

Міністерство культури України
Харківська державна академія культури

КУЛЬТУРА УКРАЇНИ

Збірник наукових праць

За загальною редакцією В. М. Шейка

Засновано в 1993 р.

Випуск 45

Харків, ХДАК,
2014

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 № 8 від 28.02.2014 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)

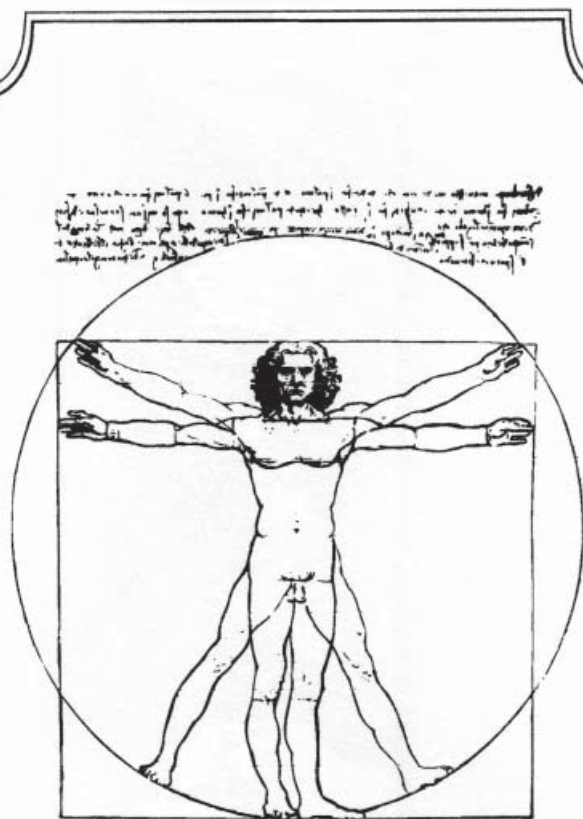
Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу
масової інформації серія КВ № 13566-2540Р від 26.12.2007 р.

К 90 **Культура України.** Вип 45. : зб. наук. пр. / М-во культури України,
Харк. держ. акад. культури ; за заг. ред. В. М. Шейка. — Х. : ХДАК,
2014. — 305 с.

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

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

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



*Теорія та історія
культури*

ЦИВІЛІЗАЦІЙНО-ЦИКЛІЧНІ ПАРАДИГМИ ІСТОРИКО-КУЛЬТУРОЛОГІЧНИХ ТРАНСФОРМАЦІЙ ЯК СКЛАДОВІ ПРОЦЕСІВ САМООРГАНІЗАЦІЇ СУСПІЛЬСТВА

Аналізуються цивілізаційно-циклічні парадигми історико-культурологічних трансформацій сучасності, які при цьому розглядаються як складові механізму процесів самоорганізації суспільства в добу глобалізації.

Ключові слова: культура, культурологія, культуротворчість, цивілізація, глобалізація, людина, циклічність розвитку, природа, космос.

Анализируются цивилизационно-циклические парадигмы историко-культурологических трансформаций современности, которые при этом рассматриваются как составляющие механизма процессов самоорганизации общества в эпоху глобализации.

Ключевые слова: культура, культурология, культуротворчество, цивилизация, глобализация, человек, цикличность развития, природа, космос.

Civilization and cyclic paradigms of historical and culturological transformations of the present are analyzed. These transformations are examined as components of the mechanism of the processes of self-organization of the society in the era of globalization.

Key words: culture, culturology, cultural creation, civilization, globalization, individual, the cycle of development, nature, space.

Доба цивілізації поставила перед людством немало кардинальних викликів, від адекватності відповідей на які багато в чому залежить не стільки сьогодення, скільки майбутнє цивілізаційної світової спільноти. У цих умовах пріоритетними в процесі вирішення карколомних проблем сучасності стають методологічні засади, криза яких негативно впливає на наукову еволюцію. У зв'язку із цим важливо знайти методологічні механізми, які фундують процеси самоорганізації, саморозвитку цивілізації та суспільства і їх рушійної сили — культури [4]. Саме тому актуальним є вивчення цивілізаційно-циклічних парадигм історико-культурологічних трансформацій, які є складовими процесів самоорганізації суспільства. На жаль, і донині ця тематика все ще залишається малодослідженою. Автор частково у своїх працях уже висвітлив означену тематику й проаналізував наявну літературу з обраних проблем [28; 29].

Вивчення історико-культурологічних парадигм глобалізаційної еволюції цивілізації потребує пошуку і розроблення нових методологічних концептуальних основ [18]. Нині спостерігається певна методологічна криза історико-культурологічних досліджень. У зв'язку із цим розглянемо своєрідну картину циклічного розвитку системи, яка охоплює відносини людини і суспільства, природи й космосу.

Природні цикли різної тривалості та глибини — космічні, геологічні, кліматичні, гідрологічні, біосферні, біологічні, популяційні та ін. — існують мільярди років незалежно від людини. З формуванням суспільства виникли соціальні цикли, які характеризують його динаміку: демографічні, технологічні, науково-технічні, економічні, соціальні, політичні, освітні, у сфері науки, культури, етики, ідеології і як узагальнення їх сумісної динаміки — історико-культурні цикли різної тривалості — середньострокові, довгострокові, столітні, тисячолітні та ін. Спробуємо системно розглянути історико-культурні цикли, зважаючи на те, що їх основою є, власне, сама людина. Методологічний орієнтир при цьому — той переконливий факт, що люди самі створюють історію та культуру і мають можливість вибору мети діяльності та шляхів і методів її досягнення. І саме від вибору і результатів діяльності людини залежить загалом розвиток суспільства та його культури [13; 27].

Загальновідомо, що ритми і цикли людини на Землі є провідними. Саме вони визначають основу її життєдіяльності. Добові ритми зумовлюються обертанням Землі навколо своєї осі, а їх результат — цикли сну та неспання з періодичною зміною життєвої активності. Крім добових, існують також сезонні ритми, пов'язані з послідовністю зміни пір року, зумовлені обертанням Землі навколо Сонця. Пристосовуватися до умов зовнішнього середовища, що змінюються, людині допомагають так звані річні ритми. Серед них виокремлюють 7- або 8-річні ритми, а також 11-, 12- та 28-річні сонячні ритми. 7- та 8-річні цикли називають ритмами здоров'я. Вони характеризуються чергуванням підйомів і спадів стану фізичного та психічного здоров'я, звідси — чергування життєвої та культуротворчої активності. У семирічних циклах фази послабленого здоров'я відповідає перший рік життя і далі з періодичністю 7 років — вік 7, 14, 21 тощо, а в разі восьмирічних циклів — перший рік життя, з періодичністю 8 років — вік 8, 16, 24 тощо. Лікарі підтверджують ритм здоров'я тривалістю 7 років і визначають перехідний вік людини в 7, 14, 21 рік [1]. Ритм планетарного життя людини формується основними його етапами — дитинством, отрочеством, юністю, зрілістю та просвітленістю.

Ритми культуротворчої активності людини пов'язані з біоритмами головного мозку й свідчать про взаємозв'язок його матеріальних і духовних інтересів. Експериментально вивчено п'ять біоритмів мозку [19]. У системному пізнанні біоритмів головного мозку ще багато незрозумілого, але наявність фізіологічної основи відчуття прекрасного, що викликане збігом біоритмів головного мозку з ритмами відомостей та конструкцій природи, які ми відтворюємо, є вже очевидним. Їх визначальну роль можна спостерігати в структурі та складі багатьох явищ і культуротворчих процесів, що стосуються музики, поезії, архітектури, фізики та ін. [20, с. 236–237].

Ритми і цикли життєвої активності людини пов'язані та обумовлені розташуванням Землі, Місяця і Сонця у світовому просторі. На життєву активність людини суттєво впливає місячний цикл, який складається з чотирьох фаз Місяця, загальна тривалість яких — 28–29,5 днів. Дослідження біоритмів органів людини свідчать, що найбільше вони реагують на критичні фази Місяця — при новому та повному місяці. Отже, рушійною силою розвитку космічних ритмів людини є Сонце, а джерелом розвитку — Місяць [11]. Розглянемо вплив Сонця на космобіоритми людини та суспільства.

Психічні ритми людини зумовлені її психічним розвитком. Помітні зрушення в психічному стані людини пов'язані з 12-річними ритмами і складають 12, 24, 36 тощо або іншу послідовність, також кратну 12-ти рокам, але зменшену на 6 років, тобто 6, 18, 30 тощо років [1]. Ці ритми залежать від процесів рівності, яка виникає під час спільного руху Землі, Сонця та Всесвіту.

Таким чином, якщо тотальна суть людини зумовлена космосом, його законами і ритмом життя, то розвиває її вона вже сама на основі власного мислення, глобальної цілісності людства і культуротворчої діяльності суспільства. Космічний статус людини залежить від взаємодії планетарних і зоряних систем у межах Космосу. Отже, людина має величезний, ще не реалізований запас космічної енергії [23, с. 87]. Щоб реалізувати цю енергію, вона повинна мати розвинену свідомість у вказаній системі «людина й суспільство, природа і космос». Революційне оновлення свідомості людини, розширення її до космічного рівня не є далекою перспективою — це завдання вже нині є найважливішою проблемою людства, в її вирішенні люди вбачають шлях до свого спасіння від катастрофи, яка наближається і може бути наслідком всевітнього відчуження людини та її культури від природи, суспільства та себе самої. Зважаючи на космопланетарну сутність людини, можна розглядати її як складну цілісність, яка містить такі рівні: космічний, соціальний, природний, духовний, розумний, свідомий, діяльнісний, психологічний [1; 12, с. 62–163]. Природно, людина — це високоорганізована система, але зауважимо, що Суспільство, Природа та Космос мають не менший ступінь організованості, і людина в цій системі є лише своєрідним атомом. Усі означені вище рівні людської цілісності, згідно із системними законами та нашими спостереженнями, повинні мати право на існування і бути тотожними цілому.

З метою визначення методологічної «палітри» пізнання розвитку суспільства і людини розглянемо різні цикли історичного розвитку людської культури та цивілізації, насамперед соціально-історіометричні. Повторюваність і передбачуваність космічних та особливо сонячно-планетарних явищ неминуче свідчили про їх вплив на розвиток соціуму, суспільно-культурний прогрес. Як відбувається історичний процес — прямолінійно, стрибками або зигзагоподібно? Чи можливе повернення до деяких пунктів або відтворення старих форм

у нових? Чи все в історії незворотно? А, можливо, людські культури, суспільно-економічні формації та етнічні системи переживають, як і все у Всесвіті, народження, розквіт і смерть?

Уже стародавні мислителі здійснювали спроби визначити зв'язки між станом людського організму та коливаннями оточуючого її фізичного середовища, яке перебуває у відомій залежності від Сонця [15]. Але перші соціально-економічні цикли, які пов'язані з відновленням активної частини основного капіталу, відкрив Жюльєр. Він визначив їх тривалість — 7–11 років, тобто в середньому 9 років. Саме такий інтервал спостерігався в останні 30 років ХХ ст. в середньострокових циклах виробництва світових обсягів валового продукту, мінімальні темпи росту якого — кризові роки — 1973, 1982, 1991. Таким чином, наприкінці ХІХ ст. склалася думка про існування в економічній науці єдиного «індустріального» або «ділового» циклу тривалістю 7–11 (8–10) років [10; 15].

