — Мокоші та Ладі. Таким чином, можна зазначити, що суто національні пратеатральні елементи пов'язані,



з одного боку, з природою, серед якої жили наші предки, і способом життя й праці, який вони провадили, з іншого — із особливостіми національного світогляду, української духовності, основи якої закладалися саме в ті часи.

Відповідно до різних типів обрядовості український пратеатр можна поділити на різновиди:

1) календарно-обрядовий театр: весняний (у сучасному фольклорі пов'язаний з веснянками та хороводними іграми), літній (у його основі — загальнослов'янські свята Ярила, Купала, русалі), осінній (обряди обжинків) та зимовий (обряди колядування та щедрування) театри;

2) соціально-обрядовий театр (обряди, пов'язані зі зміною суспільного становища, наприклад, весілля, які в сучасній Україні й досі «грають», обряди ініціації, поховальні обряди тощо);

3) первісна народна драма (обряди, основою яких є ігри, що ґрунтуються на елементах театрального видовища — «Млин», «Коза», «Піп і Смерть» тощо).

Другим етапом генези українського сценічного мовлення необхідно вважати княжу добу або добу Київської Русі (друга половина IX–XII ст.). Історична реконструкція цих часів докладно здійснена в галузі літератури, права й особливо архітектури. Що стосується досліджень театру тієї доби, а відтак і театральної мови того часу, то їх практично не існує. Проте на основі вивчення літературних пам'яток та фресок можна визначити, що з моменту створення держави Київська Русь з князем на чолі театр набув двох основних форм: по-перше, продовжує існувати «народний» напрям театру, як і раніше, втілений в обрядах і традиціях народних розваг, а по-друге, формується інший напрям, який можна назвати, певною мірою, державним. Професіоналізація фольклорних театральних форм пов'язана з мистецтвом скоморохів — перших «професійних» акторів. «Княжий театр» мав свою визначену форму, драматургічну літературу і специфіку сценічного мовлення, відмінного від «народного» обрядового театру.

За хронологією саме в цей час відбувається поворотна подія в історії української культури — прийняття християнства, що зумовило розвиток культури і мистецтва декількох подальших епох. Зважаючи на це, відокремимо два основні осередки мистецтва й культури того часу: монастирі — з відповідною, релігійною тенденцією — та княжі двори, де драматичні дієства у формі розваг для феодалної знаті були звичними, «як є обычай перед князем» [6, с. 34].

Наступним періодом стала епоха середньовіччя (XII–XVI ст.). Як відомо, основною культурологічною ознакою цього періоду є релігійний (християнський) світогляд — теоцентризм, що відбився в усіх галузях культури і мистецтва, а відтак, і в театральній справі. Це не могло не вплинути на специфіку сценічного слова. Г. Лужницький наголошував на тому, що впровадження в Україні християнства не

обмежилося впливом на архітектуру, освіту, іконографію тощо, а значною мірою набуло відображення у відповідних адаптаціях первісних українських традицій та прадавніх ритуалів, тоді як у Західній Європі Римо-Католицька церква практично знищила всі язичницькі традиції [7, с. 64]. Прикладом такої адаптації можуть слугувати вищезгадані театралізовані обряди колядування й щедрування. Отже, християнство значно вплинуло на розвиток театру, а відтак, і відповідного мовлення.

У XVII — XVIII ст. остаточно формуються українське національне театральне мистецтво і сценічне мовлення — цей етап став «шляхом до професійного театру» [11, с. 26]. Театральні дослідники називають цей період ще «старовинним українським театром» [10, с. 3] та «театром козацького бароко» [7, с. 166]. У мистецькому феномені барокового театру вирішується основне питання барокової епохи: «уречевлення — утілення духовних еквівалентів і моральних постулатів як вічного протистояння світовим стихіям», і театр у цьому сенсі постає, «як усі барокові різновиди, зі слова» [10, с. 5]. Сценічне мовлення функціонувало в таких формах українського барокового театру, як шкільний театр та інтермедія, літургійний театр, фольклорна драма і театр балагана.

Якщо визначені вище історичні періоди функціонування театральних форм можна охарактеризувати як допрофесійні, то наступний етап знаменує собою професіоналізацію українського театру. Кінець XVIII — XIX ст. характеризується соціальними зрушеннями, зокрема закріпаченням українських земель у 1785 р., формуванням інфраструктури міст та будовою постійних театральних приміщень тощо. На тлі соціальних перетворень сценічне мовлення розвивалося в таких різновидах, як кріпацький (пансько-маєткова культура), антрепренерський (подорожуючі театральні трупи), аматорський (домашні, студентські вистави тощо) театри. В означений час формувалися підвалини українського професійного театру, що зумовило злет сценічного мовлення в наступний період «золотої» та «срібної» доби (1880-ті — 1920-ті рр.).

«Золота доба» українського професійного театру пов'язана з творчою діяльністю театральної трупи, заснованої в 1882 р. М. Кропивницьким і визначеної надалі як «театр корифеїв», або «український класичний театр». Подібні характеристики означеного періоду історії українського театру зумовлені тим, що це «епоха в розвитку національного театру, цілий напрям, явище всієї культури... школа, система, яка має певні мистецькі ознаки» [2, с. 6]. На початку XX ст. уже усталений, сформований український професійний театр зазнав кризи: українцям як нації настав час підніматися «над площинами національно-локальних проблем» [3, с. 5], а відтак, і український театр мав підноситися до загальнолюдських істин, відтворювати людину в умовах психологічних

парадоксів і нелінійних конфліктів. «Традиційну сільськість» [12, с. 84] української театральної культури заперечували вже корифеї, в цьому їх підтримали представники нових мистецьких генерацій. Так, Леся Українка наголошувала: «Ми прагнемо бачити нові п'єси, щоб у них малювалося не тільки життя неосвіченої частини нашого роду, ми хочемо, щоб театр... розширював наш розумовий виднокруг, освітлював питання, що турбують душу інтелігента наших часів» [12, с. 84-85].

Ці прагнення сприяли відродженню національного театрального мистецтва, яке пов'язане з функціонуванням театру Леся Курбаса — знакової фігури модерного національного театру. В історії українського театру цей період має назву «срібної» епохи.

Період радянського мистецтва в Україні розпочався в 1930-х рр. та характеризується докорінними перетвореннями як у соціокультурній сфері, так і в українському театрі. Саме радянський етап українського театрального мистецтва став епохою створення нової моделі існування сфери національної культури, яка вибудовувалася, як і в дорадянські часи, в умовах складного цензурного й адміністративного режиму. Проте цей фактор спрацював багато в чому на її користь. Так, І. Огієнко висловлював думку, що насправді невідомо, якою могла б стати національна культура, «коли б прямували ми до неї битими шляхами, коли б творили ми її увесь час вільними руками» [9, с. 264].

Після здобуття Україною незалежності в 1991 р. у сфері театральної культури активно триває пошук «сучасної», адекватної театральної мови. Роль спілкування, яке в класичних драматургічних текстах втілюється в діалозі, гранично спрощується і зводиться до простої комунікації, в якій домінує інформаційна складова. Так, на афішах вистав А. Жолдака «Гамлет. Сні» та «Три сестри» не зазначено навіть «за мотивами В. Шекспіра» або «...А. Чехова», адже це принципово інша драматургія.

Деякі дослідники, зокрема Н. Корнієнко, наголошуючи на цих тенденціях, наполягають на їх мінливості: «Це лише коливання історичного маятника» [5, с. 60], «культура і театр м'яко накопичують нову мову, нові нормативи, періодично вибухаючи оксамитовими революціями» [5, с. 351]. Слово стає «перетвореним», набуває нових функцій, а точніше, стає гранично багатofункціональним.

Усе вищенаведене свідчить про наближення «революції» у сфері вербальної культури, зміну не лише її ролей і функцій, а взагалі про нові онтологічні засади перебування Слова в культурі людства внаслідок зміни загальної культурної парадигми, розробка положень якої може стати предметом численних досліджень у галузі нової вітчизняної культурології та мистецтвознавства.

Отже, наведемо власну періодизацію українського театру, основану на еволюції сценічного мовлення:

- праукраїнський театр (1 тисячоліття до н. е. — IX ст. нашої ери), основними різновидами якого є календарно-обрядовий, соціально-обрядовий театри та первісна народна драма;
- театр доби Київської Русі (друга половина IX — XII ст.), де сценічне мовлення функціонувало в скоморошому і княжому театрах;
- середньовічний театр (XII — XVI ст.);
- бароковий театр (XVII — XVIII ст.), основними різновидами якого є шкільний театр, інтермедія, літургійний театр, народна драма і театр балагана;
- період професіоналізації театру (кінець XVIII — XIX ст.), під час якого сценічне мовлення функціонувало в кріпацькому, антрепренерському й аматорському театрах;
- український професійний театр (1880-ті — 1920-ті рр.), «золота» та «срібна» доба.
- радянський український театр (1930-ті — 1980-ті рр.).
- театр незалежної України (з 1991 року понині).

Перспективами подальшого дослідження специфіки сценічного мовлення в українському театрі є виявлення шляхів розвитку театрального мистецтва в контексті виховання професійного актора, роботи над художнім образом та його втіленням на сцені.

#### Список літератури

1. Антонович Д. Триста років українському театру / Д. Антонович. — Прага : ПНТ, 1925. — 232 с.
2. Драк А. Спадщина, яку ми так і не досягнули / А. Драк // Український театр. — 1994. — № 1. — С. 6–8.
3. Заболотна В. Повернутись до себе / В. Заболотна. // Український театр. — № 5. — 1993. — С. 5–6, 15–16, 18.
4. Кисіль О. Український театр / О. Кисіль. — К. : Мистецтво, 1925. — 382 с.
5. Корнієнко Н. Український театр у переддень третього тисячоліття. Пошук / Н. Корнієнко. — К. : Факт, 2000. — 160 с.
6. Крип'якевич І. Українське життя в давні часи [В 3 т.] / І. Крип'якевич. — Т. 1 : Княжа доба. — Львів : ЛНУ, 1934. — 236 с.
7. Лужницький Г. Український театр: [наукові праці, статті, рецензії] / Г. Лужницький. — Львів : ЛНУ, 2004. — Т. 1. — 344 с.
8. Овчинникова А. П. Современный театрально-драматический словарь / А. П. Овчинникова, А. Г. Баканурский. — Одесса : Студия «Негоциант», 2007. — 340 с.
9. Огієнко І. Українська культура / І. Огієнко. — К. : Либідь, 1991. — 467 с.
10. Софронова Л. Старовинний український театр / Л. Софронова. — Львів : ЛНУ, 2004. — 336 с.
11. Український драматичний театр: Нариси історії [В 2 т.] / Під ред. М. Рильського. — Т. 1 : Дожовтневий період. — К. : Наук. думка, 1967. — 518 с.
12. Черничко І. Українське театральне мистецтво другої половини XIX — початку XX століття / І. Черничко. — К. : Факт, 1998. — 362 с.
13. Чорній С. Праукраїнський театр / С. Чорній. — Український театр. — 1994. — № 1. — С. 14–15.

Надійшла до редколегії 22.11.2013 р.

## МЕТОДИКА ЗАСТОСУВАННЯ ЕМОЦІЙНИХ ПІДКАЗОК НА ТЕЛЕБАЧЕННІ

*Розглянуто особливості застосування на телебаченні емоційних підказок на прикладі реаліті-шоу. Проаналізовано теоретичні засади аксіологічного підходу до розуміння культури, емоційні цінності індивіда.*

**Ключові слова:** емоція, емоційна підказка, культура масова, культурні цінності, реаліті-шоу.

*Рассмотрены особенности применения на телевидении эмоциональных подсказок на примере реалити-шоу. Проанализированы теоретические основы аксиологического подхода к пониманию культуры, эмоциональные ценности индивида.*

**Ключевые слова:** эмоция, эмоциональная подсказка, культура массовая, культурные ценности, реалити-шоу.

*The features of application on television of emotional prompts are considered on the example of reality-show. Theoretical bases of the axiological sense of understanding of culture, emotional values of individual are analyzed.*

**Key words:** emotion, emotional prompt, mass culture, cultural values, reality-show.

Емоційні підказки на телебаченні є дуже поширеними. Основи методики їх застосування закладені першою мультиплікацією та звуковим кінематографом. Сприйняття відеоряду без звуку вже понад століття є неможливим, тому глядач поступово почав не помічати емоційних підказок у різних жанрах екранної продукції. Музичний супровід став сприйматися як фон, інші вербальні методики маніпулювання настроями глядача — як удалий режисерський задум і природний розвиток подій. Актуальність дослідження емоційних підказок на телебаченні полягає в необхідності подолання суперечності між реальними подіями та їх ілюзорними образами, які нав'язуються глядачам різних телевізійних проєктів.

Мета статті — дослідження емоційних підказок на телебаченні на прикладі реаліті-шоу, їх впливу на сприйняття інформації глядачем.

Визначення сутності та значення емоційних підказок є неможливим без аналізу базового терміну «емоції» (франц. *emotion*, лат. *emoveo* — приголомшую, хвилюю) — суб'єктивні реакції людини на дію внутрішніх і зовнішніх подразників, що виявляються в якості задоволення або незадоволення, радості, страху та ін. Супроводжуючі практично будь-які прояви життєдіяльності організму, емоції відображають у формі безпосереднього переживання значущості (сенсу) явищ і ситуацій та є одним з головних механізмів внутрішньої регуляції психічної діяльності й поведінки, спрямованих на задоволення актуальних потреб [7]. Формування емоцій

людини — найважливіша умова розвитку її як особистості. Тільки ставши предметом стійких емоційних відносин, ідеали, обов'язки, норми поведінки перегворюються на реальні мотиви діяльності. Надзвичайна різноманітність ситуативних емоцій людини пояснюється складністю відносин між предметами, потребами суб'єкта і діяльністю щодо їх задоволення.

Дослідження емоційних підказок на телебаченні було здійснене в контексті ціннісного (аксіологічного) підходу до культури, згідно з яким факти культури співвідносяться з прийнятою системою цінностей і ранжуються на позитивні й негативні, світлі та темні. Цінність — те, чому надається перевага, бажане — вказує на щось позитивне для людини й людського життя. У цьому сенсі цілком виправданими є опозиції: культура — варварство, культура — хамство, культура — нецтво [6].

Цікавий підхід до цінностей як засобів, що зумовлюють стан емоційного комфорту або дискомфорту особистості, демонструє А. Б. Єсін [3]. Науковець вважає, що цінності емоційно переживаються, їх наявність викликає позитивні емоції радості, захоплення, задоволення. І навпаки відсутність, втрата цінностей, а іноді й просто сумнів сторонньої людини у їх дійсності спричиняють емоції негативні — образу, гнів, роздратування.

Природу, структуру, функції й динаміку протікання емоцій або емоційних процесів досліджували науковці, невропатологи, психологи: Ч. Дарвін, Г. Спенсер, Т. Рібо, З. Фрейд, Д. Пейпец, У. Джеймс, К. Ланге, У. Кеннон, Ф. Бард, Д. Морупци, Х. Мегоун, С. Шехтер, П. Анохін, П. Симонов, Л. Фестингер, Ю. Александров та ін. Найчіткішу класифікацію емоцій сформулював В. О. Леонт'єв: 1) емоції, що виникають відповідно до особистих потреб індивіда; 2) емоції, пов'язані з особистими нормами та правилами; 3) емоції, що виникають в результаті відповідності (невідповідності) соціальним нормам, правилам; 4) емоції, пов'язані з потребами іншої особи (осіб); 5) емоції, що виникають унаслідок спілкування з іншими людьми; 6) емоції на основі презирства [8].

Зважаючи на багатогранність і складність людської особистості та психологічної специфіки сприйняття інформації, емоційні підказки на телебаченні охоплюють емоції з усіх означених груп. Однак найпоширенішими емоціями, які викликають проаналізовані реаліті-шоу, є емоції третьої групи (рис. 1).

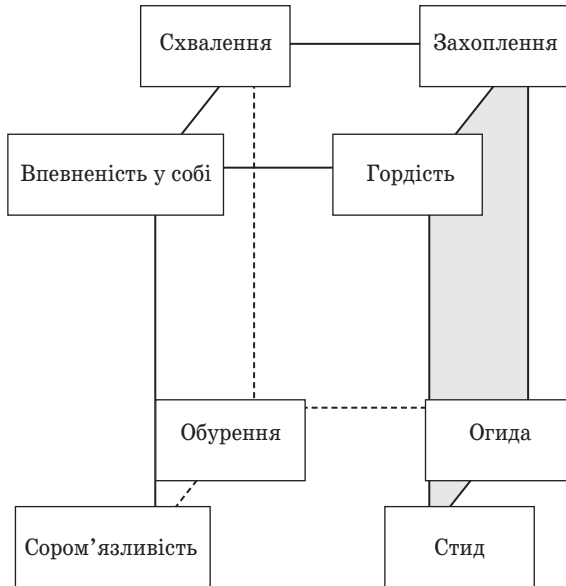


Рис. 1. Емоції, що виникають у результаті відповідності (невідповідності) суспільним нормам, правилам

Особливістю запропонованої В. О. Леонтьєвим схеми є те, що кожна її грань містить певне смислове навантаження. Так, верхня грань куба фіксує позитивні емоції, нижня — негативні, ліва — емоції, спрямовані в майбутнє, права — констатуючі емоції, передня грань — емоції, спрямовані на себе.

Означена група емоцій має найсильніший вплив на глядачів реаліті-шоу, оскільки саме ці програми надають будь-якій людині право стати своєрідним суддею чужої поведінки, чужої долі. Ф. Ніцше у творі «Як говорив Заратустра» зазначав: «Коли велика людина кричить, миттю підбігає до неї маленька і язик висить у неї на плечі від задоволення, але вона називає це своїм «співчуттям»; «Ви полюбляете трагедії та все, що роздирає серце? Але я з недовірою ставлюся до цього. У вас занадто жорстокі очі, і ви похитливо ставитеся до тих, хто страждає. Чи не перевдяглася тільки ваша пристрастність і тепер називається співчуттям!». До цієї групи емоцій можна додати такі емоції, як інтерес, симпатія, антипатія, радість, презирство, обурення та ін.

Для здійснення аналізу емоційних підказок на телебаченні були обрані реаліті-шоу каналу СТБ «Холостяк», «Х-фактор», «Зважені та щасливі». Глядач реаліті-шоу має бути переконаний в тому, що в передачі демонструється природне життя, події розгортаються вільно без заздальгідь визначеного сценарію. Проте вже сам характер

реаліті-шоу (розважальна телепередача) потребує від глядача певних емоцій, які без підказок з боку режисера викликати непросто. Глядачі мають постійно перейматися боротьбою учасників заради головного призу, відчувати симпатію чи антипатію до учасників, тренерів, ведучих.

Культурологічний контекст аналізу цих проектів має два протилежні підходи до суспільного значення реаліті-шоу як трансляторів масової культури: деструктивний та конструктивний. Так, з одного боку, глядач цього проекту стає ніби схожим з іншими як у своїх бажаннях і настановах, так і в способі життя. Людина розпочинає втрачати свою особистість, що призводить до спустошеності. Уперше небезпеку саморуйнування людини, культурну деградацію відзначили Ф. Ніцше, Х. Ортега-і-Гассет і інші дослідники.

Загальнодоступність і надмірна популярність масової культури стимулюють стереотипізацію духовних норм та баналізацію вищих культурних досягнень. Проте різновиди масової культури в будь-якому історичному періоді акумулювали певні елементи, що згодом розвинулися і ввійшли до сфери культури. Недооцінка позитивних сторін масової культури (її комунікативності, впливу на безліч форм соціальної свідомості, поширення культури) може призвести до послаблення демократизму і культурного розшарування суспільства, негативних — зниження, деформації культурних і загальних соціальних цінностей [6]. Окрім того, реаліті-шоу можуть частково вирішити проблему емоційної ізоляції (психоаналітична концепція емоцій З. Фрейда). Конструктивний підхід до поширення реаліті-шоу полягає в долученні глядача до актуальних цінностей сучасності, настроїв активної молоді, яка найчастіше є учасником та споживачем масової культури. Слід зазначити, що когнітивний вплив реаліті-шоу на глядача можливий лише у разі його високої інтелектуально-аналітичної підготовки, об'єктивності та незаангажованості.

Інтерес глядача до реаліті-шоу зумовлений саме його актуальними цінностями, Філософський контекст реаліті-шоу полягає в аналізі категорії «простір і час», а точніше — соціального простору і часу, діади «об'єкт — суб'єкт». Доцільним у цьому разі є тлумачення І. Канта, згідно з яким простір — це апіорна форма зовнішнього відчуття (споглядання), час — апіорна форма внутрішнього відчуття [1]. Подібне розуміння категорії «простір і час» надає і класик соціокомунікативного підходу А. В. Соколов. Поряд із генетичним та психічним (особистісним) хронотопом дослідник виокремлює соціальний, де відбувається рух смислів у соціальному часі та просторі. Соціальний простір трактується як система соціальних відносин між людьми, яку вони інтуїтивно відчують; соціальний час — як інтуїтивне відчуття плину соціального життя, що переживають сучасники [10].

Особливою проблемою категорії «простір — час» щодо дослідження емоційних підказок у реаліті-шоу є зв'язок миттєвості як



характерної властивості телемистецтва й історичних подій — кінохроніки або реконструкції подій. Актуальним стає синтез минулого та теперішнього з метою моделювання майбутнього.

Вибір реаліті-шоу для аналізу емоційних підказок зумовлений широким спектром різноманітних режисерських засобів для втримання аудиторії на каналі. Для забезпечення базової комерційної мети транслявання відповідних шоу, вони мають викликати жвавий інтерес у глядача. Виокремлено декілька методів зацікавлення аудиторії: 1) метод гіперболізації, 2) метод контрастів, 3) інтриги.

Метод гіперболізації (перебільшення) полягає в тому, що значення подій, які в реальному житті глядача не мали б великого сенсу, в реаліті-шоу підіймають до неймовірних висот. Наприклад, стрибок однієї з учасниць шоу з мосту в прірву на мотузці під час романтичного побачення (шоу «Холостяк») був позиціонований режисерами не як безглуздий вчинок, а як героїчний подвиг заради кохання. Разом із методом перебільшення в реаліті-шоу активно застосовується метод контрасту (протиставлення) (табл. 1).

Таблиця 1.

Метод протиставлення в реаліті-шоу

Назва реаліті-шоу	З одного боку	З іншого боку
«Зважені та щасливі»	Пригнічене фізичне та психологічне становище головного героя	Прагнення подолати пагубну звичку, розпочати нове здорове життя, отримати грошову винагороду
«Холостяк»	Небажання дівчат ділити коханого з іншими, ревності	Погодження з умовами шоу заради кінцевої мети — заволодіти серцем юнака
«Х-фактор»	Щотижневий страх вибути з проекту, оскільки в шоу передбачений лише один переможець	Сподівання на те, що грошовий приз і всеукраїнська слава належатимуть саме йому

Ще одним способом зацікавлення глядача реаліті-шоу є інтрига. Вона закладена вже в умовах шоу, оскільки щотижня один з учасників має покинути проект. Саме таємниця, невідомість того, хто саме припинить боротися за головний приз, і вабить глядача. Інтерес до цього обов'язково посилюється декількома способами: систематичним повторюванням ведучого щодо необхідності залишити шоу;

відкладання розв'язки за допомогою тривалих ритуалів, що цьому передують (тривалі зважування у «Зважених та щасливих», церемонія троянд у «Холостяку», оголошення результатів в «Х-факторі»); обов'язковою рекламною паузою перед оголошенням кінцевих результатів.

Аналіз мультимедійного контенту реаліті-шоу дозволив виокремити декілька типів емоційних підказок: музичний супровід (фон); закадровий текст; коментарі ведучого; монтажне втілення відеоряду.