Не з'ясовано головного: чому циклічний розвиток історико-культурного процесу відбувається в середньому 11 років. На основі оброблення великого статистичного матеріалу О. Л. Чижевський разом з К. Е. Ціолковським, В. І. Вернадським та іншими вченими одним із перших звернув увагу на зв'язок між історією людства, соціокультурними, процесами, космічними явищами та геологічними процесами, які відбуваються на планеті Земля. Він створив цілісну концепцію, яка розкриває специфіку взаємодії космічних та історико-культурних процесів на Землі [24].

О. Л. Чижевський зазначав, що стрімке посилення сонячних потоків через дію на нервову та гормональну системи індивідуальних організмів спричиняє підвищення колективного збудження. Як епідемії холери й грипу, існують і своєрідні «психічні епідемії», сплески негативної емоційності, агресивності, екстремальної поведінки. Згідно з теорією О. Чижевського, «вторгнення» на Землю сонячних агентів переводить потенційну нервову енергію цілих груп людей у кінетичну, яка потребує розрядки в русі та дії. У разі наявності спільної ідеї, єдиної мети, імпульсивно підвищується соціальна роздратованість мас, яка у своєму виході назовні приводить до соціальних рухів, змінює звичний ритм функціонування соціуму, загальний соціокультурний фон. У разі відсутності спільної ідеї активний вплив сонячних потоків на людей призводить до індивідуальних і групових аномалій поведінки — злочинності, хуліганства, колективної істерії, різних антикультурних екзальтацій. О. Чижевський указував, що від космічних та сонячних чинників впливу на Землю залежить не тільки кількість злочинів та нещасних випадків, а й народжуваність, поширення епідемій та інші процеси. Ціолковський оцінив ідеї молодого вченого як «створення нової сфери людського знання» [17; 24].

Водночас О. Чижевський відзначав об'єктивний зв'язок людської історії та культури з усіма процесами, які відбуваються у Всесвіті,

очевидну залежність людини від близького та далекого Космосу. Провідний учений зафіксував такий поділ історико-культурних подій за періодами різної активності Сонця: перший період мінімального збудження триває три роки; другий період наростання збудження — два; третій період максимального збудження — три; четвертий період зниження збудженості — три [24].

Здійснений ним статистичний облік подій всесвітньої історії за 500 років (з XV до XX ст.) з урахуванням періодів різної активності Сонця показав їх поділ за чотирма періодами циклу, а саме: у першому періоді циклу (3 роки) відбуваються 5 % усіх історичних подій; у другому (2 роки) — 20 %; у третьому (3 роки) — 60 %; у четвертому (3 роки) — 15 % [25].

Проілюструємо деякі дані третього періоду історіометричного циклу (періоду максимального збудження). Це лише декілька прикладів із численних збігів сонячної та людської активності протягом всесвітньої історії, які наведені в його працях.

Згадаємо поворотні пункти всесвітньої історії: роки особливо сильної плямостворюючої діяльності Сонця — 1830, 1848, 1860, 1870, 1905, 1917 — є роками великих суспільних потрясінь: 1830 р. — Липнева революція, 1840 р. — Лютнева революція, 1860 р. — революція в Італії, 1870 р. — Паризька комуна, 1905 та 1917 рр. — перша і друга російські революції.

Водночас назвемо аналогічно й хрестові походи: 1094–1096 рр. — I хрестовий похід; 1147 р. — II хрестовий похід; 1187 р. — III хрестовий похід; 1194 р. — IV хрестовий похід; 1212 р. — хрестовий похід дітей; 1224 р. — V хрестовий похід; 1270 р. — VII хрестовий похід. VI хрестовий похід, який у 1248 р. здійснили не маси, а Людовик IX з невеликим військом.

Таким чином, від максимуму до максимуму, а іноді й через декілька максимумів, коливається історико-культурне життя народів, дотримуючи директив космічного чинника [25].

У 1996 р. опубліковано довідник «Історія двох тисячоліть у датах» [15], у якому достатньо детально подано хронологію найзначущіших подій Нової ери людської історії, зоркема й останнє століття, найвідоміші події якого були зіставлені з геліокосмічною статистикою [2]. У результаті порівняльного аналізу цих даних сформульовано висновки, які повністю підтвердили відкриття Чижевського.

Соціально-інноваційні цикли. Наприкінці XIX — початку XX ст. вчені багатьох країн приділяли увагу створенню теорії економічних (назвемо їх соціально-інноваційними) криз і циклів, вивчали рух цін і процентних ставок у XIX ст. й виявили, що, крім «звичних» ділових циклів Жюгляра, існують довгостроковіші коливання світової кон'юнктури. У 1913 р. голландський учений Ян Ван Гельдерен уперше висунув тезис про існування довгострокових економічних ци-

клів, які охоплюють усі сторони процесу відтворення і являють собою повністю самостійне явище [9].

Одночасно М. Туган-Барановський першим у світі розробив учення про закономірність циклічності соціально-економічної динаміки, пов'язаної з періодичністю промислових криз, як чинника, який впливає на зміни в суспільно-культурному житті [21]. Проте науковець лише впритул наблизився до відкриття тривалих соціально-інноваційних циклів. Тривалі хвилі в економіці вперше виявив та дослідив учений М. Д. Кондратьєв у 1922–1928 рр., котрий у своїх працях на статистичному матеріалі по США та Великій Британії показав регулярність 50–60-річних флуктуацій цін та виробництва у «світовій капіталістичній системі» та їх вплив на траєкторію соціально-культурного розвитку. Дослідження М. Кондратьєва продовжив Й. Шумпетер у «Циклах бізнесу» (1937), де він не тільки позначив відкриті хвилі ім'ям Кондратьєва, а й пов'язав їх з власною теорією інновації [8; 32]. Протягом майже 40 років після Й. Шумпетера західний світ не відчував більшого інтересу до хвиль М. Кондратьєва, або К-хвиль. У 1973 р. відбулася світова енергетична криза: як своєрідна помста за поразку в арабо-ізраїльській війні арабські країни в 4 рази підвищили ціни на нафту. Стагнацію, яка виникла в результаті того, що екстенсивні затратні технології стали знищувати самих себе, Г. Менш (1975) назвав «технологічним глухим кутом» [31]. Він проаналізував третій кондратьєвський цикл, який закінчився «великою депресією», і спрогнозував закінчення четвертого в 1994 р. Таким чином, на сьогодні з часів промислової революції кінця XVII ст. людство прожило чотири «тривалі хвилі Кондратьєва».

Узагальнююча думка в літературі стосовно тривалих хвиль, сформульована в епоху 1983–1992 рр., зводиться до загальної схеми датування щонайменше для 5 останніх К-хвиль (тобто за період останніх 300 років) та має такі особливості: 1) К-хвилі виявляються передусім у виробництві, а вже потім у цінах на товари, причому ріст галузевого виробництва й інфраструктурних інвестицій у світову економіку (тобто зростання окремих провідних галузей) відбувається швидше, ніж зростання економік окремих держав; 2) К-хвилі є результатом групування основних інновацій, які просувають «технологічні революції»; ці «революції», у свою чергу, створюють провідні галузі промисловості. Основні інновації відповідають незадоволеним потребам та ринковому попиту, вони активізують процеси росту й мають стосовно будь-якої конкретної економіки частково внутрішнє (еволюційне) походження; 3) К-хвилі є «міжнародним явищем», вони більше помітні за даними міжнародного виробництва, ніж за даними виробництва окремих держав; це процеси світової економіки та передових національних економік.

Подальше дослідження закономірностей соціально-економічного та соціально-культурного розвитку в К-хвилях дозволило дійти

висновку, що великі цикли кон'юнктури, які розпочинаються на зламі та в середині століть, по суті, якісно неоднакові. В одних акцент перетворень направлений на зміну технологічних укладів (ТУ), що, згідно з теорією, яку розробив у 80–90-х рр. С. Глазьев [5], відповідають певному еталону світових рівнів галузевого розвитку, пов'язаних у єдину систему ТУ (глобалізації економіки). В інших відбуваються процеси, які узгоджують із цими ТУ соціальні інститути, що регулюють суспільні відносини. Людство ще не навчилася долати кризові процеси мирним шляхом. Хоча соціогенез має еволюційний характер, точки біфуркації його К-хвиль супроводжуються революційними подіями і навіть суспільними катастрофами. Остання така катастрофа відбувається нині у формі глобальної екологічної кризи, яка посилюється ще й соціально-політичними та соціально-культурними катастрофами в різних макрорегіонах Земної кулі (Югославія, Кавказ, Афганістан, Індонезія та ін.).

С. Афанасєв [3], на основі оброблення фактичного матеріалу, дійшов висновку, що два великі цикли кон'юнктури синхронізують з геологічним затемнено-перигелієвим циклом тривалістю 108 років. Інакше кажучи, дві «кондратьєвські хвилі» наче вкладаються в цей цикл [14].

Походження довгих К-хвиль у складі соціально-інноваційних циклів та їх вплив на історико-культурні процеси суспільства набувають космопланетарного підтвердження. Енергія, яка поглинається природою та людьми у вигляді порцій хвильових та корпускулярних випромінювань Сонця і космосу, надає ці імпульси суспільству в переломних точках його розвитку.

Як відомо [1], вісь Землі змінює свій кут нахилу таким чином, що точки рівнодення зміщуються на один градус приблизно за 72 роки. Отже, повне обертання точок рівнодення стосовно зодіакальних сузір'їв відбудеться за 25920 років ($72 \times 360 = 25920$), а за 2160 років ($25920 : 12 = 2160$) точки рівнодення переходитимуть в інші зодіакальні сузір'я. Першу цифру називають платонівським роком, а другу — платонівським місяцем. За період платонівського року північний полюс Землі описує еліпс, один із фокусів якого максимально наближений до центра Галактики, а другий максимально віддалений від нього. Ця обставина і є визначальною в поведінці людини, оскільки потужне гравітаційне випромінювання із центра Галактики збільшує активність людини в разі наближення до нього і зменшує — у разі віддалення. Згідно з останніми даними астрофізики, в центрі Галактики зосереджена велика кількість речовини, маса якої у 2,5 млн разів перевищує масу Сонця, тоді як радіус означеної зони лише в 3 рази більший за радіус Сонця [22].

Оскільки історико-культурні події розгортаються в системі двох послідовно з'єднаних космічних атракторів, кожен із яких складається з двох пентадних структур [30, с. 124], час одного історичного

циклу за період платонівського місяця дорівнюватиме 108 рокам ($2160:20=108$), а час елементарного історичного ритму фіксуватиметься 9 внутрішніми зв'язками в структурі космологічного атрактора і становитиме 12 років ($108:9=12$). Таким чином, ще раз підтверджується косморитміка соціально-історіометричних циклів за Чижевським та соціально-інноваційних подій тривалістю 108 років, які називають тривалими К-хвилями М. Кондратьєва.

Отже, можна підсумувати. Механізм циклічних змін соціально-історіометричних, соціально-культурологічних та соціально-інноваційних ритмів має характер періодичної повторюваності хронометрично визначених космоперіодів, кожен із яких разом з відтворенням деяких ознак історичного минулого несе в собі інновації, які багато в чому зумовлюють подальший розвиток суспільства, культури і цивілізації [8, с. 24–83; 24].