Основною функцією реаліті-шоу є рекреативна. У своїй статті Л. П. Гримак порушує проблему «сутінкового стану» людської свідомості і проводить паралель між суспільною роллю добутого людиною вогню та телебаченням. І той, і інший були генераторами певного трансю, основна ж різниця між ними полягала в тому, що «споглядання вогню стимулює власні, суто особистісні думки та мрії, тоді як «палаючий» телеекран упроваджує в свідомість спеціально сфабриковані ілюзії, зазвичай позбавлені добрих намірів» [2]. Високу гіпногенну дієвість телебачення досліджували теоретики різних галузей знань: наркопсихології — Теренс Макенна, інформаційних систем — Марія Вінн, нейролінгвістичного програмування — Джон Гріндер. Така специфіка телебачення робить непідготовленого глядача беззахисним перед емоційними підказками режисерів. Аналіз методики виявлення цих підказок середньостатистичним глядачем та захисту від їх активного впливу потребує окремого дослідження.

Таким чином, основними методами емоційного стимулювання глядачів реаліті-шоу є гіперболізація, контраст та інтрига. Активуються вони за допомогою музичного супроводу, закадрового тексту, коментарів ведучих і відеоряду. Зрозуміло, що кожна повноцінна людина легко розрізняє власні емоції: гнів, гордість, надія тощо. Проте пояснити, чому в конкретних умовах виникає гнів, а не страх чи гордість, людина може лише в простих ситуаціях. Зважаючи на це, розуміння глядачем специфіки застосування емоційних підказок на екрані є надзвичайно важливим. Це сприятиме не лише збереженню власного «Я», але й допоможе протистояти маніпулюванню свідомістю.

Перспективами подальших досліджень є розгляд емоційних підказок у таких жанрах телевізійної журналістики, як новини, репортаж, коментар, ток-шоу; аналіз емоційно-ціннісних орієнтацій глядачів суспільно-політичних телевізійних передач; вивчення позитивної динаміки розвитку масової культури.

#### Список літератури

1. Введение в философию : учеб. для высших учеб. заведений : в 2 ч. Ч.2. / И. Т. Фролов, Э. А. Араб-Оглы, Г. С. Арефьева и др. — М. : Издательство политической литературы, 1990. — 639 с. : ил.
2. Гримак Л. П. Гипноз и телевидение [Электронный ресурс] / Л. П. Гримак. — Режим доступа : [www.lib.eliseeva.com.ua](http://www.lib.eliseeva.com.ua). — Заглавие с экрана.

3. Есин А. Б. Введение в культурологию [Электронный ресурс] / А. Б. Есин. — Режим доступа : [http://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/Culture/Esin\\_KultVved/\\_02.php](http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Esin_KultVved/_02.php). — Заглавие с экрана.
4. Ждан А. Н. История психологии. От античности к современности / А. Н. Ждан. — М. : Педагогическое общество России, 1999. — 620 с.
5. Изард К. Э. Психология эмоций / К. Э. Изард. — СПб. : Издательство «Питер», 1999. — 464 с.
6. Культурология. Краткий тематический словарь [Электронный ресурс] / Под ред. Г. В. Драч, Т. П. Матяш. — Режим доступа : [http://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/Culture/Dict\\_Tem/04.php](http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Dict_Tem/04.php). — Заглавие с экрана.
7. Леонтьев А. Н. Эмоции [Электронный ресурс] / А. Н. Леонтьев, К. В. Судаков // БСЭ. — Режим доступа : <http://bigsovcn.ru>. — Заглавие с экрана.
8. Леонтьев В. О. Классификация эмоций [Электронный ресурс] / В. О. Леонтьев. — Режим доступа : <http://emoatlas.narod.ru/book1.html>. — Заглавие с экрана.
9. Петровский А. В. Хрестоматия по психологии / А. В. Петровский. — М. : Просвещение, 1977. — 526 с.
10. Соколов А. В. Общая теория социальной коммуникации [Электронный ресурс] : учеб. пособ. / А. В. Соколов. — СПб. : Изд-во Михайлова В. А., 2002. — Режим доступа: [www.i-u.ru](http://www.i-u.ru). — Заглавие с экрана.

*Надійшла до редколегії 12.04.2013 р.*

УДК 792.054

А. А. ПРУДНИКОВ

### ВИДОВИЩНА СПЕЦИФІКА ВУЛИЧНОГО ТЕАТРУ

*Досліджено видовищну специфіку, естетичне значення й основне художнє завдання вуличного театру.*

**Ключові слова:** *вуличний театр, видовищне мистецтво, художні надбання.*

*Исследованы зрелищная специфика, эстетическое значение и основная художественная задача уличного театра.*

**Ключевые слова:** *уличный театр, зрелищное искусство, художественный уровень.*

*The spectacle specific, aesthetic value and basic artistic task of street theater are investigated.*

**Key words:** *street theater, spectacle art, artistic level.*

Вуличний театр, як і багато інших форм театрального мистецтва, належить до видовищного соціокультурного середовища життя суспільства і є єдиним процесом, у якому розрізняються суб'єкт та об'єкт видовищ. При цьому суб'єктом є індивід, окрема соціальна група або суспільство загалом, а об'єктом — усе те, що привертає глядацьку увагу.

Вуличний театр — це не лише специфічна форма естетичної культури, але надбання театрального мистецтва загалом. У вуличному театрі є щось таке, що не тільки естетично, а й соціально, психологічно

і навіть морально, хоча б на певний час об'єднує, згуртовує людей, ініціює колективне відчуття і вияв одностайності. У цьому сенсі вуличний театр відіграє важливу й універсальну для суспільства роль соціокультурної комунікації, і має свою цілісну видовищну культуру з такими аспектами, як естетичність, художність, створена згідно з правилами мистецтва, і видовищні форми, що наявні в людській культурі й виконують розважальну або дозвільну функції.

Виникнення вуличного театру як соціокультурного явища пов'язане з початком формування театрального мистецтва. На певних етапах еволюції суспільства і культури вуличний театр, як і багато інших соціокультурних явищ, досягає піку розвитку і стає об'єктом наукової уваги та предметом теоретичного дослідження. В історії театрального мистецтва є потреба з'ясування природи вуличного театру та визначення етапів формування його нових форм. Свідомо опановуючи суть видовищного впливу на глядача, людина навчається настільки ж свідомо використовувати її заради власних потреб. Одна із сучасних дослідниць видовищних форм театрального мистецтва О. В. Шаміна зазначає: «огляд нечисленних публікацій, присвячених проблемам стану та розвитку видовищ, дозволяє стверджувати, що надзвичайно великий і різноманітний емпіричний матеріал, а також велика кількість оригінальних соціально-художніх явищ сучасності не осмислені на філософському, культурологічному рівні й не висвітлені в науковій літературі. Не вироблені точки зору щодо динаміки розвитку видовищ у зв'язку з нагальними питаннями суспільного життя, бракує повноцінного аналізу сучасного видовища як однієї з найпопулярніших форм художньої культури. Недостатньо вивченими є теоретичні питання сучасного видовища» [7]. Тези О. В. Шаміної передусім стосуються вуличного театру.

У наукових дослідженнях вуличного театру можна виокремити наявність, з одного боку, довідково-енциклопедичних видань, а з іншого — спеціальних науково-монографічних праць переважно зарубіжних дослідників.

У сучасній вітчизняній науці вуличний театр є «невід'ємною складовою частиною будь-якого свята» [1, 2, 6].

Вуличний театр є складовою людської культури. У всі часи він привертав до себе людей здатністю сильного емоційно-психологічного впливу, що зумовлено новизною побаченого, його незвичністю, красою або огидою, смішним або жахливим, добрим чи злим, сильним або вбогим, яскравою і відданою любов'ю або шаленою і непримиренною ненавистю тощо. Вуличний театр активно впливав на внутрішній світ людини, допомагаючи вирішенню питання впорядкування, гармонізації своїх відносин з природою, суспільством, державою, з одноплемінниками і співгромадянами, з друзями і ворогами.

Сучасна культурологія часто акцентує на ігровій природі культури. Це достатньо поширена позиція, що має немало прихильників, відбита в праці Й. Хейзенги «Homo Ludens» [8]. Особливо цікавою є спроба Й. Хейзенги пов'язати ігрову імітацію зі святом. Святковий настрій — це надзвичайно важливий стимул ігрової імітації, що поступово трансформується у святкове видовище. Імітація передбачає виникнення символу і символічного відтворення імітованої дійсності, що, у свою чергу, потребує глядача, здатного оцінити ці ігрові зусилля. Свідченням символічного сприйняття й опанування світу є поширеність «двійників» людини — масок, лялок, маскарадних костюмів, сакральна природа яких свідчить про подолання людиною кордону часу та простору, реального й гіперреального. У процесі ігрової імітації створюється паралельна реальність, відбувається подвоєння світу, усувається або посилюється відчуження реального й ілюзорного. Завдяки цьому видовищу людина долучається до світу ідеальної культури, де в межах ігрової культури намагається вирішувати загальні проблеми: страхи, стреси, очікування, сподівання і інші важливі для неї емоційні переживання, — шукає адекватної відповіді і знаходить їх. Аналізуючи означене явище, Ю. М. Лотман зазначав: «Існує певна сфера, що має ті ознаки, які приписуються замкнутому в собі простору. Тільки всередині такого простору виявляються можливими реалізація комунікативних процесів і вироблення нової інформації» [3].

Видовищні форми вуличного театру можуть мати, крім уже означених (комунікативної, естетичної та символічної), інші важливі функції. По-перше, вони, безумовно, виконують соціальну функцію, тобто слугують одним з найважливіших засобів соціалізації людини — долучення її до системи тих норм і цінностей, яка домінує в суспільстві, а також просвітницьку, освітню та виховну функції. По-друге, вуличний театр як складова видовища виконує розважальну функцію.

Слід зважати на те, що розвага посідає важливе місце в системі культурних цінностей суспільства, яке у своїй динаміці стимулює розвиток різних мистецтв, спрямованих на забезпечення людського дозвілля. Відпочинок особистості, засоби його організації, кількісні та якісні показники належать до інших чинників, що важливі для життєвого рівня сучасного суспільства. Прагнення до розваги є, мабуть, функціональною або компенсаторною потребою людини, і належить до процесів регуляції емоційного життя. При цьому виникають специфічні жанри вуличного театру, пов'язані з окремими розважальними видами мистецтва.

Важливими для означеної теми статті є історичні й теоретичні праці дослідників вуличного театру: М. М. Євреїнова [2], А. Д. Силіна [6], Д. М. Генкіна [1], П. Паві [4], Ж. К. Круза [10], Б. Мейсона [9] та ін.

Одним з найавторитетніших досліджень є енциклопедичне видання театрального словника Патріса Паві, в якому вуличний театр

розглядається з позицій його інституціональної форми та публічного психологічного впливу на людей. При цьому інституціональність виявляється у достатньо детальному переліченні місць виступу вуличних акторів і основних ознак цієї форми театру, а публічний психологічний вплив утілюється в розважальних або виховних функціях. Так, на думку Паві, вуличний театр є місцем, «вистави якого відбуваються поза стінами традиційних приміщень: вулиця, майдан, ринок, метро, університет та ін. <...> Фактично йдеться про повернення до основ театру: Теспіс виконував свою роль на підводі посередині ринку в Афінах у VI ст. до н.е., а середньовічні містерії відбувалися перед соборами і на міських майданах. Прагнення залишити театральне приміщення відповідає потребі піти на зустріч з публікою, яка переважно не відвідує театрів, здійснити безпосередньо соціологічний вплив, вписатися в міські виховні заходи з активізації населення, поєднати культуру та громадський захід» [4, с. 238]. На нашу думку, це визначення повною мірою не відображає історичних передумов та не фіксує моменту виникнення саме «вуличного театру» як одного з мистецьких напрямів. Також П. Паві зазначає: «Тривалий час вуличний театр плутали з театром «агітпропа» і політичним театром у Німеччині та Радянському Союзі. Починаючи від 70-х рр. XX ст., цей театр стає не стільки політизованим, скільки естетичним» [4, с. 238] <...> Вуличний театр активно розвивався в 60-х рр. театри «Бред енд Паппет», «Меджік Серкус», гепенінги та інші профспілкові заходи. Парадоксально, але вуличний театр тяжіє до статусу офіційного самоутвердження, організовуючи власні фестивалі («Вибухи», починаючи від 80-х рр. у місті Орійяк), виходячи на велелюдні майдани і переходячи в ленд-арт та політично урбаністичне оновлення з намаганням залишитися вірним мистецтву не торкання буденності» [4, с. 238].

Таким чином, у світовій культурі театр посідає важливе місце і виконує корисну соціокультурну функцію.

Також явище вуличного театру англійський мистецтвознавець Б. Мейсон. Слід зазначити, що цей автор у своєму дослідженні в багатьох аспектах дотримується позиції Паві. Згідно думкою Б. Мейсона, вуличний театр є соціально-естетичним масштабний явищем: «солній колективні, музичній пластичні: театри інсталяції, вогню і води та інші використовують можливості вуличного простору» [9, р. 120].

При цьому Б. Мейсон, відзначаючи соціальний характер вуличного театру, акцентує, переважно на його естетичній складовій, зазначаючи, що таким театральним колективам, «зазвичай властиві пластичність виразних засобів, чіткість форми, яскравість подання, що є важливим аргументом на користь збільшення естетичних можливостей вуличного театру» [9, р. 127].

Аналізуючи жанрове різноманіття вуличного театру, Б. Мейсон акцентує переважно на його видовищності, яка ґрунтується на ігрових, театральних-сценічних складових, що передбачає обов'язкову наявність

актора і глядача: «Кожен компонент вуличної дії звернений до глядача, підпорядкований організації його уваги, його вражень. Мова (слово), пластика (жест), мовне середовище, динамічні, механічні ефекти є системою впливу, що спрямована на глядача» [9, р. 248]. Суть цього впливу полягає в тому, щоб актуалізувати емоційно-естетичне, ідейно-емоційне спілкування, що супроводжується ефектом «співучасті, співпереживання та співтворчості глядача», які стають «найважливішими характеристиками вуличного театру» [9, р. 12].

Подані в праці Б. Мейсона особливості вуличного театру є, мабуть, найважливішою складовою цього театру як соціокультурного явища. Ця позиція відповідає переважно сучасному баченню вуличного театру, в якому акцентується на мистецтві й естетичності. Проте недостатньо дослідженими є такі його компоненти, як упізнаваність, комунікативність і навіть символічність вистав.

На нашу думку, вуличну виставу необхідно розглядати з точки зору її внутрішньої організації, передбачити наявність амбівалентності суб'єкта й об'єкта вистави, тобто того суб'єкта, який споглядає, спостерігає, очікує.

Гра у вуличному театрі як видовище й елемент культури є багатоаспектною, що забезпечує варіативність. Таку гру можна розглядати як засіб пізнання й інтимізації відносин між людиною і світом, людиною і суспільством, між самими людьми. Гра, як видовище — важливий засіб соціалізації людини, долучення її до світу суспільства і культури.

Динаміка гри у вуличному театрі характеризується високою лабільністю, фантазією, одухотвореністю. Спади чергуються з підйомами, в сюжетній лінії гри містяться зав'язка і розв'язка. «Елементи гри: повтор, рефрен, чергування — характерні для всіх розвинених ігрових форм» [8, с. 156] вуличного театру, впродовж дії, яка триває обмежений час: «Тимчасова обмеженість пов'язана з тим, що гра відразу фіксується як культурна форма — будучи зіграна, вона залишається в пам'яті як повне духовне творіння або цінність, далі передається як традиція і може бути повторена в будь-який час. Ця повторюваність є однією з визначальних властивостей гри».

Світовий досвід вуличного театру базується на досягненнях таких італійських, французьких, іспанських (переважно каталонських) і німецьких колективів, як Close-Act Theater (Нідерланди), Antagon TheaterAKTion (Німеччина), Royal de luxe і Malabar (Франція), Oplas (Італія), La Fura de la Baushe і Carros de foc (Іспанія). Постановки цих вуличних театрів популярні серед глядачів, створюють особливу святкову атмосферу в міському середовищі. У їх основі реалізація міфів з фантастичними істотами, неймовірними трюками в небувалих розмірах декораціях, що є основоположним у сучасній світовій видовищній культурі.

У постановках вуличного театру Close-Act Theater уже формується авторський стиль — високотехнологічні декорації, масовість і видовищність, художня насиченість дії й фантастичні сюжети.

Antagon TheaterAKTion використовує нові можливості, щоб нагадати людям про те, що не можна сподіватись на створення кращого світу за допомогою військових технологій, а тільки через серце і духовність людини можливе втілення цих сподівань. Його стиль класифікується як органічний театр, який має гуманістично ставиться до життя. Інновацією у вуличному театрі став спектакль «Ginkgo» («Гінкго»), де використовується образ першого дерева, що виросло в Хіросімі після ядерної бомбової атаки. Через цей образ художньо вирішується драматургічна канва дії.

Royal de luxe, Malabar, La Fura de la Baushe i Carros de foc нині є лідерами вуличного театру у світі, які влаштовують масові театралізовані дії, прикрашають своєю творчістю всесвітньовідомі свята і мають прихильників у всьому світі.

Вистави означених вуличних театрів задовольняють людську цікавість і водночас є джерелами нових знань, виховують і розважають людину, надаючи їй можливості відпочити. Яскраві, барвисті вистави вуличного театру змушують людей естетично переживати, стимулюють виникнення індивідуальних і колективних емоцій, надають людині відчуття емоційного задоволення й колективної згуртованості. На цьому акцентував ще у XVIII ст. Ж. Ж. Руссо, зазначаючи, що різні видовища визначаються «наданим задоволенням, а не користю. Якщо задоволення і користь збігаються — в хай щастить; але головне для них подобатися, і якщо публіці весело — мета досягнута» [5].

Перспективи подальшого дослідження зумовлені необхідністю висвітлення внутрішніх організаційних моментів створення вистав та їх упровадження в масові форми видовищного мистецтва.

#### Список літератури

1. Генкин Д. М. Массовые театрализованные праздники и представления / Д. М. Генкин, А. А. Конович. — М.: Просвещение, 1985. — 159 с.
2. Евреинов Н. Н. Театр как таковой / Н. Н. Евреинов. — Одесса: «Негоциант», 2003.
3. Лотман Ю. М. Статьи по семиотике и типологии культуры / Ю. М. Лотман. Избр. статьи в 3-х Т. — Т. 1. — Таллинн: Александра, 1992. — с. 123
4. Паві П. Словник театру / П. Паві. — Львів, 2006. — 640с.
5. Руссо Ж.-Ж. Письмо к Даламберу о театральных представлениях. (1758). / Ж.-Ж.Руссо. Хрестоматия по истории западноевропейского театра. — Т.2. — М.: Искусство, 1955.
6. Силин А. Д. Театр выходит на площадь (Специфика работы режиссера при постановке массовых театрализ. представлений под открытым небом



- и на больших нетрадиц. сцен. площадках) / А. Д. Силян. — М.: ВНМЦ НТ и КТР, 1991. — С. 93–107
7. Шамина О. В. Культурно-художественная сфера в условиях перехода к рыночным отношениям: дис. на соиск. учен. степ. канд. культуролог. — М., 2000.
  8. Хейзенга Й. Homo Ludens. / Й. Хейзенга. Статьи по истории культуры. — М.: Прогресс-Традиция, 1997.
  9. Mason, B. Street Theatre and Other Outdoor Performance By Bim Mason / M. Mason. — Published by Routledge, 1992.
  10. Radical street performance: an international antology / Jan Cohen-Cruz, Professor of Drama at New York University — 1998 — Performing arts — 302 p.

*Надійшла до редколегії 20.11.2013 р.*

УДК [378.016:7]:006.034](477)

З. І. АЛФЬОРОВА

### ПАРАДОКСИ СТАНДАРТИЗАЦІЇ СУЧАСНОЇ МИСТЕЦЬКОЇ ЕКРАННОЇ ОСВІТИ В УКРАЇНІ

*Проаналізовано сучасну ситуацію щодо формування стандартів мистецької екранної освіти в Україні.*

**Ключові слова:** державні стандарти освіти, екранна мистецька освіта, Україна.

*Проанализирована современная ситуация относительно формирования стандартов экранного художественного образования в Украине.*

**Ключевые слова:** государственные стандарты образования, экранное художественное образование, Украина.

*This article is analyzed the state standarts movie art education in Ukraine.*

**Key words:** state standarts of education, movie art education, Ukraine.

Відомо, що освіта — це цілеспрямована пізнавальна діяльність людей зі здобуття знань, набуття вмінь або їх удосконалення. Тому її можна розуміти як передачу накопичених суспільством знань молодому поколінню для розвитку в нього пізнавальних можливостей, а також набуття вмінь і навичок для практичного застосування загальноосвітніх і професійних знань. У процесі історичної еволюції освіти до цієї діяльності людей долучили елементи технологічного характеру, оскільки здобуття знань, набуття вмінь або їх удосконалення стали надбанням не окремих індивідів, а суспільства загалом. Технології освіти як системи виявили свої ознаки в ХІХ ст., під час розквіту модернізму. Саме капіталізм з його нагальною необхідністю оновлення знань для модернізації технологічного підґрунтя свого розвитку, перетворив систему освіти на ринок освітніх послуг, рентабельність яких стала залежати від технологічності (а відтак — стандартизації) освітнього процесу. Передача культурного коду одного

покоління іншому потребувала й потребує в умовах капіталізму певних процедур стандартизації, процедур визначення певних правил і характеристик щодо якості знань, навичок та вмінь, які можуть знадобитися новому поколінню в майбутньому.

Українське суспільство не є винятком. Українці, свідомо чи несвідомо, сподіваються на те, що їх нинішні надбання, надбання їх предків будуть передані молодому поколінню (частково або повністю), і ці культурні коди стануть основами подальшого розвитку наступних поколінь. Суттєвою часткою надбань сучасної української нації стали екранне мистецтво й екранна культура, видатні твори кінематографічної української культури, а також відносно молодію телевізійною культурою другої половини ХХ ст. Формування екранного сегмента української культури модерної та постмодерної доби супроводжувалося відповідно і формуванням вітчизняної системи екранної освіти, основи якої закладені ще в 10-ті рр. ХХ ст. [15].

Актуальність дослідження сучасної ситуації формування стандартів мистецької екранної освіти в Україні зумовлена наявністю певних протиріч:

- динамічними трансформаціями морфології екранних мистецтв на сучасному етапі та відсутністю державної стратегії щодо формування стандартів освіти цього напрямку підготовки фахівців;
- орієнтацією української системи освіти на європейські засади існування та підготовку кадрів для кіно і телебачення за алгоритмами радянської системи фахової освіти;
- змінами в сучасних ринках праці мистецьких кадрів та відсутністю державної програми, яка зважає на ці зміни.

Мета статті — виявити певні парадокси стандартизації сучасної мистецької освіти в Україні.

Завдання дослідження:

- проаналізувати соціокультурні чинники, які вплинули на формування кризової ситуації, щодо стандартизації сучасної екранної мистецької освіти в Україні;
- розглянути періодизацію сучасної екранної мистецької освіти в Україні;
- виявити ті парадокси, які спричинили відсутність державного стандарту екранної мистецької освіти в Україні.

Об'єктом дослідження є екранна мистецька освіта в Україні.

Предмет дослідження — формування державного стандарту екранної мистецької освіти в Україні.