Нарешті, розглянемо етнічні цикли. Розвиток культури — органічна складова історії етносу. Тому детермінацію руху культури слід шукати передусім у розвитку основи етносу. Історик, культуролог та етнолог Л. М. Гумільов [7] розглядав етнос як маргінальне утворення, яке перебуває на межі соціального і природного світів і є їх сполучною ланкою. Етнос — це динамічна система. З одного боку — верхня ланка біоенергії свого ландшафту, з іншого — частина соціуму, суспільного організму, який складають реальні живі люди, члени тих або інших спільнот. Поняття етносу не збігається ні з біологічним поняттям раси, ні із соціальним поняттям національності. Етноси виникають, розвиваються та зникають, проходячи у своєму розвитку закономірні фази етогенезу.

Життя етносу, визначене Л. Гумільовим історичним шляхом на матеріалі Всесвітньої історії, що фіксується хронологією подій, триває в межах 1200–1500 років. Протягом цього життєвого циклу спостерігається поступова втрата життєвих, енергетичних сил, біосферної зарядженості етносу. Відповідь на питання про те, звідки, з яких джерел виникає ця «запасливість» етносу, надає теорія пасіонарності.

Відповідно до теорії біосфери В. Вернадського, біогенна міграція атомів космічних елементів завжди прагне свого максимального проявлення; уся жива речовина планети слугує джерелом вільної енергії та безпосередньо впливає на соціально-культурні процеси. Л. Гумільов довів, що під впливом природних законів етноси як сталі форми об'єднання людей проходять у своєму розвитку декілька обов'язкових стадій: від народження — через розквіт — до згасання. Джерелом цього природно-історичного процесу і є енергія живої речовини Землі. Саме вона по космічно запрограмованих каналах впливає на етноси. Л. Гумільов лише намітив основні напрями в пізнанні взаємозв'язку біокосмічних та соціальних закономірностей. Конкретний механізм їх взаємодії, який дозволяє прогнозувати близькі

та віддалені результати, залишився багато в чому нез'ясованим, що у свою чергу зумовлено багатьма нерозкритими процесами створення та функціонування біосфери, поліетносфери [26] та ноосфери. Окремі особистості здатні отримати надлишковий енергетичний імпульс, у результаті чого стають активним організуючим початком великих і малих етнічних груп. Такий надлишок біохімічної енергії живої речовини, який дозволяє перебороти інстинкт самозбереження та призводить до фізіологічного, психічного й соціального наднапруження, називається пасіонарністю, а люди, які наділені відповідним енергетичним зарядом та мають підвищений потяг до дії, — пасіонарними. Саме вони є головними рушіями історії та культури.

Механізм зв'язку між пасіонарністю, який живиться біохімічною енергією живої речовини біосфери та поведінкою пасіонаріїв, є дуже простим. Звичайно в людей, як у тваринних організмів, енергії стільки, скільки необхідно для підтримання життя. Якщо організм людини здатен «увібрати» енергії з навколишнього середовища більше, ніж необхідно, то людина створює навколо себе відносини і зв'язки, які дозволяють застосовувати енергію в будь-якому з обраних напрямів. Це може бути і створення нової релігійної або культурологічної системи чи ересі, й розроблення наукової теорії або винаходу, і побудова храму, і реформування консервативної системи тощо. При цьому пасіонарії є не тільки виконавцями, а й організаторами. Пасіонарність може проявлятися і з позитивним, і з негативним знаком, зумовлюючи як подвиги, культуротворення, так і злочини, руйнування, зло. Ці феномени мають природні біохімічні та біофізичні причини і зрештою кореняться в космічних закономірностях, що спричиняє проблему, яка потребує культурологічного й загальнонаукового осмислення: взаємообумовленість нервово-біотичних та фізико-космічних процесів, встановлення онтологічних закономірностей, які є їх основою і поки що не виявлені. Л. Гумільов не тільки поглибив та конкретизував ідеї В. Вернадського, а й намітив шляхи для їх подальшого розвитку. Згідно з головним біогеохімічним принципом В. Вернадського, біогенна міграція атомів космічних елементів у біосфері завжди прагне максимального свого проявлення: уся жива речовина планети є джерелом вільної енергії та може виконувати роботу. На цій основі Л. Гумільов дійшов висновку: наша планета отримує з Космосу більше енергії, ніж необхідно, для підтримання рівноваги біосфери, що призводить до ексцесів, які зумовлюють серед тварин явища на зразок перельотів сарани або масових міграцій гризунів, а серед людей — пасіонарні поштовхи (вибухи етногенезу). Отже, пасіонарність (як здатність до цілеспрямованих наднапружень) з природно-космічної точки зору — це вроджена здатність організму абсорбувати енергію зовнішнього середовища та видавати її у вигляді роботи. Чи виробляє цю енергію Сонце та зірки або ще якісь невідомі джерела в глибинах Галактики — засвідчить подальший розвиток

науки. Космічні кругообіги — це наша повсякденність, настільки звична, що мало хто замислюється над їх всевітністю.

Але найскладніші моменти в житті етносу, а отже, і в житті людей, — це зміни фаз етногенезу, так звані фазові переходи. Фазовий перехід завжди є глибокою кризою, викликаною не тільки стрімкими змінами рівня пасіонарності, а й необхідністю психологічного руйнування стереотипів поведінки заради пристосування до нової фази. Фази етногенезу та фазові переходи переживає будь-який етнос, хоча і по-різному. У фазовому переході виникає багато можливих альтернатив руху етносу в історичному часі, у такому разі слід надати належне мистецтву історика в об'єктивному трактуванні того або іншого обраного шляху руху. Зміни пасіонарності в процесі етногенезу створюють історичні події. Отже, історія відбувається не взагалі, а саме в конкретних етносах та суперетносах, кожен із яких має свої запас пасіонарності, стереотип поведінки, систему культуротворчих цінностей — етнічну домінанту [6; 7].

Залежно від пасіонарного напруження в житті етносу Л. М. Гумільов виокремлює такі фази: інкубаційний період, наприкінці якого з пасіонарної популяції виділяються нові етноси (тривалість — 150–160 років, тобто 7–8 поколінь); акматична фаза (~ 300 років); фаза надламу (~ 200 років); інерційна фаза (~ 300 років); фаза обскурації, яка може тривати від 100 до 200 років з переходом до фази регенерації та реліктової, яка іноді проявлялася для окремих етносів за межами 1500 років. Згідно з нашими підрахунками, інкубаційний період — це ~ 15–16 соціально-історіометричних циклів; фаза підйому, акматична й інерційна ~ 27–28 соціально-історіометричних циклів або ~ 3 соціально-інноваційні цикли; фаза надламу ~ 18–19 соціально-історіометричних циклів або ~ 2 соціально-інноваційні; фаза обскурації з переходом її до фази регенерації та реліктової ~ 9–20 соціально-історіометричних циклів або ~ 2–3 соціально-інноваційні. Якщо вилучити інкубаційний період та підрахувати кількість соціально-історіометричних циклів в етнічному циклі за мінімальними значеннями ($27 \times 3 + 18 + 9 = 108$), то тривалість соціально-інноваційного циклу (108 років) дорівнюватиме кількості соціально-історіометричних циклів (108 шт.)! Це число в нумерології називають постійною Універсуму [6; 7; 25].

Таким чином, аналіз цивілізаційно-циклічних парадигм історико-культурологічних трансформацій у добу глобалізації доводить, що суспільство, людина в процесі історико-культурологічної еволюції багато в чому залежать від механізму природних, космічних, соціальних ритмів та циклів. Саме від них значною мірою залежать процеси пасіонарності тих чи інших етносу, культури, цивілізації, їх трансформації в історичному часі та просторі. Вивчення механізму взаємодії означених цивілізаційно-циклічних процесів самоорганізації суспільства надає змоги передбачити можливості подальшої історико-культурологічної еволюції цивілізації в умовах глобалізації.

Список літератури

1. Александров И. А. Космический феномен человека : человек в антропном мире / И. А. Александров. — М. : Агар, 1999. — 432 с. — (Человек — Природа — Космос).
2. Александров С. И. Атлас временных вариаций природных, антропогенных и социальных процессов. Т. 2. Циклическая динамика в природе и обществе / С. И. Александров, А. Г. Гамбурцев. — М. : Науч. мир, 1997. — 485 с.
3. Афанасьев С. Л. Современные седиментационные наноциклы — 9; 30; 31,2; 87,6; 108,6; 451,8 лет — и циклы Кондратьева генерируются Луной и Солнцем / С. Л. Афанасьев // Циклы природных процессов, опасных явлений и экологическое прогнозирование : сборник. — М., 1991. — Вып. 1. — С. 148–154.
4. Богуцький Ю. П. Самоорганізація культури: онтологія, динаміка, перспективи : монографія / Ю. П. Богуцький // Ін-т культурології АМУ. — К. : Веселка, 2008. — 199 с. : іл. — Бібліогр. : С. 185–197.
5. Глазьев С. Ю. Теория долгосрочного технико-экономического развития / С. Ю. Глазьев. — М. : Владар, 1993. — 310 с.
6. Гумилев Л. Н. География этноса в исторический период / Л. Н. Гумилев. — Л. : Наука, 1990. — 253 с.
7. Гумилев Л. Н. Этносфера : история людей и история природы / Л. Н. Гумилев. — М. : Экспрос, 1993. — 544 с.
8. Кондратьев Н. Д. Избранные сочинения / Н. Д. Кондратьев. — М. : Экономика, 1993. — 542 с.
9. Кузьменко В. П. Инновационная теория экономических циклов и прогнозирование общественного развития / В. П. Кузьменко // Инвестиционная политика в регионе / В. П. Кузьменко. — К., 1992. — С. 221–235.
10. Кузьменко В. П. Цикличность социально-политико-экономических процессов и их прогнозирование / В. П. Кузьменко // Посредник. — 1994. — № 66. — С. 15–17 ; № 67. — С. 16–18
11. Маркелова Л. И. Луна и биологическая активность человека / Л. И. Маркелова, Ф. К. Величко // Твое здоровье. — 1990. — № 3. — С. 26–28.
12. Маркс К. Сочинения. Т. 42 / К. Маркс, Ф. Энгельс. — 2-е изд. — М. : Политиздат, 1974. — 535 с.
13. Моисеев Н. Н. Как далеко до завтрашнего дня, 1917–1993 : свободные размышления / Н. Н. Моисеев. — М. : Изд-во МНЭПУ, 1998. — 228 с.
14. Модельски Дж. Волны Кондратьева, развитие мировой экономики и международная политика / Дж. Модельски, У. Томпсон // Вопр. экономики. — 1992. — № 10. — С. 35–48.
15. Небо, наука и поэзия : античные авторы о небесных светилах, об их именах, восходах, заходах и приметах погоды. — М., 1992. — 456 с.
16. Овсянников А. А. История двух тысячелетий в датах : справ. пособие / А. А. Овсянников. — Тула, 1996. — 822 с.
17. Орлова Э. А. Культура и личность / Э. А. Орлова // Культурология. XX век : в 2 т. : энциклопедия. — СПб., 1998. — Т. 1. — С. 348.
18. Павленко Ю. Стадійна та полілінійна природа цивілізаційного процесу / Ю. Павленко // Сучасність. — 1996. — № 5. — С. 117–125.
19. Соколов А. А. Математические закономерности электрических колебаний мозга / А. А. Соколов, Я. А. Соколов. — М. : Наука, 1976. — 97 с.

20. Сороко Э. М. Структурная гармония систем / Э. М. Сороко ; под. ред. Е. М. Бабосова. — Минск : Наука и техника, 1984. — С. 236–237.
21. Туган-Барановский М. И. Промышленные кризисы в современной Англии, их причины и ближайшие влияния на народную жизнь : диссертация / М. И. Туган-Барановский. — СПб., 1894. — 572 с. ; Туган-Барановский М. И. Периодические промышленные кризисы. История английских кризисов / Общая теория кризисов : избранное / М. И. Туган-Барановский. — М., 1997. — 573 с.
22. Хорунжий С. С. София — Космос — Материя : устои философской мысли отца Сергея Булгакова / С. С. Хорунжий // Вопр. философии. — 1989. — № 12. — С. 73–90.
23. Циолковский К. Э. Собрание сочинений. В 4 т. Т. 4 / К. Э. Циолковский. — М., 1964. — 460 с.
24. Чижевский А. Л. Космический пульс жизни / А. Л. Чижевский. — М. : Пульс, 1995. — 345 с.
25. Чижевский А. Л. Физические факторы исторического процесса / А. Л. Чижевский. — Калуга : Марс, 1924. — 282 с.
26. Шейко В. М. Інтересування культур і концепція поліетносфери : (до проблеми співвідношення понять) / В. М. Шейко // Схід–Захід : іст.-культурол. зб. / Сх. ін-т українознав. ім. Ковальських [та ін.]. — Х., 1999. — Вип. 2. — С. 160–172.
27. Шейко В. М. Культурологія : навч. посіб. / В. М. Шейко, Ю. П. Богущкий, Е. В. Германова де Діас. — Київ : Знання, 2012. — 494 с.
28. Шейко В. М. Сучасна культура: динаміка та тенденції розвитку / В. М. Шейко // Вісн. Держ. акад. кер. кадрів культури і мистец. — 2000. — № 2. — С. 5–10. — Бібліогр.: 12 назв.
29. 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.
30. Юнг К. Г. Проблема души современного человека / К. Г. Юнг // Филос. науки. — 1989. — № 8. — С. 114–126.
31. Mensh G. Stalemate in Technology : Innovation Overcome the Depression / G. Mensh. — Cambridge (Mass.), 1979. — 436 p.
32. Scumpeter J. Business Cycles : A Theoretical, Historical and Statistical Analysis of the Capitalist Process / J. Scumpeter. — New York ; London, 1939. — 362 p.

Надійшла до редколегії 13.01.2014 р.

УДК 304.4:316.323.83

О. В. КРАВЧЕНКО

ПОСТКОЛОНІАЛЬНИЙ ДИСКУРС НАЦІОНАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ ТА ПОЛІТИКИ

Розкриваються теоретичні підвалини постколоніалізму. Виявлено особливості постколоніальної парадигми культури. Проаналізовано концептуальні аспекти культурної політики України в постколоніальному вимірі.

Ключові слова: національна культура, політика, культурна політика, постколоніалізм, орієнталізм, деконструкція.

Раскрываются теоретические основы постколониализма. Выявлены особенности постколониальной парадигмы культуры. Пронализированы концептуальные аспекты культурной политики Украины в постколониальном измерении.

Ключевые слова: *национальная культура, политика, культурная политика, постколониализм, ориентализм, деконструкция.*

Reveals the theoretical foundations of postcolonialism. The features of postcolonial culture paradigms. Pronalizoany conceptual aspects of the cultural policy of Ukraine in the post-colonial dimension.

Key words: *national culture, politics, cultural policy, postkolonializm, Orientalism, deconstruction.*

Домінуючим принципом реалізації національних культурних проєктів є історизм, коли права нації обґрунтовуються з урахуванням її місця в міжнародному житті та ступеня історичної обґрунтованості політичних претензій. Ідея нації в Європі поступово формалізується, а її сутнісні характеристики дедалі більше зводяться до концептів націоналізму в різноманітних варіантах його існування: від ідеології самовизначення до політики домінування. Актуальність «національного питання» в його радикальній формі (бути чи не бути) для більшості країн Західної Європи мала результатом формування своєрідної моделі об'єктивних ознак зрілості нації, які набули втілення в багатьох спільно вироблених (і тому уніфікованих) документах Євросоюзу щодо культури та культурної політики. Ідеться про певну систему показників «розвитку культури», тобто про демонстрування рівня системності управління та інфраструктурної повноти так званої «галузі культури». Зважаючи на можливі варіанти зміни культури та історичність нації, вибудовуються відповідні рекомендації стосовно механізмів формування та забезпечення функціонування певних культурних зразків. Розмаїття культурних практик зводиться в каталог показників, які є зручними для потреб державної і міжнародної статистики та напрацювання нормативів звітності, але не відбивають якісних складових культурних процесів у суспільствах. Очевидний технократизм таких моделей сприяє підміні змістових наголосів у понятті «нація», перетворюючи його з культурної системи на формальну дефініцію цивілізації. Концепція розвитку культури фактично зводиться до трансформації технологій, здебільшого інформаційно-комунікативних, які, власне, і можуть бути враховані й обчислені. Унаслідок цього культурна політика нагадує бюрократичний процес «боротьби за показники», які є основою для формування бюджетів та визначення потреб галузі. У цьому разі будь-які програми та проєкти стають самоцінними незалежно від їх змістового наповнення. Зворотною стороною такої стереотипізації національних культур є опосередковане підтвердження вірцевості «старших» націй Європи стосовно тих культурних моделей, які

демонструють «молоді» нації або ті народи, що перебувають у процесі національного будівництва.

Критика національних культурних політик щодо їх змісту, тобто тлумачення концепцій нації та культури, може бути зведена до їх принципового заперечення та неприйняття (наприклад, з імперських позицій або з точки зору метрополії). Протилежний теоретико-політичний спектр представлений антиколоніальною та постколоніальною концепціями. Різниця між ними — у формах практик та ступені радикальності. Антиколоніалізм можна розуміти як політичну боротьбу за звільнення від колоніальної залежності, здебільшого, у формах політичних акцій. Постколоніалізм — інтелектуальна рефлексія колоніального стану з метою визначення розмаїття змістів колоніальної залежності, що є умовою їх викриття та подолання, у першу чергу, на рівні свідомості. На думку М. Павлишина, саму дефініцію не варто розглядати в хронологічному контексті, як визначення періоду, який розпочався після звільнення колоній «Продуктивнішим видається тлумачення терміна аналогічно до понять «постмодернізм» і «постструктуралізм», де префікс «пост» не виключає паралельного існування у часі і сигналізує не так заперечення, як діалектне зняття модернізму і структуралізму. Отже, постколоніальне, відмежовуючись від колоніального, рівночасно вбирає в себе його історичний досвід, а то й співіснує з ним в одному часі, місці і навіть одному культурному явищі» [4].

Визнання правомірності поняття «постколоніалізм» водночас передбачає й визнання реальності колоніалізму, як того явища, яке і спричинило цей інтелектуальний сюжет. Але якщо про політичну та економічну залежність колоній почали писати в процесі самої колонізації, то масштаби і механізми культурного колоніалізму тривалий час залишалися несповна зрозумілими. Постколоніальні студії, які викликали широку інтелектуальну підтримку в другій половині ХХ ст., визначили той теоретичний простір, в якому виявився органічним аналіз проблеми культурно-політичної залежності та нерівності, дискримінації і домінування, які раніше здебільшого розглядалися в соціальному аспекті [9]. Важливою передумовою для цього стали дослідження М. Фуко про історичну зумовленість знання і розгляд його як структури влади. Загалом постколоніальні студії ґрунтуються на різноманітних сучасних методологіях. Зокрема, розгляд проблем може здійснюватися в контексті теорії дискурсу, семіотики, психоаналізу і передбачає формування нового дисциплінарного простору: порівняльного літературознавства, культурних досліджень, гендерних студій. Утім, основним предметом уваги залишаються літературні тексти, які надають можливості, як писав М. Фуко, позбавити поняття «ореолу квазіочевидності» і довести, що вони «...є лише породженням конструкцій, правила яких слід знати та справедливості яких контролювати» [11, с. 26].

Однак представники неєвропейських країн ці проблеми сприймали в іншому вимірі: у контексті метрополії. Е. Саїд, який заклав основи альтернативного бачення світових культурних процесів та міжнародних відносин, основною моделлю взаємин між імперіями та колоніями вважає опір «білій людині» у неєвропейському світі. Проте предметом його уваги є не політичний національно-визвольний рух в його радикальних формах масових виступів та воєн за незалежність, а те, що він називає культурним опором, — спробою зберегти національну ідентичність. Він виділяє два його аспекти: «По-перше, такі доволі незалежні від економічної, соціальної і політичної царин культурні практики, як мистецтво опису, комунікації та репрезентації, котрі часто набувають естетичних форм, однією з принципових цілей яких є задоволення» [7, с. 14]. Серед них дослідник називає і популярні знання про світ і спеціалізовані форми знань, зокрема ті, що містяться в таких дисциплінах, як етнографія, історіографія, філологія, соціологія, історія літератури. Е. Саїд звертається до нарративу, оскільки вважає, що оволодіння землею колоній є не лише практичною дією, але й опосередкованою — через оповіді, в яких цей процес описувався та відображався. Дослідник намагався аналізувати, як саме просвітницькі та ліберальні ідеї колонізаторів використовуються проти них, і як саме під впливом емансипації колонізованих народів змінюються нарративи метрополій.

По-друге, Е. Саїд, розглядаючи культуру в контексті ідей М. Арнолда, як «найкращого з помисленого та знаного», вважає її елементом удосконалення та протидії агресивній урбаністичній модерності [7, с. 15]. З одного боку, культура є основою для національної самоідентифікації, а з іншого, — приводом для ксенофобії, особливо в ситуації порівняння «свого» й «іншого». Реакцією на європейську ліберальність та вільнодумство, які сприймаються в колоніях утіленням імперських стандартів, стає повернення до традицій в їх аскетичній суворості та жорсткості, аж до радикального націоналізму і фундаменталізму. Відтак, зразки «своєї» культури набувають вищого статусу і провокують різноманітні форми заперечування «іншої». Виявляється протиріччя між естетичною досконалістю імперських культурних форм і правомірністю нерівності у взаєминах між метрополіями та колоніями, які сповідували автори — європейці.

Для Е. Саїда деколонізація — це масштабний інтелектуальний, моральний, образний перегляд і деконструкція західної репрезентації незахідного світу. Зважаючи на складну динаміку європейської та американської інтелектуальної саморефлексії, в центрі уваги опиняється культурна гібридність, коли автори водночас демонструють імперіалістичні й антиімперіалістичні позиції; коли прогресивність щодо «свого» виливалася в його критику, але водночас заперечувалася можливість рівності «іншого». І хоча Е. Саїд розглядає перш за все класичні тексти, введена ним проєкція культур

поневолені народів є актуальною і для народів, які не належать до Сходу [8, с. 23].