Уже на ранніх стадіях існування українська екранна освіта (спеціальні навчальні заклади в Києві, Одесі, Ялті) орієнтувалася на закони індустріальної стандартизації, які стосувалися як змісту екранної освіти, так і її форм. Розмаїта інфраструктур модерної екранної освіти (насамперед, кінокурси різних типів: А. Тальновського, М. Бонч-Томашевського, Г. Азагарова, А. Сибірякова. О. Оскарова

і М. Полянського та ін.), яка виникла наприкінці ХІХ — початку ХХ ст., вже тоді орієнтувалася на кіновиробництво дрібного, а потім середнього (фабричного) індустріального типу й стандарти продукту цього виробництва — кінофільму. Оскільки кінематограф до Жовтневої революції ще не став індустрією в повному сенсі і не був націоналізований, то й система екранної освіти майже стовідсотково була недержавної форми власності. Саме наявність ринкових відносин як у молодій кіногалузі, так і в системі тодішньої кіноосвіти сформувала основні підходи до підготовки фахівців для виробництва екранного продукту: автономність навчальних закладів, наявність конкуренції між закладами на ринку освітніх послуг, а відтак — великої частки варіативної складової під час формування навчальної моделі. Акцент ставився на практичній підготовці фахівця, його «ремеслі» та вмінні гнучко адаптуватися до змін ринкової кон'юнктури. На початку ХХ ст. «ядром» майбутнього стандарту екранної освіти стали загальні вимоги до фахівця: опанування основ постановки екранного дійства, сценарної й операторської майстерності. Уважалося, що головною фігурою у створенні кінофільму був кінооператор, адже від нього залежали якість екранного зображення та технологічні стандарти прокату кінокартини. Саме на підготовку фахівця-кінооператора як основної фігури кіновиробництва спрямовувалася стандартизація фахової освіти, оскільки інші професії в кіно вважалися суто «творчими» і тому були стандартизовані значно менше [1].

Жовтнева революція в Росії радикально змінила орієнтири в мистецькій екранній освіті, як у самій Росії, так і в радянській Україні. Базуючись на руйнації ринкових відносин у кіногалузі й орієнтуючись на нові ідеологічні засади існування, радянська екранна освіта пережила кризу-деконструкцію своїх методологічних засад. Нова економічна політика комуністичної України зруйнувала недержавну систему екранної освіти, але зберегла потребу в стандарті щодо неї. Плановість соціалістичної економіки (а виробництво кінофільмів у часи СРСР було найприбутковішою складовою цієї економіки) потребувала єдності вимог до підготовки кадрів у кіногалузі. Заходи ВУФКУ щодо цього є підтвердженням: і Державні курси кінематографії в Києві, й Державний технікум кінематографії в Одесі, й факультет сценічних мистецтв Харківського музично-драматичного інституту мали майже уніфіковані навчальні програми, методологічними засадами яких була модель навчального процесу, створена в першій у світі кіношколі державної форми власності (школі В. Гардіна, Л. Кулешова та Е. Тіссе, 1919) — майбутньому (з 1928-1934 рр.) ВДІКу, Всесоюзному державному інституті кінематографії. Певний стандарт кіноосвіти, створений С. М. Ейзенштейном для свого кінорежисерського факультету в 1928 р., донині є тією «освітньою матрицею», певним культурним кодом, яка покладена в основу підготовки кадрів для екранної галузі на всій території колишнього СРСР [4].

Будучи апологетом конструктивістських ідей у художній культурі й екранному мистецтві, С. М. Ейзенштейн у центрі власної навчальної моделі розмістив фігуру кінорежисера-деміурга, а весь навчальний процес у ВДІКу сформував як певний алгоритм, технологія реалізації якого фокусувалася на «виробництві» кінофільму як ідеологічного продукту. Перетворення комуністичної ідеології на радянський кіноміф потребувало певної майстерності й таланту, тому модель радянської кіноосвіти припускала певні відступи від жорсткої регламентації. Базовою в навчанні ставала майстерня педагога, який інтерпретував радянський стандарт освіти в межах власної творчої особистості й дозволяв учням копіювати таку інтерпретацію [2].

Складовими стандартизації екранної мистецької освіти в умовах радянської системи були: поступово зростаюча інваріантна комуністична світоглядна складова (з 20 % у 20-ті рр. до 50 % у повоєнні роки ХХ ст.) та інваріантна (за браком інших ВНЗ з екранної освіти) власне мистецька складова, яка поступово збагачувалася теоретичними засадами підготовки фахівців для кіногалузі.

Декларування ідей соціальної рівності в радянському суспільстві, з одного боку, та прагнення до задоволення реальних потреб у кадрах на окремих територіях величезної країни, з іншого, додало до моделі фахової підготовки кадрів для кіногалузі такі елементи, як державна атестація кадрів (держіспити) та розподіл. Розподіл «закріплював» молодого фахівця за місцем постійної роботи, і лише держава мала право це місце потім змінити [10].

Упродовж тривалого часу кіноосвіта в СРСР не мала іншого рівня, аніж вищій, і ця обставина стала однією з причин кадрової кризи в кіногалузі наприкінці 80-х рр. ХХ ст.: раптом виявилось, що за відсутності «середньої спеціальної» освіти в системі екранної освіти неможливо компенсувати кимось і чимось спеціалістів асистентського рівня та професіоналів «додаткових» цехів у кіно: гримерів, пастежерів, піротехніків та ін.

Стандартизація фахової освіти в СРСР не була чимось унікальним. Досвід навчально-педагогічної діяльності С. М. Ейзенштейна та педагогів радянських навчальних закладів для кіногалузі мав певні аналогії в недержавній, капіталістичній системі освіти [3].

До Великої депресії в США (30-ті рр. ХХ ст.) підготовку кадрів для студій Голлівуду здійснювали недержавні кінокурси (їх очолювали як актори, так і режисери кіно), які жорстоко конкурували між собою на ринку освітніх послуг. У роки Великої депресії, коли акції кіностудій перейшли до нью-йоркських банків, кіноосвіта в Голлівуді стала стандартизованою. Її надавали самі кіностудії, яким було дешевше готувати кадри для себе власними силами. Але менеджери банків висунули студіям Голлівуду певні вимоги кіноосвіти, які фокусувалися на «виробництві» кінофільму як індустріального продукту капіталістичного «символічного» ринку. Серед основних параметрів

голлівудського стандарту освіти стала атестація якості кожного елементу кінофільму. Жорстко регламентувалися вимоги для сценарію фільму, а відтак — до сценариста як фахівця. Аналогічні регламентації стосувалися режисера, оператора, звукорежисера тощо. На противагу навчальній моделі С. М. Ейзенштейна, підготовка кадрів у Голлівуді центральною зробила фігуру продюсера — не творчого, а економічного менеджера «виробництва» кінофільму. Практична частина підготовки продюсера-професіонала передбачала реальне просування товару (кінофільму) на ринок. Таким чином, «атестаційним» інструментом якості підготовки кадрів слугувала не держава, а ринок, а якість підготовки фахівця вимірювалася касовими зборами кінофільмів [5].

Європейська модель стандартизації кіноосвіти теж передбачала пристосування до ринкових вимог. При цьому жорстка регламентація американського типу в Європі не прижилася і була лібералізована. У Європі не було великого кіноринку, кожна європейська країна мала власні особливості й темпи формування кіногалузі, а відтак основною метою стандартизації кіноосвіти стала коопродукція. Можливість сформуванню інтернаціональну кіногрупу для роботи над спільним кінопроектом, забезпечення безконфліктної професійної міграції в межах Європи — ось для чого європейська система екранної освіти потребувала стандартів. Оскільки Європа не мала і не має держсектора в кіногалузі, то і система кіноосвіти тривалий час залишалася недержавною, що забезпечувало їй організаційну автономність, ідеологічну свободу й економічну незалежність [9].

Які параметри містив у собі стандарт, створений радянською системою екранної освіти в Україні? На вкорінену тут ейзенштейнівську модель профільного навчального процесу мали вплив два контекстні фактори: значний розвиток кінопромисловості в Україні з 30-х рр. ХХ ст. та втрата українською кінематографією своєї організаційної, економічної, змістовно-ментальної автономії.

Організаційна централізація, економічна плановість і орієнтація на руйнування національно-орієнтованих культурних змістів підготовки фахівців для кіногалузі в Україні зробили існування стандартизованої профільної кіноосвіти інструментом тоталітарної системи, в якій справедливі вимоги до впорядкованості фахової системи освіти були замінені її стрімкою бюрократизацією, втратою творчого начала. У розпал сталінських репресій у 1938 р. підготовку кадрів для кіногалузі в Україні штучно припинено [7].

За часів «відлиги» 60-х рр. ХХ ст. в Україні відбулися певні демократичні зміни. Цей період в історії українського кіно інтерпретується як «національний ренесанс». За підтримки новоствореної Спілки кінематографістів України, Київський державний інститут театрального мистецтва ім. І. К. Карпенка-Карого відкрив кінофакультет (всені 1961 р.), на якому розпочато підготовку трьох спеціальностей:

кінорежисерів, кінооператорів та кінознавців. До змістовної частини навчальних програм уведено інформаційні масиви національно орієнтованої спрямованості, почалася «реанімація» втрачених етнічних культурних кодів. До початку 60-х рр. ХХ ст. програми підготовки кадрів для кіногалузі в Україні не зважали на культурні коди українського етносу, не мали варіативної складової і не передбачали впливу творчої постаті майстра-педагога на педагогічний процес [12].

Існуючи в межах радянської системи мистецької освіти, українські освітні інституції в 60-ті рр. пережили кризу-реанімацію, оскільки не змінили ідеологічних орієнтирів (а відтак і алгоритму стандартизації екранної освіти), але спробували реанімувати в межах державних вимог утрачені етнічні культурні коди.

Виникнення світової індустрії телебачення стало новим етапом формування ринків праці для фахівців екрана. Динамічний поступ телебачення в США та Європі викликав «захисні» заходи від «інформаційної травми» зі сторони профільних освітніх інституцій за кордоном. Зважаючи на морфологічну спорідненість екранних мистецтв (кіно і телебачення), західна професійна спільнота відгукнулася впровадженням у кіношколах спеціальних навчальних дисциплін, орієнтованих на специфіку телебачення. Але згодом виявилось, що цього недостатньо. У 70-ті рр. ХХ ст. в Європі (а потім і в США) проведено заходи, які повністю змінили систему екранної освіти [8].

По-перше, визнано, що така освіта повинна бути не тільки професійною, але й масовою. Відповідно, передбачалася зростаюча роль індустрії телебачення, яка впливала на масову свідомість. Тому ця освіта дістала іншу назву — «медіаосвіта» і була інкорпорована в систему загальної національної освіти. Тепер медіаосвіта мала відповідати національним європейським державним стандартам освіти, а основною метою стало формування медіаграмотності та медіакомпетентності всіх верств населення західних країн. Вищий рівень медіаосвіти надавали відповідні структури європейських університетів за спеціальністю «медіа-комунікації» [11].

По-друге, переформатування західних кіноринків з масових на субкультурні змінило стандарти підготовки фахівців для кіно- та телегалузей. Субкультури потребували більшої варіативності професійної освіти й орієнтації на два основні типи екранного продукту: комерційний і так званий «арт-хаусний» (субкультурний). Провідні національні кіношколи Європи та США доповнили номенклатуру спеціальностей новими: телепродюсер, телережисер, телеоператор, фахівець телевізійного дизайну тощо, — та поступово сформували новий алгоритм стандартизації напряму підготовки [6].

Першим рівнем став так званий пропедевтичний рівень професійної підготовки: за 2 роки навчання формувалися основи професійної екранної культури. Другим — рівень спеціалізації: орієнтації або на кіновиробництво, або на телевиробництво відповідного професійного

профілю. Таким чином, пропедевтична професійна підготовка та спеціалізація складала освітньо-кваліфікаційний рівень підготовки «бакалавра» екранних мистецтв (професійна кваліфікація асистента кіно- та телевиробництва). Третій рівень європейської екранної освіти передбачав підготовку автора-постановника екранного твору. «Ядром» такої підготовки була орієнтація на свободу вибору екранної формотворчості студента кіношколи. Отже, стандартизація екранної освіти в західних країнах стосувалася лише пропедевтичного рівня професійної підготовки і забезпечила цій системі гнучкість відповідно до вимог ринку праці в кіно та телегалузях, які переживали наприкінці ХХ ст. період кардинальних змін [13].

Перехід країн Заходу у 80-90-ті рр. ХХ ст. на цифрове кіно- та телевиробництво (тобто фазу посткласичного, постіндустріального існування) модернізував стандартизацію західної екранної освіти таким чином: закріпивши інваріантність пропедевтичного рівня професійної підготовки (2 роки), стандарт більшості європейських країн передбачає наявність свободи вибору західного ВНЗ щодо подальшої фахової спеціалізації студента кіношколи (формування індивідуального пакета освітніх послуг для кожного студента) й орієнтується на так звану «гібридність» фахової підготовки: студент, котрий навчається в такій кіношколі, може сформувати пакет освітніх послуг з навчальних дисциплін, які не відповідають певній спеціалізації (наприклад, кінооператорству або кінорежисурі). Студент має право долучити до свого пакета і продюсерство, і звукорежисуру, навчальні дисципліни будь-якої спеціалізації кіно та телегалузі. За відсутності жорсткої спеціалізації (яка відповідає за виробництво конкретної частини екранного продукту), західна система екранної мистецької освіти актуалізувала лише освітньо-кваліфікаційні рівні підготовки: «бакалавр» та «магістр». Але і їх здобуття не є важливим для подальшої успішної самореалізації студента кіношколи. Він стає відповідальним за власну реалізацію на ринку праці. І лише вдало підібраний пакет освітніх послуг та навички просування «себе на ринок» є умовами майбутньої професійної затребуваності. Серед таких навичок найголовнішою стає праця в інтернаціональних виробничих колективах, які виробляють екранний продукт з ознаками коопродукції. Нині такий досвід стандартизації екранної освіти мають не тільки кіношколи США, Мексики, Канади, Німеччини, Франції, але й Польщі, Чехії, Румунії. Однак існують і певні відмінності в методологічних засадах західної стандартизації екранної освіти [14].

Європейська модель: спостереження за дійсністю, що зображується

- Професіограма: людина спостерігаюча.
- Знання: як виокремлюються екранний час і простір.
- Уміння: спостерігати за реальністю.
- Навички: навички міметичного характеру.

- Когнітивні репрезентації «відкритого» типу.
- Мета стандартизації: стандартизувати пропедевтичну частину фахової підготовки.
- Тип освітньої стратегії: перехід на «відкриту» систему освіти.
- Стан освітнього менеджменту: прагматичний.

Американська модель: конструювання дійсності, що зображується

- Професіограма: людина конструюючи.
- Знання: як діє конструкція.
- Уміння: конструювати екранний простір і час.
- Навички: зображати дію в межах динамічної конструкції.
- Когнітивні репрезентації «відкритого» типу.
- Мета стандартизації: стандартизувати пропедевтичну частину фахової підготовки.
- Тип освітньої стратегії: перехід на «відкриту» систему освіти.
- Стан освітнього менеджменту: прагматичний.

Україна доволі пізно зрозуміла необхідність підготовки кадрів для телебачення. Лише з 1995 р. в провідному ВНЗ — Київському державному інституті театрального мистецтва ім. І. К. Карпенка-Карого — змінюється назва кінофакультету на факультет кіно та телебачення. З 2005 р. ця структура стає Інститутом екранних мистецтв. Нині в Україні працюють вісім навчальних закладів екранної освіти вищого рівня акредитації. Україна сьогодні змушена наздоганяти капіталістичний світ як у соціокультурному, так і в економічному відношенні. Сучасна молода держава Україна існує в доволі складному цивілізаційному, соціокультурному й економічному контексті. Будучи на 70 % індустріальною за способом виробництва і виробляючи несимволічний за формою і змістом, а цілком «реальний» (індустріальний) продукт, Україна намагається збільшити частку постіндустріального, інформаційного, за змістом та формою, виробництва, оскільки саме ця частка є найприбутковішою серед дигіталізованих виробництв сучасної світової інформаційної цивілізації (відомо, що постіндустріальне виробництво орієнтоване на так званий «символічний» продукт, ринкова реалізація якого спрямована на так званий «символічний» прибуток, «символічний» капітал). При цьому в країні динамічно скорочується держсектор виробництва екранного продукту (в кіногалузі він практично вже зруйнований).

Чи має нині українська система екранної освіти державний стандарт? Ні. Кожен український ВНЗ, який має відповідний напрям підготовки кадрів, реалізує власну концепцію такої підготовки. Можна константувати, що українська система екранної освіти водночас переживає і кризу-деконструкцію, і кризу-реанімацію, і кризу-модернізацію.

У деконструктивній частині українська система екранної освіти прагне позбутися ідеологічної складової підготовки кадрів для



екранних галузей. Такі спроби роблять необхідним упровадження доволі широкого комплексу світоглядних навчальних дисциплін фундаментального характеру широкого спектра (інколи до 40 % навчального часу). Це стає критичним для професійно-орієнтованого блоку навчальних дисциплін і варіативної складової навчального процесу.

У реанімаційній частині українська система екранної освіти намагається відновити етнічні культурні коди і допомогти нації завершити процес націєтворення, який (процес) неможливий без виробництва візуального продукту, спрямованого на таке відновлення. Але тут професійно-орієнтована модель підготовки стикається з певними труднощами: культурні етнічні коди професійно продукувалися в екранній поетиці «українського поетичного кіно», естетику якого складно реанімувати за умов виробництва цифрового екранного продукту посткласничого типу. Цей продукт потребує актуалізації продюсерської моделі виробництва, а поетика «українського поетичного кіно» — режисерської моделі виробництва.

У модернізаційній частині українська система екранної освіти розпочала заходи переформатування на європейську кредитно-модульну систему організації навчального процесу, що потребує конкретизації як пропедевтичного рівня професійної підготовки, так і номенклатури спеціалізацій як основи державного стандарту, адже одночасна орієнтація на кіно та телевиробництво є надто затратною для ВНЗ. Нині в українській системі екранної освіти практично відсутній єдиний для всіх ВНЗ пропедевтичний рівень професійної підготовки. Підготовка студента освітньо-кваліфікаційного рівня «бакалавр» розпочинається зі спеціалізації студента (в профільних ВНЗ України таких спеціалізацій напряму «Кіно-, телемистецтво» налічується від 2 до 10). Означений стан диференціації напряму надто розпоршує науково-педагогічний та матеріально-технічний ресурси ВНЗ. Ускладнює ситуацію і той факт, що багато хто зі студентів визначається зі своєю спеціалізацією пізніше, коли минуть перші два курси навчання. Державна стандартизація пропедевтичного рівня професійної підготовки (2 роки) вирішила б цю проблему, тим більше, що наступні 2 роки бакалаврату могли бути присвячені мотивованій спеціалізації студента, базувалися на домінуванні варіативної частини стандарту і формували б, насамперед, практичні вміння та навички студента.

Українська модель: прагнення поєднання прорадянського конструювання дійсності, що зображується, й етнічно-орієнтованого спостереження за дійсністю, що зображується

- Професіограма: гібридна.
- Знання: як діє конструкція.
- Уміння: конструювати екранний простір і час.
- Навички: зображати дію в межах динамічної конструкції.
- Когнітивні репрезентації «закритого» типу (герметизація).

- Мета стандартизації: стандартизувати технологічний комплекс виробництва екранної продукції.
- Тип освітньої стратегії: існування в «закритій» системі освіти та декларування «відкритості».
- Стан освітнього менеджменту: кризовий.

Підсумовуючи, можна зазначити, що парадоксальним є те, що вищезазначені типові ознаки кризової ситуації в українській системі екранної освіти реалізуються водночас. Зрозуміло, що екран являє собою домінуючий інструмент наділення суб'єкта картинами світу, цінностями, нормами, розумінням того, що є оточуюча дійсність. Але наявність такої парадоксальної кризової ситуації в українській системі екранної освіти формує тенденцію до «селекції, що знижується», в рейтинговій системі екранної репрезентації української ментальності.

Перспективи полягають у подальшому дослідженні всіх аспектів процесу стандартизації української системи екранної освіти, оскільки без формування державних стандартів унеможливується ефективна підготовка кадрів для кіно- та телегалузів.

#### Список літератури

1. Алфьорова З. І. Культурологічні підходи до масового візуального / З. І. Алфьорова // Вісн. Харк. держ. акад. дизайну і мистец. [Сер.] Мистецтвознав. Архітектура : [зб. наук. пр.]. — Х., 2007. — № 2. — С. 8–15.
2. Алфьорова З. І. Формування сучасного мас-медійного простору (англомовна література з проблеми) / З. І. Алфьорова // Вісн. Харк. держ. акад. культури : зб. наук. пр. — Х., 2001. — Вип. 8. — С. 60–67. — Бібліогр.: 33 назви.
3. Алфьорова З. До питання про екран у майбутньому / З. Алфьорова // Сучасний стан українського мистецтвознавства та шляхи його подальшого розвитку : матеріали наук. конф. / Акад. мистец. України. — К., 2000. — С. 124–126.
4. Алфьорова З. І. Соціокультурні аспекти розвитку телебачення та моделі підготовки кадрів / З. І. Алфьорова // Інформаційна та культурологічна освіта на зламі тисячоліть : матеріали міжнар. конф. до 70-річчя ХДАК / Харк. держ. акад. культури. — Х., 1999. — Ч. 2. — С. 59–63.
5. Вартанов, А. С. Телевизионные зрелища / А.С. Вартанов.- М.: Знание, 1986.- 56 с.
6. Воропаева Т.С. Діалог культур: ціннісний вимір//Традиція і культура. Феномен діалогу: традиція і сучасність: Матеріали ІХ Міжнародної конференції 19-20 листопада 2010 р. — К., 2010.—С. 8-10.
7. Денисюк, Ж. З. Телебачення як система ідентифікацій і конструювання реальності / Ж. З. Денисюк ; Денисюк Ж. З. // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури : зб. наук. пр. / М-во культури і туризму України, Держ. акад. кер. кадрів культури і мистец., Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. — К. : Міленіум, 2007. — Вип. 19. — С. 196-204.
8. Иоскевич Я.Б. Категории аудиовизуального / Я. Б. Иоскевич // Новые аудиовизуальные технологии. — М., 2005.

9. Кириллова Н. Б. Медиакультура, миф, політика / Н. Б. Кириллова // Філосо. науки. — 2006. — № 5. — С. 5–13.
10. Кириллова Н. Б. Медиакультура: от модерна к постмодерну / Н. Б. Кириллова. — М. : Академический проект, 2005. — 448 с. — («Технологии»).
11. Колоскова Н.И. Экранная культура в контексте информатизации общества: Дисс. на соискание степени канд филос. Наук. / Н.И.Колоскова. — Ростов н/Дону, 2002.— 26 с.
12. Медиакультура в меняющемся мире: формы и способы представления реального. Материалы науч. конф. (РГГУ, 26-27 ноября 2004 г., г. Москва) [Текст] // НЛЮ. — 2005. — № 73 (3).—С.428-433
13. Петровская Е. В. Пройдемся по каналам: о телевидении, эппинге и других подобных вещах / Е. В. Петровская // Киновед. записки. — № 34. — С. 158–161.
14. Победоносцева І. Є. Телевізійний дискурс у культурному просторі постмодернізму : автореф. дис. ... канд. мистецтво знав. / І. Є. Победоносцева ; Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. — К., 2005. — 21 с.
15. Разлогов К.Э. Электронная революция и повседневная культура [Текст] / К.Э.Разлогов // Новые аудиовизуальные технологии.— М., 2005 .— С.3-12. Рашкофф Д. Медиавирус: как поп-культура тайно воздействует на ваше сознание / Д. Рашкофф. — М., 2003.