Так само і поняття «орієнталізм», якому дослідник присвятив свою концептуальну працю, не обов'язково має застосовуватися щодо практики описування колонізаторами життя колоній. Це практика конструювання способу сприйняття, образів та історії, які здійснювалися вченими «першого світу» щодо народів «другого» та «третього» світів через оповіді про Схід і його дослідження. Головне — у певному ставленні до східних народів з позицій принципової відмінності Сходу та Заходу, апріорному знанні, основаному на світоглядних стереотипах західної людини, що сприяють формуванню та утвердженню бінарності «Схід-Захід», як природної і само собою зрозумілої. Нарешті, орієнталізм — це ще і своєрідний дискурс, який дозволяє завдяки навчанню, оцінці, судженням фундаменталізувати та репродукувати ціннісну ієрархію, в якій Захід обіймає домінуючу смисловою позицію «автора» Сходу [8]. Ідеться про перетворення інтерпретації подій на історіографічні факти з відповідними наслідками для їх оцінки. Макроісторичні схеми та концепції, авторами яких є представники провідних наукових центрів Європи і США, є імперіалістичною зброєю. Так, Е. Саїд доводить, що орієнталізм є наукова дисципліна, що виникла на Заході і визначила для європейців основні параметри сприйняття Сходу, легітимізувавши ментальне домінування Заходу над Сходом, фактично заперечував Схід як самостійну культурну величину, створивши образ свого «Іншого». Захід немов від імені Сходу і в такий спосіб ще раз доводив правомірність свого панування в ньому. Дискурс орієнталізму відіграв неабияку роль у самоствердженні самого Заходу як унікальної «зразкової» цивілізації. З часів Просвітництва саме Європа була образом, від якого відштовхувалися філософи в побудові своїх історичних і політичних концепцій порядку та закону. Їх реалізація могла відбуватися за цією логікою лише за західноєвропейськими «рецептами» і лише в тому напрямку, в якому рухалося західне суспільство.

Отже, Е. Саїд відмовляє гуманітарним наукам в об'єктивності і таким чином, попри відмінність філософських засад, солідаризується з провідними філософами постмодернізму в їх ставленні до інтелектуальної творчості як до політики. Завдяки Е. Саїду не тільки виник той напрям гуманітарних досліджень, що відомій сьогодні як постколоніальні студії, а й розуміння того, як наукові та художні дискурси країн, що посідають провідні позиції в політиці, і залежних від них країнах є не тільки відмінними, а й не рівними у своїй впливовості. Позбутися відчуття своєї меншовартості та провінційності не можна, лише формально позбувшись політичної залежності. Постколоніалізм — це стан добровільного колоніалізму, коли дистанціювання від свого нещодавнього минулого не зачіпає масову свідомість і не приводить до подолання стереотипів, навіяних колишніми

колонізаторами. Тому похитнути ідеологічну гегемонію можна через реконструкцію імперського (орієнтального) дискурсу та вибудовування власного дискурсу, перш за все, історичними контрверсіями. Але головною і нереалізованою стратегією культурного спротиву є створення конкурентної системи доведення нового знання, його вписування у світову інформаційно-комунікативну систему, але не в панівний дискурс, якому це знання має скласти опозицію. Е. Саїд посприяв радикальній зміні дослідницьких пріоритетів у західно-європейських та американських дослідженнях колоніалізму. Упродовж наступних тридцяти років після виходу «Орієнталізму» найзатребуванішими виявилися не соціально-економічні, а саме культурні (ідеологічні) сюжети, пов'язані передусім з проблемами ідентичності.

Один з найбільше цитованих теоретиків постколоніалізму — Х. Бгабга — стверджує, що саме уявлення про культуру та націю є основним джерелом міжнародного напруження та конфліктів, які притаманні сучасності [1]. Одним з концептів, до яких звертається Х. Бгабга, є мультикультуралізм, який став основою культурної політики США, Канади, Австралії і принципи якого сьогодні ввійшли до базових міжнародних документів з питань культури та міжнародного культурного обміну. Політика мультикультуралізму, яка була покликана рівноважити іммігрантів в реалізації їх культурних претензій, як доводить дослідник, має й інший, не артикульований аспект конфліктності. Ідеться про те, що сама ідея мультикультуралізму ґрунтується на традиціях лібералізму, який містить фундаментальні настанови теорій, що сформувалися в період європейського Просвітництва. Притаманний їм універсалістський підхід до людини, суспільства, культури з його аксіологічністю, тотальністю та уявленнями про загальнолюдську культуру як сукупність досягнень людства передбачає оцінку внеску кожної людини та суспільства в удосконалення людства. Залежно від «обсягу» такого внеску визначається місце кожного в суспільно-культурній ієрархії. Тобто вибудовується система культурної нерівності, в якій є більш і менш цінні складові, тобто більш культурні та менш культурні люди, є більш цивілізовані і більш примітивні суспільства, є народи, котрі зробили великий внесок, і є такі, про кого майже не згадують, є нації і є меншини. У такий спосіб закладається універсальна оціночна шкала, за якою можна побудувати будь-яку систему: соціальну, політичну, культурну тощо. Те, що має більшу цінність, є головним і посідає центральне місце; те, що визнається як малоцінне, опиняється на периферії. Отже, аксіологічна бінарність (метрополія — колонія, столиця—провінція, центр — регіон, місто — село) є цілком природною, на думку теоретиків Просвітництва. Визнаючи націю втіленням прогресивної форми суспільного стану, інші варіанти можна вважати недосконалими, нерозвиненими, відсталими тощо.

Отже, простір диференціюється і набуває різного змісту, але головним інструментом вибудовування складної моделі світу є часовий вимір, точніше те, що вже звично називається історизмом в його еволюційній проекції. Історія, як лінійно-поступовий процес, передбачає реалізацію ідеї прогресу, одним з результатів якого є нація. На думку дослідника, національний дискурс є передусім історичним, тобто нація, як історичний продукт, є втіленням універсальних законів розвитку. Людство рухається від дикості до цивілізації, і в цьому процесі є ті, хто опиняється першими, і ті, хто запізнюється. До того ж нація в історичній проекції є суб'єктом історії, тобто має давні корені, які можна відстежити орієнтуючись на спадкоємність культурних форм. Тому культура є затребуваним концептом не лише конструктивістів, а й позитивістів, які доводять історичну зумовленість форм нації, розглядаючи їх історію як формування та подолання традиції. Однак Г. Бгабга нагадує, що національні культури ніколи не бувають завершеними, цілісними, «чистими». Вони завжди є гібридами, а відтак і межі між культурами є уявними, а не реальними, що, на думку дослідника, робить їх політично залежними від носіїв різних ідентичностей. Спроба встановити культурні межі є «авторизацією культурного гібриду», а апеляція до історії є засобом легітимації, тобто інструментом політичної боротьби. Щоб з'ясувати, як саме відбувається конструювання нації, слід вийти за межі.

Відповідно до такого підходу, можна вважати, що культурна політика, побудована на принципах лібералізму, спрямована на підтримку національних культур і національного розмаїття. Звернення до традиції в її етнічному варіанті сприяє консервації та фундаменталізації існуючих ідентичностей. Презентація етнічного розмаїття, зазвичай, передбачає звернення до офіційно визнаних національних меншин, які начебто ґрунтуються на традиції. В такий спосіб штучно фіксується культурна меншина як етнічна, їй надається офіційна санкція, що робить її агентом влади. Але при цьому культурна ситуація є дещо штучною, позбавленою динаміки культурного утвердження меншин, що робить її хиткою і вразливою, а результат непереконливим. Г. Бгабга вважає, що слід відмовитися від пошуку «істинної» або справжньої історії народу, а звернутися до боротьби за ідентичність в умовах культурної гібридизації, яка відображає складну природу сучасного суспільства і процесів його реконструювання.

Е. Саїд та його послідовники відкрили шлях до деконструкції імперських текстів, хоча сконцентрованість саме на них, а не на контр-колоніальних явищах, які б доводили його значимість, стає приводом для критики. До того ж своїм авторитетом постколоніальні студії парадоксальним чином зобов'язані колишнім метрополіям, оскільки його провідні представники працюючи в найвідоміших університетах США та Європи стали складовою західного інтелектуального істеблшменту. Тому, на думку критиків, є підстави вважати

постколоніальний дискурс ще одним варіантом самоствердження «старих» імперій. Одним з нових стереотипів, який сформувався на межі ХХ-ХХІ ст. — розгляд колоніалізму щодо країн «третього світу», причому тих, які свого часу опинилися під протекторатом Великобританії та Франції. Водночас, питання політичної, економічної, культурної залежності народів, що представляють «другий світ», зокрема східноєвропейських, залишаються на узбіччі інтересів дослідників. Як зазначає М. Павлишин: «Культурний колоніалізм — це комплекс заходів (культурних настанов, ідеологій, практик, а також риторичних стратегій) у будь-яких видах популярної чи високої культури, спрямований на підтримку політичної та економічної влади — гегемонії (А. Грамши) [4]. Розкриваючи прийоми колоніалізму, він зазначає такі: створення ієрархії цінностей і надання максимальної значимості тому, що асоціюється з метрополією і привласненням метрополією того, що високо цінується на «світовій» шкалі культурних цінностей; створення престижного образу метрополії та негативного образу колонії на основі бінарних протиставлень: універсальне — місцеве, загальнолюдське — партикулярне, прогресивне — відстале, динамічне — стагнаційне, модерне — традиційне.

Культурний колоніалізм передбачає створення певної міфології та ідеології, які реалізуються в законодавстві, практиці бюрократії, освіті і науці, популярній і високій культурі. Відтак постколоніалізм можна вважати результатом деконструкції колоніалізму, наслідком демаскування та демонтажу структур культурного колоніалізму і водночас їх продуктивного перекодування та використання [5]. І цей підхід щодо української культури набуває дедалі більшого визнання серед літераторів, меншою мірою — серед дослідників. Упродовж останніх десятиліть гуманітарним простором для реалізації постколоніальної проєкції в Україні були літературознавство [4; 5; 10; 12] історіографія [3] та політологія [2; 6]. Однак культурний вимір постколоніальності презентований достатньо очікувано і невиразно: у сюжетах про антиукраїнську політику Російської імперії, пригноблений політичний стан України у складі СРСР, міграцію та нищення української інтелектуальної еліти, історичну незавершеність проєкту модернізації через зовнішні чинники та ін. Здебільшого ця проблематика збігається зі змістом «антиколоніалізму», який є наслідком рецесії радянської ідеології, ніж ознакою української інтелектуальної революції. Здається, що захоплення власними історичними й етнічними комплексами, які лише відтворюють в іншому політичному контексті опозицію «свій-чужий», надає підстави сумніватися в постколоніальності сучасної української культури.

Український постколоніальний дискурс більше нагадує рекомендації та поради з долання колоніальної залежності, ніж реальну її практику. Політична складова в цьому є визначальною, оскільки схема заміни «чужого» на «свого» сприяє мобілізації навколо ідеї

влади. Це є передбачуваний, необхідний, проте не завжди відповідний викликам сучасності процес. Зайвим доказом є те, що через двадцять років після набуття статусу незалежної держави слоган «Увімкни Україну!» виявляється актуальним. Але цей заклик має бути спрямований у першу чергу до українців, котрі, плакаючи своєю етнічною містичністю і зосереджено борючись з примарами минулого, не надто переймаються своєю культурною другорядністю і виявляють схильність не до постмодерної самоіронії та сарказму, а до своєрідного політичного мазохізму, що має прояв в патологічному творенні нового «чужого». Перегляд та переоцінка минулого, ідеї «культурного відродження» та «збереження традицій», які відображають стратегію «оновлення імен» та переосвячення канонів, ніяк не можуть замінити необхідність у постмодерній перспективі творення сучасного, конкурентного в світовому контексті культурного продукту.

Культурна глобалізація актуалізувала проблему ідентичності, яка передбачає не лише свідоме її сприйняття, а й доцільність позараціонального способу її виявлення. Звернення до концепту «культура» як до системоутворюючого елементу визначається поняттям «культурний поворот», яке характеризує провідну тенденцію в соціогуманітарних науках останніх десятиліть. Смисловими адаптерами культури в соціально-політичних дослідженнях стали концепції мультикультуралізму та постколоніалізму, що відображають ідею поліваріантності історичних змін у світі та формалізують принцип толерантності щодо культурних відмінностей у практиці взаємодії держави та суспільства.

Водночас, намагання відійти від універсальних концептуалізацій до порівняльних характеристик реальних соціальних об'єктів спричинило актуалізацію питань ідеології, дискурсу, політики. Кожне з цих понять є надзвичайно складними за змістом, що пов'язано з їх внутрішньою неоднозначністю та розмаїттям ситуацій, які за їх допомогою визначають. Проте найбільша складність — динамічність культурних процесів, які внеможливають чітку дослідницьку парадигму, зокрема виділення конкретних форм або ситуацій, які можна було б вважати зразковими. Отже, наукова методологія природно мігрує до міждисциплінарності, яскравим утіленням якої є культурологія. Проте її потенціал поки що недооцінений. Але ментальна криза, що триває в українському суспільстві, потребує не лише зміни публічної риторики, а й пошуку нових парадигм сприйняття суспільних процесів.

Список літератури

1. Бхабха Х. Местонахождение культуры / Х. Бхабха // Перекрестки. — 2005. — № 3/4. — С. 161–191.
2. Кісь Р. Фінал третього Риму / Р. Кісь. — Л. : Літопис, 2007. — Кн. 2 : Остронь Азії. — 506 с.

3. Кравченко В. В. Україна, Імперія, Росія: вибр. ст. з модер. історії та історіогр. / В. В. Кравченко. — К.: Критика, 2011. — 542 с.
4. Павлишин М. Постколоніальна теорія і критика [Електронний ресурс] / М. Павлишин. — Режим доступу : <http://vpered.wordpress.com/2009/10/08> — Назва з екрана.
5. Павлышин М. Казаки на Ямайке: проявления постколониализма в современной украинской культуре / М. Павлышин // Перекрестки. — 2005. — № 3-4. — С. 5–16.
6. Рябчук М. Від Малоросії до України: парадокси запізнілого націєтворення / М. Рябчук. — К.: Критика, 2000. — 303 с.
7. Саїд Е. Культура й імперіалізм : пер. з англ. / Е. Саїд. — К.: Критика, 2007. — 608 с.
8. Саїд Е. В. Орієнталізм / пер. з англ. В. Шовкун. — К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. — 511 с.
9. Співак, Г. Ч. В інших світах : есеї з питань культур. політики : пер с англ. / Г. Ч. Співак. — К.: Вид. дім «Всесвіт», 2006. — 480 с.
10. Томпсон Е. М. Трубадури імперії: російська література і колоніалізм / Е. М. Томсон ; пер. з англ. М. Корчинської. — К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2006. — 368 с.
11. Фуко М. Надзирать и наказывать / М. Фуко; пер. с фр. В. Наумова ; под ред. И. Борисовой. — М.: Ad Marginem, 1999. — 480 с.
12. Шкандрій М. В обіймах імперії: Російська і українська. література новітньої доби / М. Шкандрій; пер з англ. П. Таращук. — К.: Факт, 2004. — 494 с.

Надійшла до редколегії 06.02.2014 р.

УДК 070 : 159.922.4 (=161.2)

Ю. М. БЛАЖЕЄВСЬКА

ДО ПИТАННЯ РОЗВИТКУ КОНЦЕПТУАЛЬНИХ ЗАСАД ВИВЧЕННЯ УКРАЇНСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО ХАРАКТЕРУ

Аналізуються розвиток поняття «національний характер», специфіка тлумачення цього феномену вітчизняними та зарубіжними науковцями. Досліджується проблема національного характеру українців, еволюція поглядів учених на питання національного характеру.

Ключові слова: *публіцистика, національний характер, українці.*

Анализируются развитие понятия «национальный характер», специфика толкования данного феномена отечественными и зарубежными учеными. Исследуется проблема национального характера украинцев, эволюция взглядов ученых на вопросы национального характера.

Ключевые слова: *публицистика, национальный характер, украинцы.*

The evolution of the concept of «national character» is analyzed, the specificity of the interpretation of this phenomenon by native and foreign researchers is studied. The problem of national character of Ukrainians, the evolution of the views of scientists on these issues are investigated.

Key words: *publicism, national character, Ukrainians.*

Дослідження проблем національної ідентичності нині є актуальним для багатьох соціально-гуманітарних дисциплін: філософії, соціології, філології, культурології, психології, етнології, журналістики та ін. Особливого значення ці питання набули зі здобуттям Україною незалежності, коли постала необхідність переорієнтації національної свідомості, створення нових орієнтирів та переосмислення національних проблем.

Об'єктом цього дослідження є український національний характер. Предмет дослідження — специфіка тлумачення феномену національного характеру в працях вітчизняних і зарубіжних учених.

Мета статті — розкрити варіанти осмислення проблем національного характеру українців.

Питання національного характеру здавна викликало неабиякий інтерес серед дослідників. Перші спроби визначення рис національного характеру були зроблені задовго до нашої ери. Ще Геродот, Гіппократ, Тацит, Пліній, Ксенофонт, Платон, Арістотель, Страбон намагалися виявити різницю між народами, ідентифікувати особливості характеру. Питання національної ментальності хвилювали Монтеस्क'є, Ж.-Ж. Руссо, Г. Лебона, М. Бердяєва, А. Інкелеса, Д. Левінсона та ін.

Сучасний український дослідник П. Гнатенко визначає «національний характер» як «сукупність соціально-психологічних рис (національно-психологічних настанов, стереотипів), що властиві національній спільноті на певному етапі розвитку і проявляються в ціннісних ставленнях до навколишнього світу, а також у культурі, традиціях, звичаях, обрядах» [3, с. 6]. І. Грабовська так тлумачить поняття «національний характер»: «темперамент, душа, психологія, вдача певної соціальної чи етнічної єдності в поєднанні зі специфікою світосприйняття взагалі» [4, с. 58]. Під національним характером найчастіше розуміють притаманний представникам конкретної нації набір основних особистісних ознак.

Питання національного характеру першими почали досліджувати З. Фрейд та К. Юнг. Австрійський психолог Зигмунд Фрейд довів, що людська психіка складається зі свідомої та підсвідомої сфер, серед яких визначальну роль відіграє підсвідома. Швейцарський психіатр Карл Юнг увів до наукового обігу поняття «груповий менталітет», або «колективне підсвідоме». Згідно з теорією Юнга, люди народжуються із психічною спадковістю — своєрідними інстинктами, які складаються з архетипів (їх породжує підсвідоме), що визначають нашу поведінку та досвід. Утопічну концепцію розуміння нації, яку обґрунтували представники німецького романтизму (І. Гердер, Вільгельм та Фрідріх Шлегелі, Якоб та Вільгельм Грімми) й історичної етнопсихології (М. Лацарус, Х. Штейнталь), дослідники також вважають важливими чинниками розвитку вчення про національний характер. На думку представників німецької школи психології народів у середині

XIX ст., національний характер проявляється у властивих народові ознаках життя, мові, релігії, мистецтві, культурі. Так, учені зазначили, що в представників одного народу є спільні бажання, нахили, почуття, але саме «народний дух» об'єднує людей в одне ціле. До проявів народного духу належать мова, традиції, пісні, вдача тощо. Через деякий час цю концепцію розкритикував В. Вундт, наголосивши на тому, що слід відрізняти індивідуальну психологію від колективної, народної [1, с. 37].

Виникнення активних досліджень українського національного характеру науковці пов'язують із німецьким романтизмом. На українську суспільну думку значною мірою вплинули філософські погляди І. Гердера, який зазначав, що людство існує, передусім, у національних проявах. На думку вченого, кожна нація є самотньою та неповторною, а народна поезія якнайкраще розкриває особливості народного духу.

Деякі українські вчені (такі, як А. Швецова [18], В. Янів [20]) вважають, що перші спроби дослідити риси характеру українців були здійснені ще за часів Київської Русі (початок XII ст.). Так, «Повість временних літ», на їхню думку, — яскравий приклад твору, де чітко простежуються риси характеру слов'янських племен: «... усі ці племена мали свої звичаї і закони, своїх батьків, кожен свій норів і побут» [15, с. 10].

Загалом формування національного характеру відбувається протягом усього етногенезу народу. І. Федорченко [16] виокремлює три етапи цього процесу.

1. Племінний (з V ст. до IX–X ст.) — становлення й розвиток праукраїнських племен та особливостей їх взаємодії зі світом.

2. Власне етнічний (з IX–X ст. до XVI–XVII ст.) — становлення та розвиток типової з етнічної точки зору поведінки українців-русинів.

3. Національний (із XVI–XVII ст. і триває донині) — становлення і розвиток власне українського національного характеру.

Слід зазначити, що історичні умови, в яких відбувався розвиток України, відбилися на формуванні національного характеру українців, національної ідеї, ментальних особливостей народу. Вигідне геополітичне положення України завжди викликало бажання сусідніх держав господарювати на наших землях. Протягом тривалого часу Україна перебувала під владою різних держав: Росії, Польщі, Литви, Австро-Угорщини. Без сумніву, панування інших держав не минуло безслідно: зі встановленням нової влади відбувалася зміна всього способу життя українців, соціального устрою, політичних, економічних і культурних умов; виникали суспільно-політичні, революційні рухи, повстання, різноманітні організації, головна мета яких полягала у відродженні національної свідомості українського народу, зміні влади, утворенні самостійної, сильної та незалежної держави. До складу численних угруповань входили відомі українські

письменники, культурні, політичні та громадські діячі, які друкували брошури та книги, що згодом стали «золотим» фондом української літератури та публіцистики й предметом багатьох досліджень з літературознавства, соціології, філософії, політології, культурології, журналістикознавства й інших дисциплін.

Вагомий внесок у розвиток української національної психології зробили вітчизняні філософи та поети середини XVIII — початку XX ст. — Г. Сковорода, Т. Шевченко й І. Франко. Цим питанням цікавилися також М. Боришевський, Д. Донцов, М. Костомаров, А. Кульчицький, М. Кущнір, Ю. Липа, В. Липинський, І. Мірчук, І. Нечуй-Левицький, Є. Онацький, Л. Ребет, Ю. Русов, Б. Цимбалістий, Д. Чижевський, В. Янів, Я. Ярема та ін.

Г. Сковорода запевняв, що кожна людина має пізнавати себе за допомогою пізнання свого народу. Тільки такий підхід може стати запорукою успішного розвитку нації: «Кожен повинен пізнати народ і в народі пізнати себе. Якщо ти українець, будь ним... Ти француз? Будь французом. Татарин? Татарствуй! Все добре на своєму місці і своєю мірою. І все прекрасне, що чисте, природне, тобто непідробне» [6].

Т. Шевченко також звертався до питання національного характеру. Його збірка поезій «Кобзар» набула неабиякої популярності серед українців і відіграла важливу роль у розвитку національної свідомості українського народу. 1892 р. засновано Братство тарасівців, учасники якого дали клятву «всіма засобами поширювати серед українців безсмертні ідеї Великого Кобзаря» [8]. Нація, згідно з Т. Шевченком, — це група людей, об'єднаних, передусім, спільним походженням, історичною долею, територією, мовою, дотриманням і знанням культурних елементів життя, самоусвідомленням та самовизначенням своєї національної ідентичності, національним формо-визначенням поняття «Батьківщина» [19].