*Надійшла до редколегії 23.10.2013 р.*

УДК. 792.03 (477) "653/654"

О. В. КАБУЛА

## СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТОК УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ: ІСТОРИКО-ПЕДАГОГІЧНИЙ АСПЕКТ

*Розглянуто розвиток українського театру від основ — обрядів та ігор — до початку ХХ ст. з точки зору історичного досвіду, культурних традицій та виконавської практики на прикладі Східної України.*

**Ключові слова:** *український театр, шкільний театр, аматорський театр, культурні традиції, виконавська практика.*

*Рассмотрено развитие украинского театра от основ — обрядов и игр — до начала ХХ в. с точки зрения исторического опыта, культурных традиций и исполнительской практики на примере Восточной Украины.*

**Ключевые слова:** *украинский театр, школьный театр, любительский театр, культурные традиции, исполнительская практика.*

*The formation of the Ukrainian theatre from its background — traditional rites and games — to the professional theatre of the beginning of XX century from the view of historical experience, cultural traditions and performing practice is made by the example of the Eastern Ukraine is discovered.*

**Key words:** *Ukrainian theatre, school theatre, interlude, amateur theatre, cultural tradition, performing practice.*

Театральне мистецтво України завжди ґрунтувалося на історичному досвіді та культурних традиціях народної поетичної творчості, пісень, дум, обрядів, надбань усієї світової драматургії. Архівні документи, мемуарні та літературно-історичні джерела містять цінний матеріал про стан народного сценічного мистецтва України. Джерела українського театру — обряди й ігри. Народна гра, масові хороводи, веснянки, гаївки — основи майбутнього комедійного дійства, які поступово розвиваються й трансформуються в складніші театральні форми: ігри народних лицедіїв, театральньо-карнавальні дійства, театри календарних обрядів, вертепної драми, народної драми, балагану, аматорський і як вища форма — професійний.

Найдавніші свідчення про народні ігри та обряди, в яких зароджувалися театральні форми, походять із часів Київської Русі — це літописи XI-XII стст., зокрема «Повість минулих літ», де зазначається, що радимичі, вятичі й северяни мали спільний звичай: жили в лісі... влаштовували ігрища між селами й сходилися на ці ігрища, танці і різні бісівські пісні» [7].

Протягом віків народні ігри колективно вдосконалювалися: слово, діалог, ритмічний рух і пісня доповнювалися новими засобами театральної виразності. Поступово виникали народні обряди й ігри, в яких елементи театрального дійства вже не були ілюстративними, а розкривали почуття, настрої учасників, виявляючи їх ставлення до зображених подій, явищ природи («Зайчик», «Перепілка», «Маланка»). Пізніше з'являються народні ігри та обряди, в яких певна театральна форма поєднувалася з конкретним сюжетом, традиційними персонажами, елементами декоративного оформлення («Дід і баба», «Млин», «Піп і смерть», «Коза»). Це були вже не ігри, а невеликі п'єси. Особливістю цих драматичних ігор стала наявність художнього образу й драматичної дії, тобто діалогу та руху. Ці ігри відтворювали будь-які побутові епізоди й започаткували т. зв. «народну драму», «народний театр». Виконавцями її були вже спеціально підготовлені люди [1].

Водночас розвивалися обрядові дійства з яскраво вираженою театралізацією — весільні та різдвяні обряди. Українське весілля супроводжувало драматичні дії, танці, музика, рядження, пластичні рухи тощо. У різдвяному обряді можна простежити зародки української побутової, а згодом і сатиричної інтермедії і те, як з розвитком людського суспільства розвивалися та видозмінювалися обряди й ігри. Як елемент культури, результат народної творчості ігри завжди виконували соціальну та педагогічну функції: формували ставлення до праці, явищ природи, виховували характер і силу волі, ушляхлювали живі людські почуття.

Протягом п'яти століть (з XI до XV) надзвичайно популярними в народі були скоморохи, про що свідчать фрески Київського Софійського собору (кінець XI — поч. XII ст.), на яких зображені ігри й розваги скоморохів. Основою репертуару скоморохів слугувала народна поетична творчість. Вони були не тільки носіями і виконавцями, а часто й творцями усної народної поезії. Мистецтво скоморохів ніколи не відзначалося однорідністю. Існували народні скоморохи, які мали злободенний, сатиричний репертуар, і княжі скоморохи, котрі розважали феодальну знать. До речі, «народ підтримував скоморохів, він напував і годував їх... Скоморохи виходили з глибин народних мас, існуючи як професіонали, водночас були й носіями народного мистецтва, яке вони шліфували й поповнювали» [4]. Уважається, що обов'язки режисера (в сучасному розумінні цього слова) виконував один зі скоморохів, який, можливо, й складав виставу. Вистави скоморохів не трансформувалися в професійний театр. Для створення театральних труп не було умов — ні влада, ані церква не підтримували скоморохів. Проте їх мистецтво мало дуже важливу соціальну та дидактичну функції. Насмішники й блазні, висміюючи духовенство, багатіїв, людські вади, відображали настрої та сподівання простих людей, поширювали пісні про події, які відбувалися в різних куточках країни, та тлумачили їх народові за допомогою художніх засобів. За злу іронію й викривальну сатиру духовенство переслідувало «бісівські ігри», а в 1654 р. цар Олексій Михайлович заборонив вистави скоморохів.

Серед явищ українського театру однією із цікавих форм був театр вертепної драми — вистава, яка розігрувалася ляльками у великій дерев'яній скрині. На різдвяні свята з нею ходили по хатах найбагатших людей та показували лялькову виставу, за що глядачі віддячували різними подарунками.

Виникнення шкільного театру збігається з національно-культурним рухом кінця XVI — початку XVII ст., який активізувався після приєднання України до Польщі (1569 р.). Українське панство намагалося пристосуватися до нових порядків, проте українські селяни й особливо міщани розпочали послідовну боротьбу з польською шляхтою. Міщани й козаки формували братства, які зробили багато корисного для створення національних форм архітектури та розвитку живопису. Братства відкривали свої школи, в яких проходили вистави, зазвичай на релігійні сюжети. Такі вистави йшли в католицьких школах, а ще раніше шкільна драма з'явилася в протестантських школах. У Києві був відкритий Києво-Могилянський колегіум (1632), який набув статусу Академії в 1700 р. — видатний культурний центр України того часу, де зосереджувалися значні сили української інтелігенції: Лазар Баранович, Стефан Яворський, Феофан Прокопович та ін., — набули найвищого розвитку шкільна драматургія і театр. Шкільний театр мав достатньо розвинену сценічну техніку,

яка дозволяла робити складні декорації. Про виконавську практику українського шкільного театру відомо небагато. Уважають, що режисерами вистав могли бути викладачі риторики та піітики, оскільки саме вони викладали мистецтво декламації та пластики. Виконавцями були вихованці, «благородные российские младенцы», як свідчили самі назви більшості п'єс [10].

Особливе місце в шкільній драматургії відводилося коротким і веселим сценкам — інтермедіям, які розігрувалися між діями головної п'єси. Багато з них склали викладачі й студенти духовних шкіл. Про цінність української інтермедії писав В. Н. Ніколаєв: «Інтермедія запровадила простонародну українську мову в драматичні твори XVIII ст. і цим відкрила доступ на сцену щирим думкам і заповітним прагненням народу, не обмежуючись жодними умовами сценічної дії» [6]. Інтермедії стали основою майбутньої національної комедії. Цікавим є дослідження українського шкільного театру XVII–XVIII стет. Л. О. Софрової, де зазначається, що в драматургії, інтермедіях, мовах та їх діалектах, виконавській практиці шкільного театру відображена суть тих процесів, які відбувалися в культурі східних слов'янських народів у добу бароко [8].

Після приєднання України до Росії зміцнюються культурні зв'язки між народами. Вихованці Київського колегіуму Симеон Полоцький, Феофан Прокопович, Арсеній Сатановський переїхали до Москви. Саме завдяки цим людям український шкільний театр набуває поширення в Росії. Слід зазначити, що внесок викладачів та вихованців Київської академії в російську культуру є вельми значним. У Москві працювали також Стефан Яворський, Гавриїл Бужинський, Гавриїл Аванесович, Микола Дилецький та багато інших. Вони привнесли до російської культури мистецтво риторики, новий різновид нотного письма, нові принципи зображення, нову драматургію та шкільний театр, який став справжнім поєднанням культури й освіти.

У другій половині XVIII ст. відбувся процес об'єднання ярмаркових лицедіїв у своєрідні театральні трупи. Ці групи здійснювали свою діяльність у закритих приміщеннях спеціального призначення з оригінальною архітектурною конструкцією балагана. На початку XIX ст. виникають театри балагана, які вже мали стаціонарні, добре обладнані приміщення з достатньо складною технікою, що дозволяла, наприклад, змінювати водночас усі декорації перед публікою.

Документальних свідчень сучасників про репертуар театру балагана (особливо початкового періоду) небагато. Іконографічний матеріал та деякі пізніші записи початку — середини XIX ст. свідчать про те, що, крім традиційних жанрів мистецтва скоморохів (сатиричні вірші, пісні, циркові номери), на його сцені виконувалися інтермедії — як ті, що були успадковані від шкільного театру, так і створені пізніше комедійні сцени, діалоги, монологи, тобто твори, вміщені в рукописних збірках кінця XVII — початку XVIII

ст. Відомо також, що в XIX ст. в репертуарі театру балагана були українські інтермедії, інсценізації українських оповідань, а також відбувалися постановки творів Княжніна, Верьовкіна, Сумарокова, Гольдони, Мольєра.

Поступово театр балагана трансформується: усе те, що належало до традиційних жанрів мистецтва скоморохів, переходить до цирку, а складні театральні форми починають утілюватися в аматорському театрі, який уже зароджувався.

У кінці XVIII — початку XIX ст. в Україні був популярним театр народної драми, в якому драматична дія розгорталася за допомогою діалогу, співу, пластичного руху, хороводу, жесту, міміки. Найвідоміші народні драми — «Цар Максиміліан» і «Цар Ірод». Народна драма відіграла значну роль у розвитку народного театру в Україні. Завдяки їй репертуар збагатився гострою конфліктною п'єсою з умотивованим розвитком сюжету й напруженою дією. У народній виставі «Цар Ірод» діяли актори й ляльки. Вона складалася з двох частин: релігійної (з біблійними персонажами) та побутової (з традиційними українськими народними героями). Ці й інші вистави («Коза», «Човен», «Дід і баба») сприяли об'єднанню непрофесійних акторів у трупи. Один з акторів виконував обов'язки режисера. Таким чином, народний театр набував форм, які за організацією близькі сучасному уявленню про театр.

У кінці XVIII ст. в Україні паралельно народному з'являється кріпацький театр. Долучати до театру кріпаків почали російські вельможі, які поряд із придворним театром організували й домашні театри. Їх наслідувало й українське панство. Кріпацькі хори, капели, оркестри, театри функціонували в багатих дворянських маєтках.

Репертуар кріпацьких театрів був різноманітним — від вистав вертепу до постановок опер, балетів, п'єс на міфологічні сюжети, водевілів та комедій. Наймасштабнішим був кріпацький театр Ширая, що на Чернігівщині, з розкішними декораціями, оперою, балетом, хором та оркестром. Цей театр одним із перших в Україні почав гастролювати.

Над здійсненням постановок у театрах працював цілий штат художників, музикантів, кравців, декораторів на чолі з постановником-режисером, який був або кріпаком, або спеціально запрошеним іноземцем (найчастіше у великих магнатів) [2].

Серед кріпацьких театрів, які вперше ставили українські п'єси, слід виокремити театр Д. Трощинського на Полтавщині та театр В. Хорвата на Харківщині. Режисерами в Хорвата, наприклад, були досвідчені актори професійної трупи Штейна, які ставили п'єси І. Котляревського та Г. Квітки-Основ'яненка. Наприкінці 20-х рр. XIX ст. кріпацькі трупи почали зникати. Акторів відпускали на волю або оброк. Показовою є доля трупи Хорвата: як заповідав поміщик,

після його смерті в 1849 р. жіночий склад було відпущено на волю, а чоловічий — на оброк.

Наприкінці XVIII ст. у великих містах створювалися перші стаціонарні аматорські театри. Г. Ф. Квітка-Основ'яненко писав про перший такий театр у Харкові: «Трупа складалася з 20 осіб, усі харків'яни, причому серед виконавців особливу популярність мала танцюристка, яку всі знали під ім'ям «Малярівна». У цьому театрі грали комедії Я. Княжніна «Невдалий примиритель, або Без обіду додому поїду», О. Сумарокова «Скнара», М. Верьовкіна «Так і треба». На початку XIX ст. студенти ліцею організували аматорські вистави в Ніжині, де брав участь М. В. Гоголь, у 20-х рр. — у Полтаві, де грав І. П. Котляревський, та ін. Організаторами-режисерами таких вистав були, зазвичай, домашні вчителі й гувернери зі студентів Київської Академії, семінарій та інших навчальних закладів.

На той час ще не йшлося про національний український театр. Брак репертуару й усталеної української мови гальмували розвиток національного театру. Необхідність мати спільну літературну мову, правдиве зображення життя українського народу як у літературі, так і на сцені, повною мірою висвітлені у творчій діяльності І. П. Котляревського, твори якого започаткували нову українську драматургію.

З появою українського репертуару (п'єс І. П. Котляревського і М. В. Гоголя) розпочинається якісно новий етап у діяльності українського театру: вистави аматорів ставлять українською мовою, в багатьох містах виникають аматорські трупи, кількість яких особливо збільшується в 50-х рр. Організаторами їх стають колишні кирило-мефодіївські братчики — Д. Пильчиков, А. Маркович і українські письменники П. Ніщинський, І. Тобілевич, талановиті артисти М. Садовський і П. Саксаганський.

Продовжуючи традиції шкільного театру Київської Академії, зокрема на початку XIX ст., викладачі духовних навчальних закладів ще тривалий час наслідували його практику, використовуючи сценічне мистецтво як один з успішних засобів засвоєння дидактичних повчань, пропаганди морально-етичних ідей. Із цією метою добираться відповідний декламаційний репертуар, створюються п'єси, інтермедії, складаються тематичні збірники. Так, у 1815 р. в друкарні Харківського університету опубліковано перший з відомих репертуарних збірників для аматорського театру — «Майская рекреация» [5]. При університетах, ліцеях, гімназіях виникають аматорські театри. М. В. Гоголь брав участь у постановці вистав аматорського театру в гімназії як режисер, декоратор, виконавець характерних і жіночих ролей.

У другій половині XIX ст. виникають студентські аматорські театри. 1859 р. відбулося створення аматорського театру Київського університету — видатна подія в Україні. Організаторами його стала група студентів, яку очолили М. Старицький, М. Лисенко, П. Чубинський.



На цій сцені в 1878 р. вперше поставлено «Гамлет» Шекспіра українською мовою. У 1861 р. виник аматорський театр «Товариство, кохаюче рідну мову» в Чернігові, засновником якого був відомий байкар Л. Глібов, а також театр Бабица в Сумах. У невеликому місті Бобринець у другій половині XIX ст. розпочали свою діяльність і створили аматорський театр М. Кропивницький та члени сім'ї Тобілевичів — І. Карпенко-Карий, М. Садовський, П. Саксаганський. Цікаво й те, що більшість театрів гастролювали по містах і селах України та Росії. Преса, звичай, відзначала успіх цих театрів серед глядачів. Наприклад, відомий харківський журналіст М. І. Черняєв писав не тільки про поточні події театрального життя на Слобожанщині (Слобідській Україні), але й висвітлював гастролі знаменитостей, що приїжджали: Г. Федотової, М. Савіної, М. Єрмолової, П. Стрепетової, Е. Дузе, С. Бернар та багатьох інших. Загалом, його статті та рецензії, зібрані Юліаною Поляковою в єдину книгу «Из харьковской театральной старины», містять матеріал з історії розвитку харківського театру із часів Катерини II до 1880 р. [9].

Незважаючи на те, що, згідно зі спеціальним указом Олександра II, було заборонено постановки вистав українською мовою, театральна діяльність на сході України не припинилася [5]. У цей час розпочинають свою діяльність театри Київського університету, київських залізничників, аматорський робітничий на заводі «Арсенал», аматорський на Полтавщині, драматичний гурток Раковича в Ніжині та багато інших. У репертуарі цих колективів були українські й російські п'єси. Ставилися «Наталка-Полтавка» І. П. Котляревського, «Шельменкоденщик» Г. Квітки-Основ'яненка, п'єси М. Старицького.

Професійний театр у Східній Україні почав розвиватися тільки після 1882 р., коли багатьох положень наказу практично не дотримували. Саме в цей період М. Кропивницький мав можливість відкрити перший великий професійний театр, який згодом став відомим далеко за межами Східної України.

На початку XX ст. з-поміж українських театральних колективів виокремлювалися київська «Трупа М. Л. Кропивницького» на чолі з П. Саксаганським та М. Садовським, згодом — перший український стаціонарний театр М. Садовського (1903-1919), театр «Солодовцев» (з 1891), трупа Харківського міського театру під керівництвом М. Синельникова, «Общество новой драмы» на чолі з В. Мейерхольдом. У їх репертуарі були п'єси українських, російських та західноєвропейських драматургів. Театр М. К. Садовського значно розширив тематику вистав, збагатив репертуар п'єсами різних жанрів (психологічна драма, висока трагедія, символічна драма, комедія, сатира та ін.). Цей театр також ставив опери С. С. Гулака-Артемовського, М. В. Лисенка.

Вагому педагогічну функцію серед аматорських театрів початку XX ст. виконували «Просвіти». Фундатори першої в Україні

«Просвіти» (Одеса, 1905) запозичили досвід в організацій, що діяли на території Галичини ще з 1868 р. Організатори «Просвіт» Наддніпрянської України акцентували в статутах і декламаціях на повній аполітичності своєї діяльності, надаючи пріоритетного значення просвітницькій меті. М. Коцюбинський був головою чернігівської «Просвіти», театральний гурток при якій здійснював постановку українських і російських п'єс. Єкатеринославську «Просвіту» очолив відомий учений Д. Яворницький, її народні театри виконували п'єси українських, російських, а також зарубіжних драматургів — Мольєра, Гауптмана. Полтавським осередком керував П. Мирний. Усі «Просвіти» сприяли розвиткові аматорського сценічного мистецтва в Україні. Вони надавали репертуар для аматорських театрів, будували театральні приміщення для аматорів, запрошували кваліфікованих керівників для народних колективів, а також мали кошти для якісного оформлення вистав.

На початку ХХ ст. аматорські театри формувалися в робітничому, сільському, студентському середовищі, серед прогресивної інтелігенції. У Харкові, наприклад, були популярними Український робітничий театр, яким до 1906 р. керував Г. Хоткевич, та Російський аматорський театр, очолюваний Г. Алексеевим, рідним братом К. С. Станіславського, котрий часто приїжджав до Харкова на прем'єри аматорів. Успіх мав і театр аматорів, який організувала М. Заньковецька в Ніжині — вона поставила «Наймичку», «Суєту», а пізніше «Лісову пісню». З аматорами Полтавщини, Чернівців працювали М. Кропивницький і А. Тесленко.

Керували постановками вистав, крім письменників та акторів, і самі актори. Наприклад, декілька постановок здійснили робітники В. Миколаєвич, І. Замичковський, режисери-аматори В. Чернявський і А. Петров [11]. Крім того, багато хто з аматорів потім стали професійними майстрами сцени — акторами або режисерами (Я. Бородін, О. Закушняк, Г. Гаєвський, С. Жданов, В. Бушман-Надеждін, І. Сагатовський та ін.).

Створення театрів (і професійних, і аматорських) сприяло виникненню нової української драматургії. Для театру матеріал створювали І. Франко, Леся Українка, В. Винниченко, О. Олесь. Їх п'єси, як і твори Котляревського, Квітки-Основ'яненка, Кропивницького, Островського, Гоголя, Толстого, Шекспіра, Мольєра, Гауптмана, Ібсена, ставилися на сценах професійних та аматорських театрів початку ХХ ст.

Таким чином, розвиток українського театру, безперечно, пов'язаний із культурними традиціями народів України, які виконували соціальну та педагогічну функції, починали формуватися ще у творчій діяльності викладачів Київської Академії і продовжилися в діяльності І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка, М. Старицького й інших діячів культури.

Новий період в історії національного театру розпочався в 1918 р., коли виникли Державний драматичний театр у Києві та «Молодий

театр» (з 1922 р. — модерний український театр «Березіль») Леся Курбаса та Гната Юри в Харкові.

Таким чином, в українському театрі, який почав формуватися в народній культурі, відбувався процес історичного становлення від обрядів та ігор до шкільного театру як явища культури й освіти і до вищої форми — професійного театру, зберігаючи виховні та освітні цілі.

#### Список літератури

1. Волошин І. О. Джерела народного театру на Україні / І. О. Волошин. — К.: Держ. Вид-во образ. мист-ва і муз. літ. УРСР, 1960. — С. 18.
2. Казимиров О. А. Український аматорський театр (дожовтневий період) / О. А. Казимиров. — К.: Мистецтво, 1965. — 133 с.; Український драматичний театр: Нариси історії: В 2 т. Т. 1. — К.: Наук. Думка, 1967. — С. 26.
3. Квитка-Основ'яненко Г. Ф. Сочинения Григория Федоровича Квитки / Г. Ф. Квитка-Основ'яненко; под ред. А. А. Потебни. История театра в Харькове. — Харьков: Харьк. уездн. земство. Т. 1–6. Т. 4. — 1890. — С. 6.
4. Кравцев Н. И. Русское устное народное творчество / Н. И. Кравцев, С. Г. Лигутин — М.: Высш. шк., 1983. — С. 14.
5. Миклашевський Й. М. Музична і театральна культура Харкова кінця XVIII — першої половини XIX ст. / Й. М. Миклашевський. — К.: Наук. думка, 1967. — С. 35.
6. Николаев В. Драматический театр в г. Киеве: Ист. очерк (1803–1893 гг.) / В. Николаев. — К.: Изд. Я. Б-го и Н. И-ва, 1898. — С. 7.
7. Повесть временных лет. — М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1950. — С. 211.
8. Софронова Л. А. Старинный украинский театр / Л. А. Софронова; Ин-т славяноведения и балканистики РАН, Отд. истории культуры. — М.: РОССПЭН, 1996. — 327 с.
9. Черняев Николай. Из харьковской театральной старины : сборник статей / Николай Черняев ; сост., вступ. ст. и примечания Ю. Ю. Поляковой ; науч. ред. Р. Я. Пилипчука. — Х. : Экограф, 2010. — 656 с.
10. Широцький К. Дещо про художню обстановку Українського театру / К. Широцький // Сяйво. — 1913. — №8.
11. Український драматичний театр: Нариси історії: В 2 т. Т. 1. — К.: Наук. думка, 1967. — С. 460

*Надійшла до редколегії 07.11.2013 р.*

УДК 792.82–055.2

Є. В. ЩЕРБАК

#### ТРАНСФОРМАЦІЯ ЖІНОЧИХ ОБРАЗІВ У СВІТОВОМУ БАЛЕТНОМУ СПЕКТАКЛІ «ВЕСНА СВЯЩЕННА»

*Розглядаються значення жіночого образу та його трансформація у світовій хореографічній культурі на прикладі балету І. Стравінського «Весна Священна», корелятивно до провідних тенденцій розвитку світової цивілізації XX — поч. XXI ст.*

**Ключові слова:** жіночий образ, гендерні ролі, «Весна Священна», хореографічна культура.

*Рассматриваются значение женского образа и его трансформация в мировой хореографической культуре на примере балета И. Стравинского «Весна Священная», коррелятивно к ведущим тенденциям развития мировой цивилизации XX — нач. XXI в.*

**Ключевые слова:** женский образ, гендерные роли, «Весна Священная», хореографическая культура.

*In the article has been considered an important female character and its transformation in the global choreographic culture for example I. Stravinsky ballet «The Rite of Spring» correlations of the leading trends in world civilization XX — early XXI th cen.*

**Key words:** female image, gender roles, «Rite of Spring», choreographic culture.

На початку ХХІ ст. світова культура ввібрала надзвичайно широкий спектр культурних надбань тисячоліть, серед яких — релігійна, економічна, мовна, етнонаціональна, мистецька складові тощо. Третє тисячоліття потребує від наукової спільноти узагальнення здобутків соціального і культурно-мистецького розвитку людства. Культура під впливом соціальних змін зазнала суттєвої трансформації. Тож актуальними є визначення основних важелів культурного процесу сучасності й з'ясування наявних у цьому процесі мистецтвознавчих і культурологічних проблем. Тому нові форми культури та мистецтва — тема для наукових досліджень.

Хореографічний образ — явище складне. Його зримі компоненти (рух, міміка, пози) є не лише матеріалом для створення внутрішньої структури, в якій головну роль відіграють емоційність, чуттєве сприйняття певної життєвої ситуації, дії. Він відбиває зовнішній соціокультурний контекст. Хореографічне мистецтво як складова культури загалом визначає тип та її особливості в певну культурно-історичну епоху за допомогою художніх засобів, пластичної мови й самої балетної вистави.

Таким чином, танець стає відображенням певного соціокультурного процесу. Трансформація художніх образів у світовій хореографічній культурі ХХ — поч. ХХІ ст. надає змоги уточнити, доповнити та розширити уявлення про загальні тенденції, закономірності розвитку світової цивілізації в означений період.

Незважаючи на наявність у вітчизняній культурології наукових досліджень щодо фемінізму та гендерних студій (С. Павличко, В. Агеєва, О. Забужко, А. Усманова, І. Жеребкіна та ін.), доводиться констатувати брак праць, які б створювали цілісну картину формування цих явищ у світовому хореографічному мистецтві. В означених студіях вивчається гендерна проблематика в теорії культури, подано історичний опис створення та методологію поняття «гендер», проте в мистецтвознавчих науках, воно є малодослідженим. О. Забужко,

С. Павличко, В. Агеєва — літературознавці, публіцисти, котрі у своїй творчості надають значної уваги осмисленню української культури, використовуючи методологію фемінізму та гендера.

І. Жеребкіна досліджувала різні аспекти соціальних проблем статі [3, с. 1]. Сфера наукових інтересів А. Усманової — методологія візуальних досліджень та аналізу фільму; семіотична теорія; гендерні репрезентації у візуальних мистецтвах; репрезентація й історія в радянському кіно (1920–60-і рр.) [2, с. 698].

Існують лише декілька праць, у яких частково розглядаються образ жінки в хореографічному мистецтві та його роль у загальнокультурних процесах. Серед них можна виокремити дисертаційні дослідження О. А. Мерлянової «Роль і місце жіночого танцю в історичному розвитку української народно-сценічної хореографії» та О. М. Шабаліної «Модерний танець жінок-балетмейстерів Заходу ХХ століття: культурологічний аспект».

О. А. Мерлянова вивчає жіночий танець із позиції впливу на український фольклор та як невід’ємну складову українського народного хореографічного мистецтва. Основним питанням є розвиток народно-сценічної хореографії [7, с. 1] Дисертаційна праця О. М. Шабаліної більше стосується проблематики фемінізму, вона розглядає питання гендера в хореографічному мистецтві, не з точки зору образності, а з позицій самих жінок-балетмейстерів, котрі ці образи створювали. Специфікою її дослідження є актуалізація на тенденціях жіночого руху, які на певному етапі розвитку культури зумовили певні зміни життєвих завдань людської діяльності й способів художнього існування танцю. Таким чином, танець — це спосіб вираження цих зразків у конкретних сферах людської діяльності. Тема її дослідження загалом обґрунтовує активну роль людської особистості (зокрема жінки) в організації відносин у суспільстві та створенні продуктів культури [1, с. 3].

Мета — розкрити трансформаційні жіночі образи у світовому балетному спектаклі «Весна Священна» в контексті провідних тенденцій розвитку світової цивілізації.

Один зі спеціальних методів дослідження — гендерний. Гендерні дослідження (англ. — «gender studies») — міждисциплінарна дослідницька практика, що використовує пізнавальні можливості теорії соціальної статі (гендеру) для аналізу суспільних явищ та їх змін [6, с. 1]. У сучасній теорії гендер — це соціокультурна і символічна конструкція статі, яка зафіксована в суспільній свідомості й несвідомому, а також у політичних, правових та економічних практиках. В означеному дослідженні гендер розглядається через жіночі образи в хореографічному мистецтві, де за допомогою виразних засобів та самого задуму балетмейстера розкривається не лише роль жінки в танцювальній виставі, а її гендерний статус відповідно до особливос-

тей історико-культурного періоду та соціокультурного середовища, в яких було поставлено танцювальну виставу.

У загальнофілософському сенсі образ — суб'єктивна копія об'єктивної реальності. Художній образ — це образ мистецтва, тобто феномен, спеціально створений у процесі особливої творчої діяльності за специфічними законами суб'єктом мистецтва — художником [5, с. 3].

Хореографічний образ — це певний характер людини, який виявляється в її ставленні до оточення. Характер героя проявляється на сцені в його поведінці, діях засобами хореографічного мистецтва (пози, міміка, жести). Оскільки мистецтво хореографії найтісніше пов'язане з розвитком культури, це теж відбивається на хореографічному творі, від нього залежать ідейно-тематичний та образний зміст балетного спектаклю, відтак, — особливості сприйняття хореографічного номера глядачем.

Джерельною базою дослідження є балетний спектакль І. Стравінського та В. Ніжинського «Весна Священна». Саме цей балет увібрав у себе найхарактерніші тенденції століття й зазнав трансформацій у зв'язку з культурно-історичними змінами, які передаються через призму хореографічних образів постановок різних років.

Основа задуму «Весни Священної» — сон І. Стравінського, в якому він побачив стародавній ритуал — молода дівчина в оточенні старців танцює до знемоги, щоб пробудити весну, і гине. Працював над музикою І. Стравінський одночасно з М. Реріхом, який писав ескізи до декорацій та костюмів. Сюжету, як такого, в балеті немає. Зміст «Весни священної» композитор викладає таким чином: «Світле Воскресіння природи, яка відроджується до нового життя, воскресіння повне, стійке воскресіння зачаття всесвітнього» [4].

Світанок. Плем'я збирається на свято Священної весни. Починаються розваги, танці. Ігри збуджують усіх. Дійство викрадення дружин змінюється хороводами. Далі відбуваються чоловічі ігри, що демонструють силу й завзятість. З'являються старці на чолі з Найстаршим-Мудрим. Обряд поклоніння землі з ритуальним поцілунком її Найстаршим-Мудрим завершує шалений «Танок землі». Глухої ночі дівчата обирають велику жертву. Одна з них, Обраниця, поставши перед богом, стане заступницею племені. Старці починають священний обряд, прирікаючи на загибель молоду дівчину. Композитор і хореограф створили балет, у якому відображені картини життя язичницької Русі. Втоптуючи в землю свої енергію, поцілунки, організм, а потім і кров Обраниці як жертви священного ритуалу, язичницьке плем'я прагнуло збудити землю від зимової сплячки.

Жіночий образ у цьому балеті постає як образ слабкої, зломленої стереотипами дівчини, що віддала себе в жертву заради пробудження нового життя, суспільного блага.

Означений образ цілком відповідає домінуючій ролі чоловіків у суспільстві та культурі. У балеті головну соціальну роль відіграють чоловіки, — вони сильніші за жінок (у другій частині балету показують

свою силу та мужність), вони розумніші — постають в образі мудрих старців. Жінки роблять те, що їм дозволено, або те, що скаже чоловік.

Інша постановка «Весни» відбувається в 1959 р. Разом із балетом виникла і легендарна трупа Моріса Бежара «Балет ХХ століття». Він відразу ж відмовився від лібрето І. Стравінського, вважаючи, що весна не має нічого спільного з російським язичництвом, до того ж йому зовсім не хочеться закінчувати балет смертю. Коли М. Бежар уперше приїхав до СРСР і здійснив постановку балету, що вже став на той час програмним твором майстра, радянські громадяни сприйняли «Весну» як порнографію. Відверті дотики, чуттєві жести і пози артистів — усе це викликало шок. А саме жертвопринесення було актом священного злягання юної дівчини і молодого чоловіка [10, с. 52].

Процеси, які охопили західні суспільства в 1950-х — на початку 1960-х рр., були вибуховими, масовими, швидкими, майже всі сфери суспільства. У цей час відбулося «сексуальне звільнення» [1; 2, с. 21] або навіть «звільнення тіла» (на протизвагу «поневоленню тіла» в попередні епохи історії Заходу) [8, с. 15], сексуальна поведінка і справді стала відповіднішою до традиційної біологічної природи людини: позбавлення впливу асексуальності біблійної культури, виник цілий спектр норм та форм активності, більшість із яких у західній культурі й донині залишаються напрямками сексуальної поведінки [2, с. 28]. Відбулося звільнення тіла як жінки (від обов'язкових репродуктивних стосунків з чоловіком та його сексуального панування над тілом жінки), так і чоловіка (від традиційно маскулітних форм сексуальної поведінки, зокрема визнання нормальними суто репродуктивних гетеросексуальних відносин), людина змогла вільніше розпоряджатися власним тілом у сексуальній та гендерній поведінці.

Змінилися гендерні ролі чоловіка та жінки, традиційні уявлення про роль чоловіка як агресивного захисника й годувальника, а жінки — як пасивної домогосподарки та служниці, соціальні гендерні ролі переважно зважали на індивідуальні потреби кожної людини, посилилася гендерна конвергенція. Зміни надали жінкам і чоловікам більше свободи обирати спосіб життя, який відповідає їхнім прагненням.

Отже, якщо гендерний аспект у постановці В. Ніжинського був певною мірою прихованим, то надалі постановники надавали йому пріоритетності. Явище емансипації, що почало актуалізуватися, відбилосся в сучасному балетному спектаклі й хореографічній культурі загалом. Якщо в лібрето балетного спектаклю «Весна Священна» 1913 р. більшою мірою розкрито тему язичництва та тілесності, то починаючи з вистави М. Бежара жіночий образ набуває нового обрамлення, відображає статус жінок і чоловіків у суспільстві. Жінка вже не є безпомічною та поступливою, не дотримує сліпо суспільної думки. Згідно з версією М. Бежара, акт сексуального злиття в кульмінації, а не загибелі головної героїні свідчить про рівність чоловіка та

жінки. Змінилися гендерні підходи до професійної активності, розпочаті першим поколінням феміністок. Сексуальна революція сприяла збільшенню кількості жінок, котрі обіймають посади й набувають професії, які традиційно вважали чоловічими (зокрема й у сфері політики). Відбулося зближення гендерної естетики та поведінки: чоловіче тіло стало майже нарівні з жіночим. Імідж жінок майже не відрізнявся від чоловічого.

Надалі «Весна» стала улюбленою постановкою і для багатьох інших провідних хореографів світу. Свої трактування спектаклю створили Джон Ноймайер, Джон Тарас, Глен Тетлі, Піна Бауш. Свою «Весну» створила й гранд-дама модерного танцю Марта Грем, причому в дев'яносто років.

Подальший розвиток феміністичного руху як боротьби за рівноправність у шлюбі, можливість здобуття освіти та вибору професії, а також за виборчі права жінок і їхню економічну самостійність у шлюбі мав у середині ХХ ст.

Означені тенденції відображалися в балетах П. Бауш, чию «Весну Священну» називали феміністичною. Як хореограф П. Бауш спробувала себе ще в середині 60-х, але перші її роботи не були прийняті ні публікою, ні критиками. Справжнім проривом у її творчості стала «Весна священна» на музику І. Стравінського, що поставлена 1978 р. у Театрі танцю Вупперталь (Tanztheater Wuppertal). Доробок П. Бауш — одне з найважливіших культурних надбань сучасної Німеччини. І хоча вона відмовлялася від статусу феміністки та заперечувала будь-яке соціальне або політичне підґрунтя своїх робіт, П. Бауш можна поставити поряд із такими видатними представниками жіночого руху, як А. Дункан, М. Грехем, а в Німеччині — М. Вігман, Г. Палука, М. Вогельсанд, Д. Хойер, С. Лінке, котрих турбувала доля жінок у буденному стані й водночас екзистенціальні проблеми й суспільна мотивація [9, с. 2].

У балеті «Весна священна» П. Бауш повернулася до оригінальної концепції композитора: Обраниця, принесена в жертву язичницьким божествам, танцює, доти, поки не розірветься серце. Босі танцівниці рухалися і танцювали на сцені, покритій торфом. П. Бауш спантеличувала публіку незвичайними й зухвалими постановками, руйнувала всі канони класичного балету. Костюми, що ледве прикривають тіла танцівниць, надають образам більшої природності та безпорадності.

У постановці П. Бауш виконавці танцювали босоніж, із забрудненими землею ногами, якою була засипана вся сцена. Це була люта і феміністська «Весна», в якій відбувалася справжня війна між чоловіками й жінками, котрі прагнули вирватися з-під влади чоловіків, утекти від їх грубої сили. Фінальний танець обраної дівчини висвітлював усю трагічність обряду, його несправедливість, так, що глядачеві хотілося негайно припинити дійство. Така відвертість у балеті П. Бауш вражає. До того ж своєю творчістю вона не відповідала нормам, що склалися в суспільстві. Її мало не звинувачували в радикалізмі, а у виставах шукали політичний підтекст.



На думку дослідника сучасного танцю Романа Арндта, таке ставлення пов'язане з тим, що на той час рівень емансипації був ще не таким великим, жінка в суспільстві не мала стільки прав, скільки чоловік. П. Бауш у своїх роботах урівнювала чоловіка і навіть «міняла їх місцями», як, наприклад, у «Семи смертних гріхах», одягнувши чоловіків у жіночі сукні.

І вже у 2001 р. А. Прельжокаж зображує своїх героїв «Весни Священної» в контексті сучасного пермесивного суспільства з його надмірним етичним релятивізмом, якщо не всездозволеністю. А. Прельжокаж — хореограф і художній керівник балету Прельжокаж Національного Хореографічного Центру в Екс-ан-Провансі, лицар Ордена Почесного легіону. А. Прельжокаж поєднує класичну техніку з експресіоністською пластикою сучасного танцю й елементами архаїки, далекодсхідної культури тіла. Він часто звертався до постановок балетних корифеїв ХХ ст. (М. Фокіна, Л. Мясін, В. Ніжинський та ін.), надаючи їм нового трактування. Візитна картка Прельжокажа-хореографа — дуети, повні брутальної еротики, шокуючої фізіології й естетично доречного (як це не парадоксально) насильства. Ці сакральні сутички чоловічої та жіночої субстанцій відтворені в танцювальній виставі. Хореографія А. Прельжокажа в балеті І. Стравінського також додала своєрідності сюжетній лінії твору. «Коли я слухаю музику Стравінського, — писав він, — відчуваю, що вона одночасно гіпнолізує і вселяє космічний жах. «Весна Священна» нагадує нам, що як би далеко чоловіки та жінки не зайшли у своїх духовних і культурних шуканнях, вони засуджені на те, щоб щоразу повертатися до проблем статі».

Свою «Весну Священну» А. Прельжокаж показав без натяків та спрощень. Дехто вважає його балет занадто епатажним, шокуючим. Проте саме це приваблює розбещеного глядача. А. Прельжокаж змінив декорації на шмати зеленої трави, повислі в просторі (на відміну від П. Бауш, котра використовувала справжній торф). Костюми виконавців також змінилися на такі, які люди носять у повсякденному житті (для сприйняття вистави як буденності). На відміну від П. Бауш, яка деякою мірою прикрила тіло, балетмейстер узагалі залишив без одягу головну героїню. У кульмінації з героїні зривають одяг, залишивши її на самоті з природою. Це більше нагадує не дань природі, а жорстоке згвалтування. Нагота дівчини шокує. Проте, залишившись голою, «обраниця» продовжує свій священний обряд.

Трансформація жіночих образів у світовому балетному спектаклі «Весна священна» безперечно пов'язана з провідними тенденціями розвитку світової цивілізації. Саме від них залежав образ головної героїні, а від цього — і розвиток сюжетно-драматичної лінії.

Кожен балетмейстер вкладав у свою версію балету важливі для нього питання, і його кульмінація та доля «Обраниці» залежали від актуальних проблем певного часу. Для В. Ніжинського — це язичницький обряд, де на долю молоді дівчини покладається велика

місія, можливо, лише пошук найслабшого і найпокірнішого створіння. Для Моріса Бежара «Весна» — це кохання та пристрасть, а жіночий образ є символом родючості. П. Бауш звертається до феміністичних теорій, у яких жіночий образ постає перед глядачем як вільна, войовнича жінка, що позбавляється соціальних стереотипів чоловічого домінування. А. Прельжокаж намагався перенести балет у сучасність, де люди поводяться як зомбі, втратили свої власні думки і без вагань приносять у жертву юне створіння.

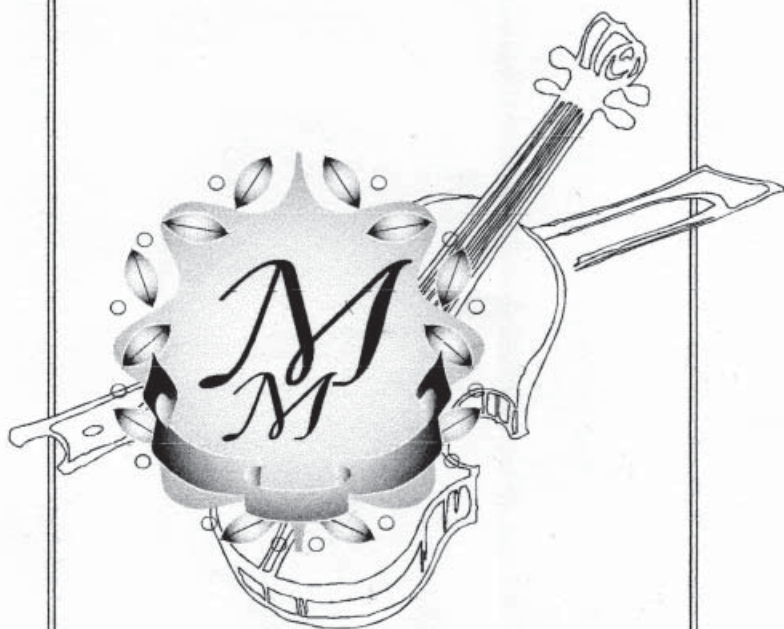
Балет «Весна Священна» є унікальною виставою, що не втрачає своєї актуальності протягом уже ста років. Балетмейстери вклали в балет свій оригінальний ідейно-тематичний зміст, не порушивши автентичної цілісності спектаклю. Трансформація спектаклю та головних образів у ньому зумовлювалася змінами у світовій культурі (фемінізм, сексуальна революція), що досліджено в статті.

Інші особливості інтерпретації жіночих образів у найзначущіших світових балетних виставах різних років можуть бути досліджені на основі їх порівняння з українським балетним надбанням радянської доби та сучасності.

#### Список літератури

1. Allyn D. Make Love, Not War: The Sexual Revolution: An Unfettered History. Allyn D. — Boston, Mass.; London, 2000.
2. Sexual Revolution / J. Escoffier (Ed.). — Philadelphia, PA, 2003.
3. Введение в гендерные исследования. Ч. I: Учеб. пособие / под ред. И. А. Жеребкиной — Х. : ХЦГИ, 2001; СПб.: Алетейя, 2001. — 708 с.
4. Весна священная [Электронный ресурс]. Режим доступа: [http://ru.wikipedia.org/wiki/Весна\\_священная](http://ru.wikipedia.org/wiki/Весна_священная). — Заглавие с экрана.
5. Глазюк Л. М. Естетика: навч. посіб. для гуманітар. спец. / Л. М. Глазюк, С. В. Могильова, Н. О. М'яснікова, Н. М. Салтан; за ред. Л. М. Глазюк. — К. : Кондор, 2011. — 124 с.
6. Кислюк К. В. Сучасна культурологія : навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл. / К. В. Кислюк, В. А. Суковата, З. І. Альфьорова, О. В. Титар, Г. П. Ковальова ; за заг. ред. К. В. Кислюка. — К. : Кондор, 2013. — 377 с.
7. Мерлянова О. А. Жіночі танці в українській народній хореографії: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 26.00.01 — теорія та історія культури / Ольга Анатоліївна Мерлянова; Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. — К., 2009. — 19 с.
8. Фуко М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет / Мишель Фуко; пер. с фр., сост., комм. и послесл. С. Табачниковой. — М. : Касталь, 1996. — 448 с.
9. Шабаліна О. М. Модерний танець жінок-балетмейстерів Заходу ХХ століття: культурологічний аспект: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 26.00.01 — теорія та історія культури (галузь наук — мистецтвознавство) / О. М. Шабаліна ; Харк. держ. акад. культури. — Х., 2010. — 18 с.
10. Яценков П. «Бежар Балет» взшел над Мариинкой [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.mk.ru/culture/article/2012/03/30/687503-bezhar-balet-vzoshel-nad-mariinkoy.html>. — Заглавие с экрана.

*Надійшла до редколегії 21.11.2013 р.*



*Музичне  
настєство*

УДК 78.071.2 КОЗАЧЕНКО+780.641/.642.022

Є. А. КОЗЕНЯШЕВ

**ІВАН КОЗАЧЕНКО — НАРОДНИЙ МАЙСТЕР ІЗ ЛУКИ**

*Розглянуто життя та творчість майстра з виготовлення народних духових інструментів з Полтавщини І. Козаченка.*

**Ключові слова:** сопілка, жоломига, фольклор, народні інструменти.

*Рассмотрены жизнь и творчество мастера по изготовлению народных инструментов с Полтавщины И. Козаченко.*

**Ключевые слова:** сопилка, жоломыга, фольклор, народные инструменты.

*The life and creative work of expert of making folk wind instruments from Poltava I. Kozachenko are discovered.*

**Key words:** sopilka, zholomyga, folk, folk instruments.

Сучасність потребує від суспільства історичного аналізу процесів та подій, що відбуваються в ньому, осмислення ролі індивідуума, його соціального значення в розвитку політичного і культурного життя країни. Тому виникає необхідність підтримки особистостей, котрі відіграють роль зберігачів культурної національної спадщини та за власною ініціативою намагаються долучити до цієї справи молодь. Отже, актуальність зумовлена необхідністю вивчення та популяризації мистецького досвіду репрезентантів традиційної музики.

Складна економічна ситуація сучасної України позначилася на всіх сферах суспільного буття, науці та культурі. Закриваються через брак фінансування музичні, хореографічні та художні школи, занепадають цілі пласти художньої культури.

Та попри всі перешкоди й проблеми продовжують існувати фольклорні гурти, серед яких одним з визначних є колектив «Лучанські барви», інструменти (сопілки) для якого виготовляє музикант-пропагандист народного мистецтва, керівник, вихователь і виконавець Іван Іванович Козаченко.

Проблему функціонування сопілкарського виконавства в Україні загалом й виготовлення народних духових інструментів зокрема розглядали в своїх працях відомі вітчизняні митці Є. Бобровников, Н. Матвеев, М. Хай. Утім, багаторічна й плідна творча діяльність майстра І. Козаченка не висвітлювалася в публіцистиці.

Мета статті — виявити чинники впливу на становлення світогляду, громадської свідомості, власної гідності й активної життєвої позиції цього митця.