Філософська поетика Т. Шевченка позначена проблемами націосвідомості: автор порушує питання специфіки національної культури, самоідентифікації українського народу.

Серед особливостей характеру українського народу називають «кордоцентризм» (від лат. «кордос» — серце), тобто перевагу ірраціонального розуміння дійсності (серцем, душею) над раціональним (логікою). Т. Шевченко, як і багато інших українських митців (І. Франко, Леся Українка, І. Нечуй-Левицький та ін.), поділяв думку про те, що українцям необхідно врегулювати баланс розумового й емоційного, — це сприятиме подоланню вад українського народу, таких як надмірна емоційність, незібраність, брак дисципліни, на відміну, зокрема, від німців. Слід зазначити, що Т. Шевченко, як і М. Костомаров, обґрунтував образ української нації (тільки в поетичній формі) як ідеальний фактор буття. Шевченкове «і чужому навчаєтесь, й свого не цураєтесь» — яскравий приклад поєднання національного та загальнолюдського.

Одним із представників Братства тарасівців був М. Міхновський (1873-1924). Його погляди певною мірою стали фундаментом розвитку української національної ідеї в політичному аспекті. На відміну від Т. Шевченка та М. Костомарова, М. Міхновський не лише виражав загальнонаціональні погляди, а й визначив і обґрунтував власне бачення національних питань і проблем національної державності, використовуючи вже розроблені теорії, втілював свої погляди в життя. «Самостійна Україна» — головна праця ідеолога української самостійності та співзасновника Революційної української партії (РУП) М. Міхновського стала програмою для революції 1917 р., а також сформувала національну ідею та самосвідомість мільйонів українців. М. Міхновський був чи не першим громадським діячем, хто висловив достатньо радикальну думку: «необхідно боротися проти Росії як проти ворога української державності» [13].

Одну з перших спроб осмислити явище характеру нашого народу здійснили представники Кирило-Мефодіївського братства. Так, М. Костомаров у праці «Дві руські народності» (1861) ґрунтовно охарактеризував внутрішній світ українців, порівнюючи його з російським світобаченням. М. Костомаров уважав, що особливості характеру народу залежать від історичних умов, а також від географічного положення: «Певна річ, що географічне положення було першою причиною того, що витворилися між людьми ріжниця народностей узагалі» [11].

Іншою важливою працею стосовно питань своєрідності українського національного характеру є дослідження М. Костомарова «Слов'янська міфологія» (1847), у якій автор подає тлумачення характеру народу та його світогляду на основі народнопоетичної символіки. Науковець виокремив три головні сфери світобачення співвітчизників: духовну, історичну та суспільну. Духовна — ставлення до Бога та природи, історична — погляди на минуле й історію, суспільна — оцінка особливостей суспільних відносин у різні епохи. Цей підхід дозволив дослідникові простежувати мінливість т. зв. «символів» українського національного характеру в різні часи: починаючи з козака (воїна, захисника), який поступається образом чумака, і до селянина, котрий уособлює тотальну втрату минулої відваги та воїновничості. Таким чином, саме М. Костомаров був одним із перших, хто констатував такі провідні риси українців, як індивідуалізм, чуттєвість, замилювання природою тощо.

Про створення нової ментальності та національного характеру українців говорив І. Франко. У 1890 р. в Галичині за ініціативи І. Франка та М. Павлика створено першу в Україні Русько-українську радикальну партію (РУРП) [9]. На ідею створення партії вплинули погляди М. Драгоманова. І. Франко у своїй творчості закликав український народ обрати свободу, національну суверенність, будувати власну міцну та незалежну державу.

Важливий внесок у розвиток концептуальних засад українського національного характеру зробив П. Куліш, який уважав основою нації народну масу, а найяскравішим виразником та носієм української «душі» — українського селянина. Усамітнення і зосередженість українців, замилювання природою, особливу сердечність та виражені жіночі засади культури мислитель пояснював звичаєм християнської моралі, духовно-культурною традицією народу, своєрідним способом господарювання. П. Куліш указував на важливість «етнографічної» точності в художньому мистецтві. Вона, на його думку, надає можливості достеменно розкрити суттєві риси національної вдачі співвітчизників.

Фундаментальним внеском у розвиток української етнопсихологічної науки стали також дослідження О. Потебні (1835-1891) про єдність свідомості, мови та психіки народу. Учений зазначав, що базою формування народної психології є мова, адже саме вона зумовлює існування різних етнічних спільнот.

Як відомо, в радянський період проблема національної ідентичності та дотичні до неї питання націєтворення «знаходилися під тінню звинувачень у буржуазному націоналізмі» [10]. У цей час формувалася збірний образ соціалістичної людини, громадянина СРСР, який не має власних національних особливостей та рис національного характеру. Тоді національні питання порушували, передусім, українські дослідники з діаспори. Зі здобуттям Україною незалежності їхні праці почали досліджувати сучасні науковці. Важливим є внесок у процес дослідження українського національного характеру й етнопсихології українців, який здійснили такі учені з діаспори: Ф. Вовк («Студії з української ментальності та антропології», Прага, 1927), Д. Донцов («Дух нашої давнини», Прага, 1944), Ю. Липа («Призначення України», Львів, 1938), І. Мірчук («Світогляд українського народу», Прага, 1942), В. Петров («Походження українського народу», Регенсбург, 1947), Д. Чижевський («Головні риси українського світогляду в українській культурі», Подєбради, 1940), В. Щербаківський («Формация української нації», Подєбради, 1937), Я. Ярема («Українська духовність в її культурно-історичних виявах», Львів, 1935) та ін.

Д. Чижевський [17] наголошував на тому, що є три способи пізнання національного характеру: 1) дослідження народної творчості; 2) характеристика яскравих історичних епох, які пережив народ; 3) характеристика найяскравіших представників народу (П. Куліш, Г. Сковорода та ін.).

Використовуючи перший спосіб, автор виокремлює такі особливості українського характеру: емоціоналізм, сентименталізм, чутливість, ліризм, індивідуалізм, своєрідний український гумор, прагнення до «свободи», неспокій, рухливість, «тенденція до взаємної боротьби, до руйнування власних і чужих життєвих форм» [17, с. 20].

Підґрунтям історії Д. Чижевський вважає українську природу — степ, князівську добу та добу бароко. Степ викликає естетичне і релігійне почуття, філософічну свідомість, неспокій (адже він був відкритим для кочівників) [17, с. 20]. Епохи романтизму та бароко відбилися на українському національному характерові у формі «декоративності», «психічному авантюризмові» [17, с. 21].

Незважаючи на те, що на національний характер українців, на думку Д. Чижевського, вплинула історія, народний характер увібрав із великої кількості подій саме те, що відповідало його сутності [17]. Він зазначає, що національний характер не є цілісним. У кожній нації є різні психологічні та соціальні типи. Існують відмінності, зумовлені місцевими умовами буття нації, тому аналіз українського національного характеру є неповним і недетальним: «... риси є, на жаль, лише дуже загальні і без великого уточнення навряд чи можуть вважатися основою «характерології» українського народу» [17].

Спостерігаючи за яскравими представниками українського народу, Д. Чижевський підсумовує: українцям властива емоційність, «ухил до духовного усамітнення», «плюралістична етика» (індивідуальний етичний шлях), мир (як згода і гармонія), внутрішня гармонія, релігія, симпатія до інших націй (німців, італійців тощо) [17, с. 22 — 23].

Питання етнічної психології українського народу розглядав і Д. Донцов. У своїх працях він розширив концепцію національно-політичної самобутності держави, довів необхідність створення самостійної України, проаналізував національні проблеми та стратегічні недоліки, серед яких передусім назвав геополітичне положення України (роздвоєність між Сходом і Заходом). На думку дослідника, українська нація культурно та ментально ближча до європейських країн, а не Росії чи «євразійського народу». Д. Донцов також стверджував, що головне для народу — його традиції: «Прив'язання до мови, віри, звичаїв, до ідеалів предків, їх моральних, релігійних, політичних, економічних і соціальних догм, вистражданих і викутих в огні змагань і переказаних прадидами внукам, — це прив'язання є фундаментом нації» [7]. Науковець зазначає, що традиції на кожному етапі розвитку суспільства були різними, що певною мірою ускладнює визначення орієнтирів для становлення національної ідентичності. Відтак, віра і патріотизм — невід'ємні складові формування національного характеру народу.

Ще один дослідник української ідентичності О. Кульчицький зосереджував свою увагу на чинниках творення національного характеру. До них, на думку вченого, належать: расові, географічні (геопсихічні — географічні чинники, які можуть формувати психіку людини), історичні, соціопсихічні (суспільні), культуроморфічні та глибинно-психічні (розгляд людини в глибинно-несвідомому психічному житті).

О. Кульчицький уважав, що степова смуга з великою амплітудою найвищих і найнижчих річних температур, із тривалими періодами сильних морозів і літніх спек певною мірою обмежують життєвий потенціал людини, оскільки не стимулюють до вияву постійної енергії та діяльності, а сприяють періодичним коливанням самопочуття і життєвого настрою [12, с. 70].

Думку О. Кульчицького поділяє Н. Григорієв: «Великі простори України привчили українців до байдужості, пасивності, охлялості, небалості: «до нас ще далеко», «ще встигнемо», «якось-то буде» [5]. При цьому ще античний філософ та історик Геродот у своїй «Історії» стверджував, що основною детермінантою міжкультурних відмінностей є природне середовище, в умовах якого проживають представники тих чи інших народів [2, с. 11]. Погляд Геродота стосовно впливу географічних детермінант (ландшафту та кліматичних умов) на психологічні особливості народу також поділяв інший відомий давньогрецький мислитель — Гіппократ.

Наведена вище думка актуалізувалася лише у XVIII ст. Французькі та німецькі філософи дійшли висновку, що не тільки географічні, а й соціальні детермінанти зумовлюють дух народу. Французький філософ Ш. Монтеск'є найважливішою серед географічних детермінант називав клімат, а соціальними детермінантами вважав історичне минуле народу, особливості правління державою, традиції та звичаї. Представник німецької філософії історії І. Гердер стверджував, що крім клімату і географічного положення, на специфіку рис характеру народу впливають виховання, стиль життя, історичні умови і суспільний лад. Науковець зазначав, що народний дух проявляється в усній творчості цього народу. Саме поняття «народний дух» І. Гердер називав однією з ознак народу серед таких його характеристик, як фольклор чи мова [14].

Гідне місце серед дослідників національного самопізнання належить М. Грушевському, котрий проблеми національної самоідентифікації вивчав насамперед як історик. Вагомим внеском у національне відродження є праця «Історія України-Руси». У своїх працях учений важливу роль приділяв аналізові соціально-політичних особливостей українців порівняно із сусідами. У дослідженнях, створених М. Грушевським в еміграції, акцентується увага на тому, що саме земля і свобода для українців були основною метою, чинником формування народного права, моралі, світобачення, утворивши своєрідну релігію праці.

Підсумовуючи, можна зазначити, що дослідження проблем національного характеру має давню історію. Проблеми етнопсихології та національної ідентифікації привертала увагу ще античних учених, а нині є актуальними для багатьох науковців соціально-гуманітарних дисциплін. Виникнення досліджень українського національного характеру вчені пов'язують із німецьким романтизмом. Багато

видатних дослідників, громадських діячів і письменників зверталися до питання українського національного характеру. Учені досліджували цей феномен з різних концептуальних позицій за допомогою аналізу мови, історії, культури, традицій, народної творчості тощо.