Іван Іванович Козаченко народився 15 грудня 1938 р. на Полтавщині в селі Скоробагатки. По чоловічій лінії родина була співучою: співали дід Омелян, уїзний суддя, батько і тітка. Іван Омелянович керував аматорським хором села, віртуозно грав на балалайці, гітарі та мандоліні. Домашнє музикування значною мірою вплинуло на розвиток творчої особистості І. І. Козаченка.

1946 р. — початок навчання в сільській школі. За час навчання майбутній майстер поступово опанував декілька інструментів: балалайку, гітару, мандоліну, гармонь, а також співав у хорі, брав участь у «Святах врожаю» (1947–1953 рр.) та мріяв навчатися в Полтавському музичному училищі на скрипці (Козаченко грав на цьому інструменті, який для нього зробив дід). Проте мрія стати скрипалем не здійснилася, оскільки цьому завадили складні сімейні обставини: батько захворів на запалення легенів і згодом помер, матері довелося самостійно утримувати домашнє господарство, повна відсутність грошей тощо. Замість здобуття музичної освіти Козаченко став теслею на будовах Донбасу, але вільний час продовжував займатися улюбленою справою — грав в оркестрі народних інструментів на мандоліні.

Із середини 1950 рр. художня творчість стала невід'ємною складовою життя та діяльності майбутнього майстра. У 1958 р. Козаченко проходив строкову службу в армії в Польщі, в невеликому містечку під Люблінном Легниці. Але слабке здоров'я матері змусило його повернутися в село, де він працював трактористом, учителем фізкультури та виробничого навчання в школі, постійно грав у створеному сільському народному оркестрі, опанував баян. За гаслом Комуністичної партії «Сільським клубам — професійних музикантів» вирушив здобувати першу музичну освіту на річні курси баяністів та хормейстерів у невелике містечко Лохвиця. Із цього часу розпочинається музична діяльність І. Козаченка як диригента-керівника фольклорних колективів.

1960 р. — новий етап розвитку професійної майстерності: І. Козаченко став студентом заочного відділення Сумського музичного училища за фахом диригент хору в класі Галини Володимирівни Плаксії, паралельно також працюючи вчителем співу в школі та керівником колективами художньої самодіяльності в рідному селі та в сусідніх Ісківцях. Під впливом свого друга Івана Галича, співака хору Кременчуцького автозаводу, за допомогою посібника з виготовлення діатонічної сопілки відомого сопілкаря Є. Бобровникова, Іван Козаченко виготовив з вишні першу сопілку, діатонічну за звукорядом, із шістьма отворами. На саморобних інструментах друзі грали в дуєті та виступали з концертами в Полтавській області, згодом грали у Звітньому концерті Полтавської області в Києві в Жовтневому палаці. У той час створено першу експериментальна жоломигу та діатонічні сопілки різних діапазонів для власного музикування.

Кілька подій у житті І. І. Козаченка значно вплинули на подальші напрями його діяльності. Насамперед, це співпраця з Іваном Григоровичем Левченком, баяністом за фахом, випускником Київського інституту культури, директором місцевої музичної школи. За словами Івана Івановича, це його генератор ідей, оскільки І. Г. Левченко сприяв створенню в селі фольклорного колективу, який не тільки б співав, але й супроводжував спів грою на народних інструментах,

передусім духових. Існування й успішна діяльність такого вокально-інструментального ансамблю потребували численних інструментів, які почав виготовляти майстер-початківець І. Козаченко.

У 1992 р. під час перебування Івана Івановича в Києві на курсах керівників фольклорних колективів відбулася важлива подія — зустріч із Дмитром Деменчуком. Програма курсів складалася з відвідування та вивчення досвіду роботи таких відомих колективів, як Український державний народний хор ім. Г. Вірьовки та Український державний ансамбль народного танцю ім. П. Вірського. Саме там майстер-початківець зустрівся з відомим реформатором народної діатонічної сопілки.

Відвідання майстерні відомого сопілкаря та можливість ознайомитися з його новою конструкцією сопілки надихнули на нові пошуки в справі виготовлення інструментів. Завдяки збільшенню кількості отворів з шести до десяти розширилися звуковий діапазон та ладотональні, темброві й віртуозні можливості нового, відтепер хроматичного інструмента. Виникнення хроматичної сопілки з десятьма отворами конструкції Д. Деменчука розширило сфери її функціонування з суто побутової до професійно-концертної.

Важливу роль у практиці І. Козаченка відіграло інтерн'ю і стаття в газеті «Сільські вісті» на початку 1990 рр. Завдяки публікації слава про полтавського майстра народних інструментів поширилася за межі батьківщини. Замовлення на виготовлення сопілок, свирілей, окарин, рогів почали надходити не тільки з усієї України: Львова, Харкова, Сум, Києва, але й із Санкт-Петербурга, Белгорода, навіть зі Сполучених Штатів Америки.

Нині на інструментах Івана Козаченка грають у Київській спеціалізованій музичній школі, Київському державному педагогічному університеті, Харківській державній академії культури, Полтавській обласній філармонії, Сумському училищі мистецтв тощо.

Для виготовлення інструментів майстер використовує різноманітні види деревини: грушу, граб, сливу, волоський горіх, черешню, явір, калину. Завдяки такій різноманітності кожен інструмент має свій тембр звучання, індивідуальні властивості, особливості використання в різних погодних умовах. Кожна сопілка, свиріль або окарина — ексклюзивна, має свій «живий» характер. Та їх об'єднують наповнений, подібний до людського голосу, звук, доведена до досконалості висока якість оброблення сировини й оздоблення суто національним і водночас характерним для всіх інструментів візерунком із власним автографом (своєрідним виробничим знаком).

Гурт «Лучанські барви» зі званням народного в кількості чотирнадцяти дорослих осіб давно вже став постійним учасником фестивалів та концертних програм Полтавської державної філармонії. Але концертна діяльність — тільки один етап їх творчого життя. При ансамблі діє дитяча група, що також співає український народний

фольклор, супроводжуючи спів грою на народних інструментах. І всім цим колективом керує, забезпечує інструментарієм та долучає до спільної справи наступне покоління водночас звичайна й незвичайна людина, зустріч із якою несе невичерпаний запас цілющої життєвої енергії. Якщо розглядати життя Івана Івановича Козаченка як представника талановитого та творчого українського народу — звичайна, але незвичайна, якщо зважити на сучасні умови перебування цього народу в постсоціалістичному суспільстві, що потребують від людини домінанти не високих духовних якостей, а фінансової незалежності та фізичної сили.

Світогляд дорослої людини, її життєва філософія, принципи формування між людських стосунків складаються поступово. Це тривалий процес. Та найбільшого значення у формуванні фундаментальних принципів світогляду та відносин у суспільстві мають саме перші шість років життя. Саме тоді, під час домашнього музикування та співу разом із батьками в аматорському хорі, викристалізувався натхненний пропагандист народної пісні й народного інструментального музикування, майстер народного духового інструмента І. І. Козаченко.

#### Список літератури

1. Шреєр-Ткаченко О. Історія української музики. Ч.1: Розвиток української музичної культури від найдавніших часів до середини XIX століття / О. Шреєр-Ткаченко. — К.: Муз.Україна, 1980. — 197с.
2. Мистецтво України: Біографічний довідник / Під ред. А. В. Кудрицького. — К.: «Українська енциклопедія» ім. М. П. Бажана, 1997. — 700 с.
3. Грінченко М. Історія української музики / М. Грінченко. — К.: «Спілка», 1922. — 288 с.
4. Сокальський О. Мистецька освіта на Україні / О. Сокальський. — К.: Музична Україна, 1967. — 85 с.
5. Бобровников Є. Грай, музико / Є. Бобровников. — К.: Муз.Україна, 1968. — 84 с.
6. Матвеев Н. Оновлення сопілки / Н. Матвеев. — К.: Державне вид-во образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1959. — 40 с.
7. Колесса Ф. Шкільний співаник / Ф. Колесса. — К.: Муз. Україна, 1991. — 224 с.

*Надійшла до редколегії 11.11.2013 р.*

УДК 785.16:780.647.2

О. І. ГОНЧАРОВ

#### ОРКЕСТРИ (АНСАМБЛІ) БАЯНІВ ТА АКОРДЕОНІВ. ПРОБЛЕМИ РЕПЕРТУАРУ

*Розглядаються проблеми репертуару для оркестрів (ансамблів) баянів та акордеонів, пропонуються методичні рекомендації стосовно формування репертуару музичних колективів.*

**Ключові слова:** оркестр, ансамбль, баян, акордеон, репертуар.

*Рассматриваются проблемы репертуара для оркестров (ансамблей) баянов и аккордеонов, предлагаются методические рекомендации по формированию репертуара музыкальных коллективов.*

**Ключевые слова:** оркестр, ансамбль, баян, аккордеон, репертуар.

*The problems repertoire of orchestras (ensembles) bajans and accordions, offers guidance on the formation of the repertoire music groups.*

**Key words:** orchestra, ensemble, bayan, accordion, repertoire.

Сучасне музично-виконавське мистецтво репрезентує множинність жанрово-стильових орієнтирів та розмаїття виражальних можливостей. Серед провідних музично-художніх тенденцій сучасної доби — активні пошуки митців в інтонаційно-образній сфері, розширення звукового простору, експерименти в тембровій царині тощо.

В умовах складних мистецьких процесів кінця ХХ — початку ХХІ ст. особливої актуалізації в народно-інструментальній практиці, зокрема оркестровому (ансамблевому) баянно-акордеонному виконавстві, набуває проблема формування збалансованого й різноманітного художнього репертуару, що відповідає естетико-стильовим настановам сучасності.

Саме змістовний і високохудожній репертуар є підґрунтям усестороннього розвитку природних здібностей виконавців, керівників творчих колективів (оркестрів, ансамблів тощо) різного рівня, їх професійної ерудиції, музичного мислення, художньої інтуїції, збагачення концертно-виконавського досвіду тощо.

Слід відзначити, що на сучасному етапі музично-історичного розвитку існуючий оригінальний оркестровий та ансамблевий репертуар у сфері вітчизняного баянно-акордеонного виконавства репрезентований переважно творами українських композиторів. Проте, незважаючи на високу художню якість більшості авторських опусів, репертуар для вищезазначеного складу загалом є нечисельним. А тому в умовах нестачі відповідного виконавського репертуару виникає необхідність розширення останнього через долучення художніх перекладень та аранжувань кращих зразків світової музичної спадщини для певного складу оркестру або ансамблю баяністів і акордеоністів.

Означені питання набули різноманітного висвітлення в численних методико-педагогічних працях, музично-теоретичних розробках та виконавсько-практичних рекомендаціях (2; 3; 4; 5; 6; 11; 12). Незважаючи на наявність значного обсягу науково-методичної літератури, ці питання є постійно актуальними і значущими у виконавсько-педагогічній практиці й потребують подальшого висвітлення.

Мета статті — визначення специфіки процесу розвитку репертуару оркестрів (ансамблів) баянів та акордеонів на сучасному етапі й можливостей його поповнення завдяки якісному перекладенню кращих



зразків світової музичної літератури та написанню нових оригінальних творів для означених музичних колективів.

Відомо, що оркестрові або ансамблеві колективи баянів та акордеонів мають певну специфіку й відрізняються один від одного багатьма особливостями, притаманними конкретному навчальному закладу, до якого цей колектив належить, наприклад:

- кількісним складом оркестру чи ансамблю баянів та акордеонів;
- якісним інструментальним складом (залежно від наявності музичного інструментарію, необхідного для збереження потрібного звукового балансу оркестрових груп і музичного колективу загалом);
- рівнем виконавського професіоналізму оркестрантів (від початкового в колективах ДМШ до фахового в студентів музичних ВНЗ).

Оркестрантів різних поколінь і професійної майстерності (опанування музичного інструмента) об'єднує насамперед спільний художньо-виконавський процес, колективне спілкування з метою інтонаційно-художнього засвоєння й відтворення музичної спадщини різних історичних пластів, естетичних спрямувань, стильових і жанрових орієнтирів, національних традицій. Саме це зумовлює професійне формування сучасного багатоманітного оркестрового (ансамблевого) баянно-акордеонного репертуару, який поповнюється оригінальними авторськими творами в художньому перекладенні або фольклорними обробками з набуттям нового емоційного наповнення, звукового колориту, тембральної якості тощо.

Художній репертуар оркестрів (ансамблів) баянів та акордеонів можливо умовно поділити на декілька складових: передусім це — оригінальні музичні твори, спеціально написані композиторами для певного виконавського баянно-акордеонного складу, «запозичені» з інших виконавських сфер (насамперед, інструментальних) авторські опуси в перекладенні, а також опрацьовані фольклорні зразки.

Оригінальні твори для колективного баянно-акордеонного виконавства репрезентовані переважно ансамблевими опусами (нечисленні) для невеликих виконавських складів — дуетів, тріо та ін. Значимо, що музичних творів для великих оркестрових колективів баяністів та акордеоністів узагалі декілька.

Суттєву роль у репертуарі оркестрів (ансамблів) баянів та акордеонів посідають художні перекладення творів світової класики, що надає можливості оркестрантам простежити еволюцію музичного мистецтва, відчутти історико-стильові й жанрові особливості музики різних часів, сприяє професійній майстерності музикантів, спонукає їх до пошуку специфічних прийомів гри, які наближають звучання оркестру (ансамблю) баянів та акордеонів до звучання оригіналу, розширюють виражальні можливості таких музичних колективів,

долучають широку слухацьку аудиторію до кращих зразків світової скарбниці музичного мистецтва.

Іншу найважливішу художню площину в репертуарі ансамблевих і оркестрових колективів баяністів та акордеоністів становлять обробки вітчизняного й інонаціонального фольклорного мелосу (пісенного й танцювального), які орієнтовані на відтворення фольклорної образності, сприяють посиленню відкритої емоційності, барвистості інструментального звучання, щирості музичного висловлювання. «Фольклорна» складова репертуару — природна для баянно-акордеонної виконавської сфери — у сучасному художньому контексті сприяє новій актуалізації народнопісенного мистецтва. І справа не тільки в тому, що означені музичні інструменти набули популярності у вітчизняній музичній практиці (академічній та народній), — дійсно «народні» музичні інструменти, але ще й у зручності виконавства на них. Так, сучасні баяни й акордеони мають відносно невелику вагу, але значні виражальні можливості: потужний звук, здатність відтворювання різноманітної динаміки і тембрової палітри (завдяки набуттю елементарних навичок техніки міховедення та наявності певних регістрів). Також слід зважати ще й на специфіку звукодобування на цих музичних інструментах, особливості розташування клавіатури, зокрема лівої (наявність готових басів та акордів, зручне їх розміщення). Усе це вможливорює повнозвучне і яскраве звучання музичного твору в разі виконання навіть одним музикантом, який, маючи навички гри на своєму музичному інструменті, здатний достатньо виразно виконувати як мелодичну лінію або варіації правою рукою, так і акомпанувати лівою рукою.

Достатньо повного та яскравого інтонаційного відтворення в колективній баянно-акордеонній виконавській практиці набули органні опуси. Пояснюється це передусім подібністю принципів звукодобування в баянів чи акордеонів та органів (клавішно-духових музичних інструментів), можливістю досягнення тривалої безперервної протяжності звучання. Також ці музичні інструменти мають певну кількість регістрів, за допомогою яких виконавці можуть змінювати тембр, збільшувати обсяг і силу звучання. Отже, звучання баяна й акордеона дуже близьке до звучання органа.

Проте звучання означених інструментів має суттєві відмінності, на які слід зважати під час перекладення органних творів. Так, органу властива певна одноплановість динаміки, а поступові динамічні хвилі (збільшення або зменшення звучання) можливі лише за допомогою поступового включення або відключення тих чи інших регістрів. Водчас на баянах та акордеонах (за умови набуття певних навичок щодо техніки міховедення) існує можливість тоншої динамічної гнучкості.

Однак під час перекладення органних опусів для ансамблів або оркестрів баянів та акордеонів особливої уваги потребують фактура,

тембр, динамічний план твору, які, на нашу думку, слід змінювати й «модернізувати». Адже жанр перекладення передбачає точне відтворення авторського тексту без руйнування образного та художньо-емоційного змісту музичного оригіналу.

Особливої уваги під час перекладення для оркестрів або ансамблів баянів та акордеонів потребують фортепіанні твори. Фортепіано — універсальний клавішний інструмент, який має величезні можливості та переваги серед інших музичних інструментів (великий звуковий діапазон, наявність двох педалей — лівої, яка пом'якшує тембр і приглушує силу звучання, та правої, що не тільки посилює тривалість звучання, але й насичує звуки обертонами, які збагачують загальний колорит звучання цього інструмента). А тому відбирати фортепіанні твори до перекладення необхідно дуже обережно. Слід взагалі відмовитися від перекладення тих творів, які мають специфічну, суто фортепіанну фактурну організацію. Це стосується більшості фортепіанних опусів таких композиторів, як К. Дебюссі, Ф. Шопен, С. Рахманінов, А. Скрябін та ін. Баянна або акордеонна версії фортепіанних творів цих авторів загалом значно поступатимуться оригіналу в образному сенсі й звучатимуть невиразно й художньо непереконливо.

Перекладення для оркестру або ансамблю баянів та акордеонів здійснюється також на основі оркестрових творів, створених композиторами для виконання симфонічними, духовими, оркестрами народних інструментів або іншими за складом художніми колективами. Перекладення оркестрових музичних творів (призначених для іншого темброво-інструментального виконавського складу) є особливим мистецьким завданням і потребує значних творчих зусиль. Адже не всі оригінальні оркестрові твори в перекладенні для оркестрів або ансамблів баянів та акордеонів можуть набути якісного та змістовного звучання (внаслідок специфічної відмінності між музичними інструментами у фактурному, динамічному, тембровому й інших ракурсах).

Згідно із жанровим визначенням перекладення (виклад музичного твору для іншого, порівняно з оригіналом складу виконавців), серед основних можливостей цього різновиду мистецької практики є використання різних способів фактурного викладу, особливо в процесі перекладення симфонічних партитур, що сприяє кращому пристосуванню оригіналу до особливостей того чи іншого виконавського колективу, зміни звукової специфіки твору, його тембрового забарвлення, переосмислення динаміки й артикуляції. Однак при цьому мелодійна та ладо-гармонійна основи оригіналу мають залишатися непорушними.

Тому, щоб перекласти симфонічну музику потрібно передусім брати до уваги фактурну специфіку оригіналу та певний кількісно-інструментальний склад оркестру або ансамблю баянів та акордеонів, його динамічних особливостей, специфіки звукодобування на баянах і акордеонах, наявності певних регістрів, особливостей міховедення

на баянах та акордеонах тощо. Складові фактури — мелодію, контрапункт, гармонію — необхідно розподіляти між різними групами оркестру чи ансамблю, зважаючи на темброво-фонічні особливості залучених музичних інструментів і не порушуючи загального оркестрового балансу звучання.

Слід уникати накопичення фактури в одній оркестровій групі й уважно стежити за тим, щоб виразно інтонувалися не тільки мелодія, але й інші елементи фактури, використовуючи для цього диференційовану динаміку, темброві особливості оркестру або ансамблю баянів та акордеонів, артикуляцію, агогіку, особливості звукодобування на різних музичних інструментах, регістрові можливості народних інструментів тощо. Творче вирішення художніх завдань під час інструментування або перекладенні музичних творів для означених колективів сприяє набуттю багатоплановості, динамічної різноманітності та необхідного балансу оркестрового звучання.

Для виконання сольних епізодів музичного тексту надання специфічного колориту звучання (в одному чи кількох музичних творах) за бажанням керівника до складу оркестру або ансамблю баянів та акордеонів можна долучити інші, так звані «епізодичні», музичні інструменти (гобой, кларнет, труба, фортепіано, синтезатор, ксилофон, вібрафон тощо). З оркестром баянів та акордеонів гармонують і ударні інструменти, зокрема трикутник, дзвіночки, тарілка, бубон, малий барабан, іноді навіть литаври (відповідно для малого й великого складу). Долучення до складу оркестру вищезазначених музичних інструментів сприяє розширенню динамічних і художньо-виконавських можливостей оркестру чи ансамблю баянів та акордеонів, надає змістовнішого, дійсно оркестрового звучання.

Отже, автору перекладення слід чітко усвідомлювати своє головне завдання — за допомогою оркестру або ансамблю баянів та акордеонів створити нову версію музичного твору, яка б максимально відповідала образно-емоційному змісту оригіналу й переконливо свідчила про величезний інонаційно-образний, художній і технічний потенціал оркестру (ансамблю) баянів та акордеонів.

Добираючи твори для виконання потрібно, передусім, зважати на професійний рівень кожного учасника музичного колективу, його технічні можливості, а також здатність доносити до слухачів художній зміст творів, що виконуються.

Виконавсько-технічний рівень виконавця-баяніста (акордеоніста) визначається комплексом професійних навичок: опанування динамічної шкали та гнучкого нюансування, філірування звука, техніки міховедення, штрихової палітри, вміння добирати зручну й виправдану, доцільну для конкретного музичного тексту аплікатуру.

Особливої уваги в колективно-виконавському процесі набуває артикуляція (від лат. *Articulo* — розділяю) — спосіб відтворення звука на музичному інструменті в різноманітних варіантах його атаки.

Важливість злагодженої артикуляції є суттєвою під час при виконання художнього твору великим колективом виконавців на музичних інструментах з різними особливостями звукодобування, відмінною штриховою культурою, динамікою тощо. Лише в цьому разі мають виникати єдність у розумінні музичного тексту, художньо-виконавський ансамбль — збіг відчуттів темпу, динаміки, артикуляції.

Суттєвим засобом відтворення образного змісту музичного твору в художньому перекладенні є темброві можливості оркестрового колективу баянів та акордеонів, оскільки відомо, що навіть одна музична фраза, виконана на різних інструментах, різними тембровими барвами, набуває іншого образного змісту. А зважаючи на те, що сучасні баяни або акордеони містять певну кількість тембрових реєстрів, завдяки яким виконавці здатні імітувати звучання майже всіх оркестрових музичних інструментів, можна впевнено констатувати, що оркестри (ансамблі) баянів та акордеонів мають величезні колористичні, темброві й динамічні виконавські можливості. Знання цих особливостей є важливим під час перекладення або оркестрування певних музичних творів для оркестру або ансамблю баянів та акордеонів.

Важливого значення в процесі перекладання набуває також розуміння інтонаційно-художнього змісту музичного твору-оригіналу, його стильових і динамічних особливостей. Це спонукає до ретельнішого корегування штрихів, артикуляції, метроритмічних особливостей, динамічного та тембрового балансу, що, у свою чергу, посилює творчо-виконавську активність і відповідальність кожного оркестранта, надихає його на подальше активне вдосконалення ансамблевої техніки.

Отже, репертуар є найважливішою складовою музично-виконавської творчості й відіграє визначальну роль як для всестороннього розвитку й удосконалення професійної майстерності баяністів та акордеоністів, так і для виховання музичного смаку. Художня доцільність у відборі репертуару, його жанрово-стильова різноманітність сприяють творчому настрою в оркестровому чи ансамблевому колективі й уможливають вирішення складних загальнохудожніх і конкретних виконавсько-технічних завдань. Професійно підібраний репертуар значною мірою стає передумовою яскравій творчо-виконавської репрезентації музичного колективу на концертній естраді.

Перспективним напрямом подальших досліджень розглянутої проблематики, на нашу думку, може бути визначення мистецької специфіки інструментування музичних творів для оркестрів баянів та акордеонів, зважаючи на особливості складу таких музичних колективів та їх виконавський рівень.

#### Список літератури

1. Давидов М. Теоретичні основи перекладання інструментальних творів для баяна / М. Давидов. — К. : Муз. Україна, 1977. — 100 с.

2. Зиновьев В. Инструментовка фортепианных произведений для оркестра баянов / В. Зиновьев // Баян и баянисты. — Вып. 3. — М. : Сов. композитор, 1977. — С. 5-85.
3. Имханицкий М. Совершенствование ансамблевого мастерства баяниста / М. Имханицкий, А. Мищенко — Респ.убл. метод. кабинет по уч. заведениям искусств и культуры, 1989. — 39 с.
4. Имханицкий М. Дуэт баянистов. Вопросы теории и практики : уч.-метод. пособие для учебных заведений искусств и культуры / М. Имханицкий, А. Мищенко. — Вып.1. — М. : Из-во РАМ им. Гнесиных, 2001. — 80 с.
5. Имханицкий М. Дуэт баянистов. Вопросы теории и практики: учебно-метод. пособие для учебных заведений искусств и культуры / М. Имханицкий, А. Мищенко. — Вып. 2. — М.: Из-во РАМ им. Гнесиных, 2002. — 88 с.
6. Имханицкий М. Дуэт баянистов. Вопросы теории и практики : учебно-метод. пособие для учебных заведений искусств и культуры. / М. Имханицкий, А. Мищенко — Вып. 3. — М. : Из-во РАМ им. Гнесиных, 2004. — 84 с.
7. Клебанов Д. Искусство инструментовки / Д. Клебанов. — К. : Муз. Україна, 1972.— 219 с.
8. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века : монография / Ц. Когоутек.— М. : Музыка, 1976. — 367 с.
9. Липс Ф. О переложениях и транскрипциях : статья / Ф. Липс // Баян и баянисты. — Вып.3. — М. : Сов. композитор, 1977. — с. 86 -108.
10. Лысенко Н. Квартет баянистов Киевской государственной филармонии / Н. Лысенко. — К. : Муз. Україна, 1979. — 95 с.
11. Максимов Е. Ансамбли и оркестры гармоник : пособие для руковод. самод. коллективов / Е. Максимов. — М. : Сов. композитор, 1979. — 175 с.
12. Ризоль Н. Очерки о работе в ансамбле баянистов (на основе опыта квартета баянистов Киевской филармонии) / Н. Ризоль — М. : Сов. композитор, 1986. — 222 с.

*Надійшла до редакції 22.10.2013 р.*

УДК 378.147:78.071.2

С. Г. БАРВІК

### СТАНОВЛЕННЯ ВИКОНАВСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ ОСОБИСТОСТІ МУЗИКАНТА

*Розглядаються особливості формування виконавської майстерності особистості в процесі інструментально-виконавської підготовки.*

**Ключові слова:** *виконавська майстерність, інструментально-виконавська підготовка, виконавське інтонування, виконавська інтерпретація.*

*Рассматриваются особенности формирования исполнительского мастерства личности в процессе инструментально-исполнительской подготовки.*

**Ключевые слова:** *исполнительское мастерство, инструментально-исполнительская подготовка, исполнительское интонирование, исполнительская интерпретация.*

*The peculiarities of individual performing skills in instrumental performance preparation.*

**Key words:** *performing skills, instrumental performance preparation, performing intonation, performing interpretation.*

XXI ст. визначає нові орієнтири, нові вимоги до економіки, політики, особистості, окреслює плани на майбутнє, посилює роль освіти в сучасному суспільстві. Нині професійно-педагогічна освіта, згідно з її основними завданнями, покликана формувати потенціал кваліфікованого працівника. Розбудова української національної школи потребує від майбутнього вчителя високої педагогічної культури і методичної майстерності. Особливого значення це питання набуває в процесі підготовки вчителя музики, який є водночас педагогом, виконавцем і виконавцем.

Об'єктивне дослідження вітчизняної музичної культури є надзвичайно актуальним, особливо розкриття самотніх ознак національного музичного мистецтва (виконавства, творчості), освіти в контексті всіх реальних передумов, тенденцій, факторів їх розвитку. Посилюється інтерес до теоретичних і методичних питань педагогіки та виконавства в кожній із фахових музичних галузей.

Удосконалення інструментально-виконавської підготовки молодих спеціалістів, їх активне долучення до системи педагогічної діяльності є складним діалектичним процесом, який проявляється в різних формах виконавської майстерності. Таким чином, мета статті — розкриття виконавської майстерності особистості, формування її музично-стильових уявлень у процесі інструментально-виконавської підготовки.

Найважливішою складовою професійного становлення музиканта є досконала музично-виконавська підготовка. Різні аспекти цього процесу (фізіологічні, психолого-педагогічні тощо) досліджено в працях Ю. Бая, В. Білоус, Є. Йоркіної, Є. Гуценка, М. Давидова, В. Князева, В. Ражникова, В. Самітова, Г. Ципіна та ін. Розглянемо загальні принципи інструментального музичного виконавства.

Інструментальне виконавство є сферою, в якій особистість може виявити себе в усій багатогранності духовного світу. Виконавство потребує залучення нервової, психічної, інтелектуальної, емоційної та вольової сфер людини, за допомогою яких особистість виконавця спрямовує свої зусилля в відповідному напрямі, поступово набуваючи навичок виконавської майстерності. «Майстерність, — зазначає К. Платонов у праці «Питання психології праці», — властивість особистості, набута в процесі її досвіду як вищий рівень опанованих професійних умінь у певній галузі на основі гнучких навичок і творчості».

М. А. Давидов, визначаючи поняття музичної виконавської майстерності, акцентує на вільному володінні виконавцем інструментом та своїм тілом («суто руховий м'язовий контроль ігрових дій»), емоціями. Вона передбачає використання всього комплексу слухо-моторних і психологічних даних, конкретних навичок та вмінь, прийомів і форм музично-ігрових рухів, що постійно модифікуються в процесі інтерпретації музичного твору. Саме це забезпечує інтонаційно-сміслову, інтерпретовану, одухотворену, емоційно яскраву, артистичну, співтворчу втілення музичного твору в реальному звучанні [6, с. 38].

Інструментально-виконавські якості, за допомогою яких формується педагогічна культура майбутнього вчителя музики, ґрунтуються на багатьох чинниках, з-поміж яких найважливішим є процес навчання гри та вдосконалення майстерності на музичному інструменті як етап комплексного розвитку педагогічної культури музиканта. Основними компонентами в цьому разі є:

- виховання художнього мислення;
- розвиток творчої ініціативи в процесі трактування музичного твору;
- формування технічних навичок та виконавських якостей [8, с. 112].

Оскільки людина — творіння культури й водночас творець духовних цінностей, саме з позицій особистісного підходу в цьому дослідженні розглядається її музично-виконавська культура, яка розкриває неповторну індивідуальність суб'єкта засобами музики.

С. Л. Ліпська зазначає: «...виконавство як вид діяльності в музичному мистецтві розвиває художньо-творчі здібності особистості, позитивні риси характеру, допомагає виробити власні життєві орієнтири через переживання та виконавську співтворчість у ході реалізації авторського задуму» [7, с. 193]. Це спричиняє певне напруження духовної сфери суб'єкта навчання, оскільки сприяє передаванню змістової сутності музичного твору, його художніх образів, думок і почуттів, потребує активності, творчої ініціативи. Тому музично-виконавська майстерність особистості формується в процесі професійної підготовки та виконавської діяльності, виявляючи при цьому рівень набутих умінь, навичок та інтерпретаторської творчості.

Виховання слухових якостей та інструментально-виконавських навичок учителя музики необхідно здійснювати, виховуючи ставлення до інструмента як способу втілення «звукових символів». Рухові дії безпосередньо стосуються передавання емоційного стану музиканта, а є наслідком необхідності створення звукових співвід-



ношень засобами певного інструмента та способу звукоутворення за його допомогою.

Обґрунтовуючи закономірності формування виконавської майстерності баяніста, М. А. Давидов розглядає їх за чотирма складовими: інтонаційно-виражальні можливості інструмента, виконавське інтонування музичного змісту, елементи художньої техніки, виховання виконавця.

Принцип гри баяністів (акордеоністів) умовно поділяють на гру «від клавіатури» (Б. Асаф'єв) й «від інтонації». Оскільки баян сконструйований на основі механічного поєднання клавіатури і міха, це потребує від виконавця надзвичайно організованості міхо-пальцевих музично-ігрових рухів, без чого механічність інструмента домінує над смисловою проінтонованістю виконуваного твору. Виявити його виражальні можливості й доцільність тембральної характеристики звучання здатний синтез інтонаційно-ритмічної та ладово-гармонічної складових мелодії, що визначають міру художніх та інтонаційно-виражальних можливостей інтерпретації твору. В інтонаційній виразності баяна слід виокремити такі ознаки інструментальної специфіки: звук, який утворюється від коливання металеві стіни під тиском повітряного струму; тембр, що має вирішальне значення для сприйняття характеру музики, оскільки «збагачення палітри звукових барв відбувається переважно шляхом конструювання готових тембрів на зіставленні різної міри розливу між в унісон настроєними голосами, октавних подвоєнь, потроєнь, пропуску середніх октав та утворенням спеціальних резонаторних камер» [6, с. 17]. Динаміка баяна має багато гармонічних та поліфонічних можливостей, що наближає його до органа.

Прийоми виконавського інтонування мелодичної структури є основою для розкриття змісту й поліфонічних творів, але з урахуванням їх стилєвих і жанрових особливостей. Важливим у цьому разі є розподіл уваги між голосами як самостійними мелодичними лініями, зокрема «дрібною ритмікою мотивів в одному голосі та широкого дихання теми в іншому» [4, с. 69]. Одним із прийомів виконавської майстерності є передбачення впливу темпу на характер та глибину штрихової різноманітності. Так, М. А. Давидов зазначає, що у швидких, активних пасажах відзначається «суха артикуляція», повільному ж притаманні глибина, наспівність, зв'язність [4].

Отже, «досягнення високої майстерності гри на музичному інструменті можливе лише за умови, доки музичний слух уміло спрямовує виконавські рухи. Уміння грати на музичному інструменті ґрунтується на цілому комплексі ігрових навичок. Систематично повторюючи ті чи інші рухи, музикант поступово вдосконалює їх: вони ви-

конуються дедалі швидше, легше, вільніше, впевненіше, кількість помилок при цьому зменшується» [8, с. 114].

У розвитку виконавської майстерності інструменталіста синтезовані глибоке та всестороннє пізнання художньої ідеї музичного твору з технічними засобами. Тому звучання твору залежить від взаємозв'язку художнього та технічного у виконавській майстерності, що складає організовану структуру професійних умінь та навичок, тобто виконавський апарат музиканта-інструменталіста. О. І. Андрейко визначає технічний комплекс як слухові та рухові здібності музиканта, на основі яких, завдяки активізації його рефлексивної діяльності, формується біомеханістично та художньо доцільна техніка інструменталіста. Художній комплекс — це емоційно-естетичні й інтелектуальні якості музиканта, на основі яких за допомогою поглиблення рефлексивної діяльності інструмента здійснюється художньо доцільне виконання музичного твору [1, с. 20].

Під час виконання музичного твору слід зважати на стилеві та жанрові, ладові й гармонічні особливості музичного твору, що забезпечує конкретний характер звучання, відтворюючи особистісне розуміння твору, художній смак і рівень музичної культури виконавця. Так, М. А. Давидов зазначає, що композиційна мікроструктура музичного твору у звуковому втіленні «одухотворюється», по-перше, виконавським баченням логіки розвитку музичної думки (інтерпретацією), по-друге, динамікою («вимовлянням» цієї думки), які впливають на сприйняття музичного твору [4, с. 72].

Таким чином, виконавська майстерність має два блоки елементів техніки володіння інструментом (згідно з М. А. Давидовим):

- загальна психофізіологічна картина слухо-моторних дій (орієнтування, контактування з клавіатурою чи струнами, дотикові (тактильні) відчуття, форми рухів, координація);
- комплекс виражально-інтонаційних засобів (ритморох, акцентування, штрихова техніка, динаміка процесу гри), які реалізуються у виконавському процесі та в інтерпретації музичного твору. [4]

Це допомагає розкрити авторський задум, підкреслюючи психофізіологічні здібності виконавця. Кожне нове виконання музичного твору синтезує набуті раніше вміння і навички, втілюючи в інтерпретацію твору форми певних особистісних якостей виконавця.

Отже, згідно з В. П. Білоус [3, с. 99-100], слід наголосити на тому, що виконавська майстерність — це не лише технічна підготовка митця. Вона передбачає такі рівні: теоретичний (загальна теоретична обізнаність музиканта), технічний (музично-ігрові рухи, швидкість, точність, вправність, віртуозність під час відтворення музично-

стильових особливостей твору, опанування прийомів та акустичних особливостей інструмента), художній (передавання за допомогою виражальних особливостей емоційного змісту твору, вплив на почуття слухача, здатність викликати певні переживання) та суспільно-психологічний (засіб комунікації зі слухачами за допомогою міміки, жестів, музично-ігрових рухів тощо).

Виховання виконавця — це важливий процес у становленні музиканта, який передбачає органічне поєднання професійної освіти із цілеспрямованим навчанням і вихованням, що забезпечать «розвиток культури почуттів та зрілості самостійного творчого мислення і художньої діяльності» [6, с. 228]. Виховний процес відбувається з урахуванням усіх факторів соціалізації особистості, рівня загальної (зокрема музично-теоретичної) освіти, знання мови та культури рідного народу, емоційного та психологічного факторів у розвитку особистості. «Культура виявлення почуттів необхідна музиканту-виконавцю як мова спілкування із слухачем, як засіб передачі йому певного емоційного стану і динаміки процесів, закодованих у нотному тексті, таких, що несуть загальнолюдський зміст» [6, с. 234].

Важливе значення у становленні особистості музиканта-виконавця відводиться організації самостійної роботи, яка стимулює творчість, індивідуальність у власній інтерпретації музичного твору, виховує організованість, сумлінність, наполегливість, сприяє розвитку професійних навичок музиканта. Водночас виконавець у власній інтерпретації твору має проявити психологічний стан і думки автора, відображені у творі, для цього слід попередньо детально проаналізувати його засоби й прийоми гри, які розкриють задуми автора, втілюючись у реальному звучанні виконавця.

Таким чином актуалізується значення емоційного самопочуття, яке формується в безпосередньому зв'язку з умінням логічно та зосереджено мислити. Ця здатність реалізується завдяки цілеспрямованій організації навчання: робота над деталями, розвиток логічної пам'яті, ґрунтовний аналіз виконуваних творів, оскільки «творчість з розумом збуджує емоційні творчі сили» [6, с. 234]. Правильно організована самостійна робота допомагає суто технічну роботу над виконавськими навичками перетворити на творчий процес осмислення й відтворення музичного образу.

Важливими дидактичними засадами розвитку знань учителя-музиканта є власне творче, естетичне та професійне самовдосконалення молодого педагога, доповнення особистої інформаційно-методичної бази, створення індивідуальної рухливої системи ефективних педагогічних знань і навичок, що відповідають конкретним завданням. Відвідування концертів академічної музики, оперних та музично-драматичних спектаклів тощо (разом зі студентами,

колегами, самостійно); музикування за інструментом, колективний спів; ознайомлення з новими музичними творами різних форм, жанрів, стилів; підготовка і виступ як виконавця (виконавців) на місцевих, регіональних та інших конференціях, фестивалях, концертах, спектаклях тощо активно сприяють творчому самовдосконаленню вчителя-музиканта.

Отже, вдосконалення виконавської майстерності передбачає такі основні види діяльності:

- читання нот;
- ескізне вивчення творів;
- самостійна робота над музичним твором;
- сольне виконання творів на естраді;
- відтворення змісту емоційної глибини музичних творів (музичного образу);
- розкриття ідеї музичного твору й уміння його інтерпретації [10, с. 75–76].

Цілісне пізнання музичного твору, осягнення його емоційно-образного змісту, розуміння нотного тексту як засобу передавання художньої інформації, опанування основ виконавської техніки та здатність адекватно втілювати художні задуми є основними завданнями як інструментально-виконавської, так і професійно-педагогічної діяльності майбутніх учителів музики.

#### Список літератури

1. Андрейко О. І. Сучасні підходи до формування виконавської майстерності музиканта-інструменталіста / О. І. Андрейко // Збірник наукових праць «Педагогічний процес: теорія і практика». — 2009. — № 1. — С. 15–23.
2. Береза А. В. Удосконалення виконавської підготовки баяніста в процесі самостійної роботи : навч.-метод. посіб. / Адам Береза, Богдан Нестерович. — Вінниця, 2011. — 176 с.
3. Білоус В. П. Психологічні аспекти формування виконавської художньої майстерності / В. П. Білоус // Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. — К., 2010. — Вип. 1. — С. 97–103.
4. Давидов М. А. Концепція музично-художньої виконавської технології / М. А. Давидов // Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. — К., 2010. — Вип. 1. — С. 68–91.
5. Давидов М. А. Стильність гри як критерій виконавства (баянно-акордеонне мистецтво) / М. А. Давидов // Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. — К., 2008. — Вип. 1. — С. 126–133.
6. Давидов М. А. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста (акордеоніста): [підруч. для студ. вищ. навч. закл.] / М. А. Давидов. — К. : Муз. Україна, 2004. — 287 с.
7. Ліпська С. Л. Особливості музично-виконавської підготовки учнів в умовах позашкільної спеціалізованої освіти // Вісник Житомирського державного університету ім. І. Франка. — С. 192–195.

8. Матковська М. В. Підготовка вчителя музики до виконавської діяльності // Педагогічні науки. Збірник наук. праць. — Суми : СумДПУ ім. А. С. Макаренка, 2001. — С. 111–117.
9. Ониськів Г. Г. Варіативність як засіб формування стабільності інструментально-виконавських навичок майбутніх учителів музичного мистецтва // Бердянський державний педагогічний університет: Зб. наук. праць (Педагогічні науки). — 2008. — №4.
10. Стельмахук З. М. Інструментальна підготовка як складова формування педагогічної культури майбутнього вчителя музичного мистецтва в процесі кредитно-трансферної системи навчання / З. М. Стельмахук // Матеріали регіонального науково-практичного семінару «Формування професійної культури вчителя в контексті інтеграції України в європейський освітній простір». — Тернопіль, 2007. — С. 75–77.

*Надійшла до редколегії 08.10.2013 р.*

УДК 78.036.9: 780.614.335

О. Л. БЛІНКОВ, Г. Г. ГАЗДЮК

### ЕВОЛЮЦІЯ ДЖАЗОВОГО АКОМПАНЕМЕНТУ НА КОНТРАБАСІ ТА СПЕЦИФІКА ЙОГО ВИКЛАДАННЯ

*Розглядаються принципові зміни в техніці гри на контрабасі в контексті стилізованої еволюції джазової музики. Пропонуються основні етапи педагогічної роботи з музичними творами для контрабаса.*

**Ключові слова:** джазова музика, техніка гри на контрабасі, імпровізація.

*Рассматриваются принципиальные изменения в технике игры на контрабасе в контексте стилизованной эволюции джазовой музыки. Предлагаются основные этапы педагогической работы с музыкальными произведениями для контрабаса.*

**Ключевые слова:** джазовая музыка, техника игры на контрабасе, импровизация.

*The fundamental changes in the technique of playing the double bass in the context of the stylistic evolution of jazz music are considered. The main stages of pedagogical work with pieces of music for double bass are suggested.*

**Key words:** jazz music, a technique of playing the double bass, an improvisation.

У ХХ ст. виник принципово новий, унікальний тип музичного мистецтва, який дістав назву «джазу». Джазова музика настільки поширилася й охопила різноманітні культурні пласти, що набуло актуальності її детальне дослідження. У вітчизняному музикознавстві інтерес до джазу з'явився нещодавно, починаючи із 70-х рр. ХХ ст., але й нині є безліч питань, які потребують ґрунтовного історичного розгляду, а також глибокого теоретичного аналізу. Однією з таких проблем є акомпанемент у джазовій музиці, який пов'язаний із партею контрабаса.

Сучасний вітчизняний історик В. Конен [3] досліджує різноманітні музичні явища ХХ ст. і поділяє їх на три великі групи — фольклор, академічна професійна музика європейської традиції й «третій пласт», який складається із джазу, року та популярної музики. Автор зазначає, що спочатку розвиток джазової музики відбувався автономно від академічної професійної традиції, але джаз зазнав певного впливу академічного мистецтва (саме тому еволюція джазу відбувалася за різними напрямками водночас: ускладнювалася гармонія, накопичувалися фактурні прийоми, виникали нові тембри та склади виконавців, опановувалися нові форми, змінювалася якість імпровізації).

ХХ ст. зумовило зміну музичного мислення й виникнення нових звучань, способів гри як на електронних, так і на традиційних інструментах. До останніх належить контрабас, звукові характеристики якого, оркестрова роль і техніка виконання зазнали значних змін у контексті загальної історичної еволюції джазової музики.

Відомо, що техніка гри на контрабасі в джазовому мистецтві суттєво відрізняється від виконання творів класичної музики. Передусім це стосується способу звукодобування на контрабасі, де головним є прийом *pizzicato*. Також безперечним фактом стає стрімка еволюція виконавської контрабасової техніки, яка інтенсивно розвивалася й водночас модернізувалася паралельно із загальним історичним процесом. У сучасному вітчизняному музикознавстві є велика кількість практичних посібників з техніки гри або навчання окремим прийомам, але немає спеціальних досліджень, присвячених суто функції басової партії й специфіці виконавської техніки. Таким чином, актуальність цього дослідження зумовлена необхідністю узагальнення музичного матеріалу, присвяченого джазовому виконанню на контрабасі, його осмисленню й систематизації<sup>1</sup>.

Відомі зарубіжні історики джазу, наприклад, Дж. Колліер, У. Сарджент [2; 5], вважають еру свінгу класичним етапом у розвитку джазової музики, оскільки в цей час існувала велика кількість джазових оркестрів. Вони дістали назву диксилендів і були дуже популярні в 30-40-ві рр. ХХ ст. У їх складі функцію гармонічної основи традиційно виконували фортепіано, а також банджо; група ударних була скомпонована в стаціонарну барабанну установку, а туба іноді замінювалася контрабасом. Як відомо, криза 1929 р. призвела до розпаду багатьох джазових колективів. Залишилися тільки оркестри, які грали комерційну танцювальну музику. Головна роль у наступному етапі стильового розвитку першої половини 30-х рр. належить білим музикантам. Традиційна для негритянських джазменів музика

---

<sup>1</sup> Ці питання частково розглянуто в попередній статті автора [1].

була «виправлена», унормована й подана під новою назвою «свінг» (англ. «качання»). Однією з головних форм утілення стилю свінг стає імпровізація соліста на фоні підготовленого й достатньо складного акомпанементу. Цей стиль потребував від музикантів віртуозної техніки, знання гармонії й принципів музичної організації. Він виявився в грі великих оркестрів, які називалися біг-бендами й набули популярності серед широкого загалу в другій половині 30-х рр.

Склад такого оркестру передбачав від 10 до 20 музикантів, серед яких 3-5 грали на трубах, 3-5 — на тромбонах, також обов'язковим елементом була група саксофонів і кларнет, а також ритм-секція, до якої належали фортепіано, гітара, контрабас і ударні інструменти.

Спочатку партії туби й контрабаса не мали суттєвих відмінностей. Загалом у танцювальній музиці і контрабас, і туба грали перший та п'ятий ступені гармонії половинними тривалостями. Одним із найпопулярніших став оркестр Дюка Елінгтона, в складі якого був найкращий контрабасист того часу Джиммі Блентон. Він грав на контрабасі як на духовому інструменті: майстерно поєднував стрімкі пасажі з восьмих, гами — з мелодичною лінією. Звучання його інструмента характеризувалося чистотою інтонування, відчуття ритму було бездоганним, саме Д. Блентон став першим представником із наступного покоління музикантів — боперів.

Стиль бібоп започаткували двоє чорних музикантів із Гарлема: саксофоніст Чарлі Паркер і трубач Діззі Гіллеспі. Як альтернативу традиційному свінгу бопери запропонували слухачеві навмисно ускладнений стиль імпровізації, швидкі темпи, руйнування встановлених раніше функціональних зв'язків музикантів ансамблю. Бібоповий ансамбль зазвичай передбачав ритм-секцію й два-три духові інструменти. Після проведення теми в унісон духовими інструментами звучала послідовна імпровізація учасників ансамблю. У фіналі композиції знову починалося унісонне проведення теми. У процесі імпровізації музиканти активно використовували нові ритмічні рисунки, нехарактерні для свінгу мелодичні звороти, що передбачали збільшені інтервальні стрибки й паузи, ускладнену гармонічну структуру. Фразування в імпровізації кардинальним чином відрізнялося від усталених свінгових норм. Фінал і початок соло не були закінченими з позицій традиційного фразування. У ритм-секції також відбулися суттєві зміни: ритмічну основу в бопі виконували тарілки. Внаслідок цих радикальних змін нова музика втратила танцювальну функцію.

З виникненням стилю бібопу солісти, які традиційно орієнтувалися на фортепіано, стали слухати контрабас. І манера гри на контрабасі поступово змінювалася. З одного боку, контрабасисти почали використовувати стиль гри Д. Блентона й виконувати цілісні

мелодичні лінії замість традиційного акцентування на акордах, з іншого — стали основою ансамблю (до цього головну роль відігравали барабанщики). Контрабасисти почали «підганяти» та «випереджати» сильні долі метра, ніби передбачали удари, виконуючи їх трохи раніше. Складалося враження, що контрабасист постійно прискорює темп, і соліст, який не розумів цієї специфіки, починав збиватися. До виконавського складу бібопових ансамблів стали долучати нетипові для традиційного джазу інструменти: валторну, флейту, англійський рожок, тубу. Кількість музикантів у таких ансамблях зменшилася до 7-9 осіб, а такі комбінації отримали назву «комбо» (від англійської combination — поєднувати). Таким чином, процес віддалення джазу від розважальної музики тривав.

Поступово бібоп розвивався й набував нових якостей. На цій основі виник стиль «фанкі» («гострий, їдкий запах або смак»). Джазові музиканти цього напрямку експериментували з фольклором різних народів, а також зі старовинною або авангардною музикою.

Одним з найвидатніших фанкі-музикантів був Чарльз Мінгус — контрабасист, композитор і банд-лідер. Він звертався до афроамериканської культури, релігії, містицизму. У власних композиціях Ч. Мінгус використовував позамузичні ефекти — хриплі викрики й «гарчання» саксофонів. Саме його музика підготувала виникнення фрі-джазу.

Наступний етап у розвитку контрабасового мистецтва пов'язаний з іменем Рея Брауна. Разом із Чарлі Паркером, Діззі Гіллеспі, Бадом Пауелом та іншими виконавцями він узяв участь у багатьох записах музики раннього бібопу і грав у біг-банді Д. Гіллеспі (1946-1947 рр.). У 1960 р. Рей Браун створив інструмент, який поєднував елементи віолончелі й контрабаса і став попередником «басу-піколо».

Манера гри Рея Брауна відрізняється виконанням контрабасової лінії чвертями, яку він насичує збивками, що імітують удари по малому барабану, окремі елементи партії звучать у верхньому регістрі на ставку. Подібні запозичили інші басисти — Мілт Хінтон, Пол Чемберс, Персі Хіт, Джордж Мраз, Рон Девіс. Такий акомпанемент змінив ритмічну пульсацію ансамблю на щільнішу та забезпечив надійну підтримку імпровізаційних партій солістів, діставши назву «крокуючий бас».

Ще одним представником стилю бібоп є всесвітньо відомий басист і віолончеліст Рональд Картер, котрого вважають одним із найкращих акомпаніаторів і відомий завдяки численним сольним платівкам, які демонструють його дивовижну техніку. Музикант із неперевершеним відчуттям ритму й мелодії, Картер використовує весь спектр прийомів гри як на контрабасі, так і на віолончелі. Його соло є надто складними, техніка гри — віртуозною й майстерною. Р. Картер відомий



і як віртуоз на басі-піколо — різновиді малого контрабаса, на якому він грав у власному колективі протягом 1972-1980 рр. Під час удосконалення якості звучання контрабаса Рон Картер використав провідні досягнення в галузі виробництва струн: установив на контрабасі нейлонові струни великої ваги, які копіювали жильні струни старовинних віол, завдяки чому звук став співучим, тембр — насиченим. З того часу музикант почав використовувати в басових лініях мелодичні елементи навіть під час гри в низькому регістрі. Особливістю контрабасових партій стало використання декількох нот під загальною лігою без утрати пульсації. Нейлонові струни, завдяки своїй великій вазі й товщині, дозволяли не розривати лігу навіть під час зміни позицій, наближуючи прийом *pizzicato* до звукодобування смичком. Таким чином, виникла унікальна можливість перенесення різноманітної штрихової техніки смичка на галузь *pizzicato*, що суттєво посилювало виразність мелодичної лінії контрабаса. Ця особливість допомагала виконавцеві створювати підголоски в басовому голосі без утрати ритму й функціональної визначеності.

Загалом манера гри Рона Картера стала сполучною ланкою між академічним смичковим виконанням на контрабасі й піцикатним джазовим. Джазова музика набула ознак поліфонічної з незалежним рухом голосів. Широко почав використовуватися органний пункт. У Рона Картера з'явилося безліч послідовників, котрі використовували нові виразні можливості контрабаса, наприклад, Бастер Вільямс. Цей процес зумовив звертання багатьох джазових музикантів до використання гри смичком: Пол Чемберс, Крістіан Макбрайд, Едді Гомес, Стенлі Кларк, Джордж Мраз.

Техніка контрабасової гри вдосконалювалася, змінюючи мистецтво джазової імпровізації. У цьому аспекті показовою є виконавська діяльність таких європейських музикантів, як Мішель Легран, Мішель Петруччані, Джордж Мраз. Серед них гідне місце посідає видатний датський контрабасист Нільс Педерсен, котрий згодом увійшов як басист до ансамблю під керівництвом видатного піаніста-віртуоза Оскара Пітерсона, змінивши на цьому місці Рея Брауна й продовжуючи його традицію контрабасового акомпанементу. Педерсен не копіював манери гри свого попередника, лише використавши його досвід. Він додав багато нового і до манери виконання, і до техніки гри, і до тембру, штрихів, прийомів звукодобування.

Нільс Педерсен одним із перших почав виконувати партії на контрабасі з досконалою технічною віртуозністю. Контрабасист використав поширену в Європі аплікатуру лівої руки австрійського контрабасиста Краузе, на основі якої створив власну манеру гри на контрабасі, поєднуючи віртуозні ритмічні збивки і трипальцеву гру правою рукою. Найхарактерніше манера гри Педерсена виявляється

в його високотехнічних віртуозних соло, де він жодним чином не поступається таким інструментам, як гітара, саксофон і фортепіано. При цьому, граючи на тонких металевих струнах, Нільс Педерсен «атакує» практично кожну ноту, що робить його соло пульсуючим і надзвичайно ритмічним. Саме цю ритмічність Педерсен застосовує в партії акомпанементу. Якщо основним досягненням Рона Картера була яскрава мелодичність басової лінії без втрати пульсації, то Нільс Педерсен зміг зробити мелодичні вставки в лінію акомпанементу дуже ритмічними, зберігши мелодичну зв'язність. «Атакуючи» кожну ноту в збивках, він ніби доповнює партію басу партією ударних, знаходячи для цього найвиразніший прийом — гру на напівпритиснутих струнах. Таке звучання подібне до тембрів малого барабана, альтового і тенорового томів. Постійне використання збивок нот, зіграних на напівпритиснутій струні, потребувало подальшого розвитку техніки правої руки і, таким чином, зумовило використання в збивках третього пальця. Значного поширення набули флажолети як колористичні складові басової лінії.

Таким чином, постійний пошук видатними музикантами нових форм джазової гри зумовлює виникнення мелодико-гармонічних рішень, тембральних відтінків та інших новацій в акомпанементі, аналіз яких уможливорює не тільки визначити найзагальніші закономірності, а й передбачити тенденції принципово нового виконання, прогнозувати майбутнє джазової музики. Вивчення практичних методів у галузі контрабасового акомпанементу дозволить як музикантам-початківцям, так і спеціалістам по-новому розглянути власну виконавську діяльність, допоможе у вирішенні творчих завдань і розвитку художньо важливих елементів акомпанементу.

Контрабас у джазовій музиці, як і бас-гітара, є сучасним інструментом, який за останні десятиліття активно використовується не тільки на концертній естраді, але й у навчальному процесі. Його роль у складі ансамблю чи оркестру доволі різноманітна: контрабас є провідним інструментом у ритм-секції, веде власну мелодичну лінію у функції баса, але останнім часом трактується як соло-інструмент. У зв'язку із цією специфікою постає необхідність оновлення можливостей цього інструмента: 1) розширення діапазону (збільшення кількості струн до п'яти); 2) використання нових прийомів звукобудування, зокрема й акордової техніки. Таким чином, репертуар сучасного контрабасиста значно розширюється, його діапазон охоплює твори академічної (від старовинних зразків до сучасних творів), а також джазової та естрадної музики різних стилів. Отже, головне завдання викладача — виховати студента універсальної спеціалізації, тому важливого значення набуває специфіка роботи викладача із джазовим репертуаром.

Проблеми, які постають перед викладачем, можна поєднати у дві групи: суто технічні і художньо-змістовні, що стосуються виконання твору. До технічних питань належать: якість звучання; продумана аплікатура, яка не перешкоджає ритмічній організації під час гри та фразуванню; позиційна техніка лівої руки; вібрато пальців; чистота інтонування. Вирішення цих питань є початковим етапом роботи над твором<sup>1</sup>, де для вдосконалення ефективності доцільно проаналізувати твір на основі знань теоретичних дисциплін.

Під час вибору викладачем репертуару слід ґрунтуватися не тільки на технічних складностях твору і можливості їх опанування студентом. Джазові композиції потрібно диференціювати на три групи за такими ознаками: функціональне значення басової партії, структурна складність, стильова належність.

На першому етапі навчання бажано використовувати твори з типовим джазовим акомпанементом у різних стилях. Наприклад, типові для свінгу і мейнстріму тріольні та пунктирні ритмічні рисунки, які поступово ускладнюються синкопами, використанням широких стрибків, переходами від низького до високого регістру тощо. Також можна поєднувати суто акомпануючі елементи із сольними, в яких ритм є вільнішим, мелодія насичується альтераціями, що надає можливості опанувати особливості джазової імпровізації. Ознакою будь-якого джазового твору є природне поєднання різних за функціями епізодів, де основою стають акомпанемент і соло. Отже, на початковому етапі роботи з таким твором слід розрізняти епізоди за їх функціональним значенням і відпрацьовувати кожний з них окремо. Наприкінці всі епізоди поєднуються і формується загальна драматургія твору.

Під час вивчення композиції також важливим є питання роботи над формою. Більша частина тем у джазових творах має блюзову структуру (12-тактовий період) або пісенну форму з двох (AA1, AB) чи із чотирьох епізодів (AABA, AABC, ABCD). Основний принцип джазової музики базується на проведенні теми з подальшою імпровізацією, яка за розмірами має бути ідентичною темі (т. зв. квадрат, або хорус). Таким чином, у процесі вивчення джазового твору необхідно використовувати теоретичні знання в галузі музичної форми і гармонії.

Знання джазової гармонії є необхідною умовою для навчання гри на контрабасі. Викладач повинен сконцентрувати увагу студента на різних варіантах роботи із джазовим акомпанементом або імпровізацією на основі гармонічної (чи ладової) структури в контексті певного

---

<sup>1</sup> Ці питання на базі академічного виконавства детально розглядає Р. М. Азархін [5, с. 262-323].

виконавського стилю. Існують декілька способів побудови акомпанементу на основі гармонічної послідовності, одним з яких є гра акордових звуків гармонії з використанням «надбудов». Наприклад, на основі тризвука можуть виникати септакорди, нонакорди, ундецимакорди тощо. Додаткові тони можуть бути як натуральними, так і альтерованими (підвищеними або зниженими). Іншим способом гармонічного рішення може бути поєднання акордових звуків гармонії з неакордовими (прохідними, допоміжними, замінними). Рух мелодії акомпанементу може бути як гамоподібним, так і у вигляді арпеджіо (прямого або зламаного), хоча найчастіше всі типи руху поєднуються. Також широко використовуються в джазовому акомпанементі тритонові заміни, які передбачають заміщення будь-якого акорду на інший на відстані тритону. За допомогою цього способу гармонічне рішення стає складнішим, виходить за межі натурального ладу, додає дисонантності і напруженого звучання.

Важливим аспектом роботи над джазовим твором стає продуманість ритмічного рисунка під час імпровізації. Серед елементів джазу ритм є найголовнішим компонентом. Відчуття джазу досягається за допомогою свінгу, ритмічної імпульсивності, зростанню ладогармонічного напруження під час виконання імпровізації. Ритмічне свінгування може відтворюватися декількома способами: за допомогою тріолей восьмих, унаслідок зміщення акценту із сильної долі на слабку, різноманітними синкопованими рисунками, методом протиріччя акцентування в імпровізації соліста з акцентами ритм-секції.

Важливу роль в імпровізації виконує й мелодія. Її рисунок може відтворюватися за допомогою багатьох прийомів розвитку, найпростішим серед яких є секвенція, що може бути діатонічною й хроматичною. Також в імпровізаційній мелодії можна використати різноманітні пасажі — гамоподібні, арпеджіо тощо. Їх рух поєднує мелодичну основу теми з її варіаціями (мелодичними, ритмічними, гармонічними). Основний принцип імпровізації — це збагачення й різноманіття варіантів початкової теми-основи.

Головною метою роботи із джазовими творами є набути вміння створювати й записувати мотиви або фрази, які можуть стати основою для імпровізації в партіях як соло, так і акомпанементу. Під час роботи з творами різних стильових напрямів у студента формується відчуття й музичне мислення в певному стилі, тому й імпровізації також набуватимуть відповідного стильового «забарвлення». Вирішення технічних питань у синтезі з теоретичними є основою для подальшої роботи над утіленням художнього змісту.

Сучасне мистецтво гри на контрабасі продовжує активно розвиватися. Виконавці знаходять нові виразні прийоми гри, способи звукобудування, тому перспективою подальшого розкриття проблеми

в цьому напрямі можуть бути аналіз техніки слепу, вирішення питань чистого звучання різних за тембрами інструментів, ансамблевої взаємодії всіх музикантів.

#### Список літератури

1. Блінков О. Л. Особливості роботи над джазовими творами у класі бас-гітари / О. Л. Блінков // З музично-педагогічного досвіду: Збірник статей. Вип. 1. — Х. : «Видавництво САГА», 2008. — С. 115–123.
2. Коллиер Дж. Л. Становление джаза / Дж. Л. Коллиер. — М. : Радуга, 1984. — 390 с.
3. Конен В. Третий пласт: Новые массовые жанры музыки XX века / В. Конен. — М. : Музыка, 1994. — 160 с.
4. Контрабас. История и методика: учеб. пособие / под ред. Б. В. Доброхотова. — М. : Музыка, 1974. — 335 с.
5. Сарджент У. Джаз: Генезис. Музыкальный язык. Эстетика / У. Сарджент. — М. : Музыка, 1987. — 296 с.

**НАШІ АВТОРИ**

- Алфьорова З. І.** д-р мистецтвознав., проф., декан ф-ту кіно-, телемистецтва, зав. кафедри телебачення ХДАК
- Барвік С. Г.** засл. артист України, ст. викл. ВП «Ужгородський ф-т Київського нац. ун-ту культури і мистецтв»
- Блінков О. Л.** ст. викл. Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського
- Богущкий Ю. П.** засл. діяч мистецтв, канд. філос. наук, проф., академік, віце-президент Національної Академії мистецтв України, директор Ін-ту культурології НАМУ
- Борова А. Ю.** ст. викл. ХНУРЕ
- Бурлуцький А. В.** канд. мистецтвознав., доц. КНУКіМ
- Верещагіна Н. В.** канд. іст. наук, доц. Одеського нац. ун-ту ім. І. І. Мечникова
- Виткалов С. В.** канд. мистецтвознав., ст. викл. РДГУ
- Воєводін О. П.** д-р філос. наук, проф., зав. кафедри філософії культури та культурології Ін-ту філософії та психології Східноукраїнського нац. ун-ту ім. В. Даля
- Газдюк Г. Г.** канд. мистецтвознав., канд. мистецтвозн., Харківське музичне училище ім. Б. М. Лятошинського
- Го Кай** здобувач ЛНАМ
- Гончаров О. І.** ст. викл. ХДАК
- Дяченко М. В.** д-р філос. наук, проф., зав. кафедри філософії та політології ХДАК, засл. працівник культури України
- Кабула О. В.** доц. ХДАК
- Кікоть А. А.** д-р культурології, проф. ХДАК
- Козеняшев Є. А.** ст. викл. ХДАК
- Коржов О. Ю.** аспірант КНУКіМ

- 
- Косачова О. О.** канд. наук із соц. комунікацій, викл. ХДАК
- Кравченко О. В.** д-р культурології, зав. кафедри менеджменту СКД, доц. ХДАК
- Куриленко І. А.** канд. філол. наук, доц ХДАК
- Ландяк О. М.** канд. філос. наук, викл. ХДАК
- Ляховська О. С.** аспірант КНУКіМ
- Марційчук Ю. І.** аспірант ХДАК
- Наконечна О. В.** канд. мистецтвознав., доц. Одеського нац. ун-ту ім. І. І. Мечникова
- Остропольська З. М.** канд. філос. наук, доц. ХДАК
- Панков Г. Д.** д-р філос. наук, доц. ХДАК
- Первишева І. Б.** аспірант ХДАК
- Петрик В. В.** канд. мистецтвознав., зав. кафедри оркестрових інструментів Луганського держ. ін-ту культури і мистецтв
- Понікаровська Н. А.** аспірант ХДАК
- Прудников А. А.** викл. Кримського ф-ту КНУКіМ, м. Сімферополь
- Радзієвський В. О.** канд. культурології, доц. КНУКіМ
- Рибалко С. Б.** канд. мистецтвознав., доц. ХДАК
- Русавська В. А.** канд. іст. наук, доц. КНУКіМ
- Рябуха Н. О.** канд. мистецтвознав., доц. ХДАК
- Скляренко О. А.** здобувач КНУКіМ
- Фільова Т. В.** аспірант 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
- Щербак Є. В.** аспірант ХДАК
- Шкуркіна В. М.** докторант ХДАК

## РОЗДІЛ 1. ТЕОРІЯ ТА ІСТОРІЯ КУЛЬТУРИ

**Ю. П. Богуцький, В. М. Шейко**

Роль діалогу культур у процесі синергетичної динаміки еволюції системи управління сучасною цивілізацією в добу глобалізації . . . . 4

**Го Кай**

Китайське художнє скло ХХ ст. (періодизація та історико-культурні особливості розвитку) . . . . . 16

**О. В. Кравченко**

Постмодерністський контекст теоретичного моделювання сучасної культурної політики . . . . . 25

**М. В. Дяченко**

Філософсько-етичні мотиви в романі І. О. Гончарова «Обломов»: цивілізаційний вимір. . . . . 33

**С. В. Виткалов**

Культурна сфера Рівненщини як сегмент її духовного становлення (на прикладі діяльності галереї європейського живопису «Євро-арт» . . . . . 44

**О. Ю. Коржов**

Трансформація культури в епоху глобалізації . . . . . 51

**Ю. І. Марційчук**

Конструюючи образ і зображення: соціокультурна специфіка візуалізації . . . . . 59

**З. М. Остропольська**

Культурологічні й етичні виміри господарсько-економічних процесів в умовах цивілізаційного розвитку . . . . . 66

**Т. В. Фільова**

Культурний розвиток 1920 — поч. 1930-х рр. у контексті політики уряду УРСР. . . . . 73

**О. П. Восводін**

Людина. Суспільство. Культура . . . . . 81

**О. В. Наконечна**

Матеріальний артефакт як об'єкт культурологічного дослідження . . . . . 88

**А. Ю. Борова**

Жанрові ознаки сучасних творів зі структурою «квест» . . . . . 95



**В. О. Радзієвський**

Про загальні особливості й основи систематизації субкультур  
в Україні в 1941-1945 рр. .... 104

**Н. О. Рябуха**

Специфіка виконавської інтерпретації в системі  
трансформації культурних парадигм постмодернізму ..... 111

**І. А. Куриленко**

Рецепція постмодернізму як культурної парадигми:  
теоретичний аспект ..... 120

**О. М. Ландяк**

Методологічний інструментарій медіалогії в сучасних  
культурних дискурсах ..... 128

**І. Б. Первишева**

Вплив комп'ютерних технологій, монтажних форм  
і прийомів на становлення та розвиток Інтернет-простору. .... 136

**Н. В. Верещагіна**

Візантійські інсигнії князя Володимира та культурно-історичні  
реалії періоду утвердження Московського самодержавства. .... 143

**Г. Д. Панков**

Аскетичні аспекти в православній танатології ..... 150

**С. Б. Рибалко**

Костюмні традиції архіпелагу Рюкю: кін. XIX —  
початок XXI ст. .... 157

**А. А. Кікотъ**

Театралізація костюма на сцені й у житті ..... 165

**В. В. Петрик**

Аграрні культи, церемонії, свята й бенкети у світській  
Візантійській культурі. .... 173

**Н. А. Понікаровська**

Доля в контексті вивчення танатичних уявлень східних  
слов'ян (категорія заложних покійників) ..... 181

**О. А. Склярєнко**

Українська традиційна лялька як носій етнічності  
в сучасній культурі ..... 189

**В. А. Русавська**

Антропологічний вимір гостинності. .... 196

**О. С. Ляховська**

Культура сервісу під час надання послуг харчування  
в круїзному туризмі ..... 204

**В. М. Шкуркіна**

Умови виникнення графічних форм знаків-символів  
(на прикладі клинопису, єгипетських та китайських  
ієрогліфів) . . . . . 211

## РОЗДІЛ 2. ТЕАТРАЛЬНЕ, КІНО-, ТЕЛЕМИСТЕЦТВО, ХОРЕОГРАФІЯ

**А. В. Бурлуцький**

Сценічне мовлення в українському театрі: проблема  
періодизації. . . . . 222

**О. О. Косачова**

Методика застосування емоційних підказок на телебаченні . . . . . 229

**А. А. Прудников**

Видовищна специфіка вуличного театру . . . . . 235

**З. І. Алфьорова**

Парадокси стандартизації сучасної мистецької екранної  
освіти в Україні . . . . . 241

**О. В. Кабула**

Становлення та розвиток українського театру:  
історико-педагогічний аспект . . . . . 251

**Є. В. Щербак**

Трансформація жіночих образів у світовому балетному  
спектаклі «Весна священна» . . . . . 259

## РОЗДІЛ 3. МУЗЧНЕ МИСТЕЦТВО

**Є. А. Козеняшев**

Іван Козаченко — народний майстер із Луки . . . . . 268

**О. І. Гончаров**

Оркестри (ансамблі) баянів та акордеонів.  
Проблеми репертуару . . . . . 271

**С. Г. Барвік**

Становлення виконавської майстерності особистості музиканта . . 278

**О. Л. Блінков, Г. Г. Газдюк**

Еволюція джазового акомпанементу на контрабасі  
та специфіка його викладання . . . . . 285

**Наші автори** . . . . . 294

## **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 44**

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 17.12.2013. 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