Під поняттям «національний характер» зазвичай розуміють пригаманний певній нації набір основних особистісних рис. Науковці виокремлюють такі чинники формування національного характеру, як географічні, історичні, соціальні, культурні тощо. Провідними рисами українського національного характеру вчені зазвичай вважають індивідуалізм, «кордоцентризм», прагнення до свободи, емоційність, пасивність, байдужість, релігійність, любов до природи та ін. Складні історичні умови, тривалий період бездержавного розвитку, боротьба українців за незалежність, у яких формувалася українська нація, суттєво вплинули на національний характер, особливості національної ідеї та специфіку ментальності українського народу.

Саме тому подальшого дослідження потребують такі питання, як історія розвитку поняття «національний характер», еволюція поглядів учених на проблеми етнопсихології, а також національний характер українців у працях вітчизняних публіцистів.

Список літератури

1. Вундт В. Психология народов / В. Вундт. — М. : ЭКСМО-Пресс; СПб. : Terra Fantastica, 2002. — 864 с.
2. Геродот. Історія в дев'яти книгах / Геродот; переклад А. О. Білецького. — К. : Наукова думка, 1993. — 576 с.
3. Гнатенко П. Український національний характер / П. Гнатенко. — К. : Док-К, 1997. — 116 с.
4. Грабовська І. Проблема засад дослідження українського менталітету та національного характеру / І. Грабовська // Сучасність. — 1998. — №5. — С. 58–70.
5. Григорієв Н. Українська національна вдача / Н. Григорієв. — Вінніпег, 1941. — 61 с.
6. Григорій Сковорода. Повна академічна збірка творів / за ред. Л. Ушкалова [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://www.skovoroda.org.ua/> — Назва з екрана.
7. Донцов Д. Дух наших традицій / Д. Донцов [Електронний ресурс]. — Режим доступу : [chtyvo.org.ua // Dukh_nashykh_tradycii.doc](http://chtyvo.org.ua/Dukh_nashykh_tradycii.doc). — Назва з екрана.
8. Енциклопедія українознавства: у 10-х томах / Під ред. В. Кубійовича. — Париж; Нью-Йорк : Молоде життя, 1954–1989. — 4016 с.
9. Історія України: підручник // Кормич Л., Багацький В. — 2-ге вид., перероб. і допов. — К. : Алерта, 2006. — 412 с.
10. Каганов Ю. Національна ідентичність і радянська ідеологія: проблеми теоретичної концептуалізації / Ю. Каганов [Електронний ресурс]. — Режим доступу : <http://sites.znu.edu.ua/historySciWorks/issues/31/kaganov.pdf>. — Назва з екрана.
11. Костомаров М. Дві руські народности / М. Костомаров [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://www.utoronto.ca/elul/Kostomarov/DviNarodnosti.html>. — Назва з екрана.

12. Кульчицький О. Риси характерології українського народу / О. Кульчицький [Електронний ресурс]. — Режим доступу : <http://etno.uaweb.org/lib/kulczuski.html>. — Назва з екрана.
13. Міхновський М. Самостійна Україна / М. Міхновський. — К. : Діокор. — 2002 — 80 с.
14. Павленко В. Етнопсихологія: навч. посібник / Павленко В., Таглін С. — К. : Сфера, 1999. — 408 с.
15. Повесть временных лет / Подг. текста, перевод, статьи и ком. Д. Лихачева. — СПб : Наука, 1999. — 667с.
16. Федорченко І. Становлення національного характеру українського народу: теоретико-методологічні засади / І. Федорченко // Вісник Київського національного університету імені Т. Шевченка. Серія: українознавство. Вип. 11. — К., 2007. — С. 17— 20.
17. Чижевський Д. Нариси з історії філософії на Україні / Д. Чижевський. — К., 1992. — 230 с.
18. Швецова А. Національний характер як феномен культури / А. Швецова. — Сімферополь : Таврія, 1999. — 264 с.
19. Шевченко Т. Зібрання творів: У 6 т. — К., 2003. — [Електронний ресурс]. — Режим доступу : <http://litopys.org.ua/shevchenko/shev1.htm>. — Назва з екрана.
20. Янів В. Нариси до історії української етнопсихології / В. Янів. — Мюнхен : Cirero, 1993. — 220 с.

Надійшла до редколегії 21.01.2014 р.

УДК 338.1:130.2

З. М. ОСТРОПОЛЬСЬКА

КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ Й ЕТИЧНІ ВИМІРИ ГОСПОДАРСЬКО-ЕКОНОМІЧНИХ ПРОЦЕСІВ В УМОВАХ ЦИВІЛІЗАЦІЙНОГО РОЗВИТКУ (СТАТТЯ ДРУГА) ¹

Розглянуто культурологічні й моральні аспекти господарсько-економічної діяльності в цивілізаційному розвитку в концепції Ш. Фур'є.

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

Рассмотрено культурологические и моральные аспекты хозяйственно-экономической деятельности в цивилизационном развитии в концепции Ш. Фурье.

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

Considered cultural and moral aspects of economic activities in the development of civilization in the concepts an Sh. Fure.

¹ Перша стаття опублікована в збірнику наукових праць «Культура України». Вип. 44.

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

Тривалий час вивчення господарства здійснювалося, зазвичай, у контексті економічної науки. І це цілком природно, оскільки проблематика господарської діяльності людини стосується передусім задоволення її безпосередніх потреб, зокрема матеріальних. Перехід від натурального до ринкового господарства сприяв упровадженню математичних розрахунків у господарському діяльність, актуалізував питання корисності, рентабельності господарства. Вирішення цих і багатьох інших господарських питань передбачає існування спеціальних господарчих наук — економічної історії й економічної теорії, політекономії, макро- і мікроекономіки та ін. Однак існують і соціокультурні аспекти господарської діяльності, котрі осмислювали філософи, культурологи, соціологи на різних етапах розвитку зарубіжної і вітчизняної суспільної думки¹. Отже, **мета** статті — розгляд культурологічних і моральних аспектів господарсько-економічної діяльності в цивілізаційному розвитку, що набувають актуальності в умовах сьогодення в контексті соціальної концепції Ш.Фур'є.

Утопічні уявлення органічно притаманні культуротворчій діяльності людини, яка подумки завжди прагнула ідеалу в тій чи іншій сфері діяльності й удосконалення всього способу життєтворення загалом. Якщо звернутися до сучасних соціальних проєктів побудови гармонійного суспільства («нове індустріальне суспільство» Д. Гелбрейта, суспільство «технотронної цивілізації» З. Бжезинського, «індустріальне суспільство» А. Тоффлера, «інформаційне суспільство» Ж. Ж. Сервіна тощо), то й цим проєктам характерні тією чи іншою мірою утопічні ознаки, зокрема умоглядність, жорстка прив'язка до існуючих суспільних відносин і стану технологій. Ознаки утопізму притаманні і різним християнським соціальним проєктам. Отже, утопізм — це необхідний елемент соціального мислення, органічно характерні усім суспільним теоріям і концепціям, у яких розроблялися проєкти майбутнього суспільства. Можна вважати, що утопічна традиція, виникнувши в момент створення перших соціальних теорій, ніколи не переривалася в історії суспільної думки.

Нині, в епоху інтенсивної глобалізації, соціальні утопії актуальні й затребувані, вони є певними проєктами, які створюються сучасними соціально орієнтованими мислителями, відповідно до потреб історично зумовленого існування суспільства. У перебігу соціального життя час від часу відбувається ренесанс утопічної свідомості в різних суспільних проєктах і концепціях. Здавалося б, ідеї утопістів минулого вже повністю «канули в Лету» і сьогодні не мають теоретичної і практичної цінності, але сучасні соціальні проєкти інколи

¹ На ці аспекти господарської діяльності звертає увагу О. Богомолів [2].

повторюють у тій чи іншій формі їх ідеї, повертаються до них «по спіралі» утопічного мислення. Зазвичай, утопічна свідомість є інноваційною, надає ідеальні орієнтири для розвитку суспільства, певною мірою стимулюючи його поступ.

Необхідно надати належне Ф. Енгельсу в оцінці значимості розробок утопістів XIX ст. Характеризуючи теорії трьох видатних мислителів — Сен-Сімона, Ш. Фур'є і Р. Оуена, він зауважував: попри всю фантастичність і абстрактність їх уявлень, вони належать «до найвеличніших умів усіх часів» і «геніально передбачали дуже багато таких істин, правильність яких ми доводимо нині науково...» [5, с. 479]. Це зауваження Ф. Енгельса достатньо симптоматичне. Дійсно, соціальні проекти соціалістів-утопістів мають не тільки теоретичний, але й практичний інтерес. Особливо це стосується тієї сфери, яка характеризується поняттям «господарство».

Ш. Фур'є репрезентував себе як теоретик і соціальний технолог господарства нового типу і присвятив цій проблематиці спеціальне дослідження «Новий господарський і соціетарний світ, або відкриття способу привабливої і природовідповідної праці, розподіленої в серіях за пристрастю». Перше видання вийшло друком у Парижі в 1829 р. За формою викладення матеріалу й аналітикою означена праця наближена до «жанру» наукового трактату. Читача вражає чітка системність у викладі змісту концепції, матеріал ретельно і навіть певною мірою прискіпливо структуровано. Чотири змістовно насичені розділи поділено на глави (загалом містять тридцять дві глави), і ця структура дозволила авторові виразно викласти концепцію нового способу господарювання. Ш. Фур'є сміливо вводить у свою теорію нові поняття («неології»): фаланстер, серистер, гарантизм, соцієнтизм, гармонізм, гастрософія, кабаліста, папійонна, композита й ін.

Крім того, для переконливішого викладення концепції він використовував різні схеми, ескізи, таблиці, символи й інші вияви методу формалізації. Ш. Фур'є попередньо інформує читача про ті позитивні результати, які надасть нова система господарювання в разі її реалізації в життя, а саме: вчетверо примножити існуючий і у двадцять разів відносний прибуток, а також суму використаних благ; визволити негрів і рабів на основі цілком добровільної угоди з господарями; загальне опанування дикунми землеробства, а варварами — культури моралі; установлення в усьому світі єдності відносин у сфері використання мови, грошей, друкованих знаків. Ш. Фур'є мислить глобально в намаганні створити новий, господарський, соціетарний (тобто гармонійний, раціонально побудований і водночас моральний) світ. Він є автором оригінальної ідеї періодизації культурно-історичного процесу, поділяє історію людства на п'ять основних періодів: дикість, патріархальність, варварство, цивілізація і соціетаризм, що має змінити цивілізацію [6, с. 40, 43]. Кожен з перших чотирьох історичних періодів Ш. Фур'є поділяє на чотири фази за аналогією з чотирма

віковими станами в індивідуальному житті людини: дитинство, юність, зрілість, старість. Після останньої фази цей устрій якісно змінює свою сутність і підіймається на вищий щабель історичного розвитку [6, с 93]¹.1)

На його думку, механізм господарювання в кожному з цих історичних періодів осмислено ще не достатньо, адже лише протягом останнього століття почали створювати теорії господарювання. Стародавній світ зовсім не вивчав цього предмета: йому завадило рабство, що створювало багато перепон для відкриття соціетарного механізму господарювання. Лише на стадії цивілізації стали можливими відкриття і практична реалізація цього механізму [6, с. 39].

Нову господарську концепцію Ш. Фур'є створює за принципом альтернативи стосовно існуючої буржуазної системи господарювання. Устрій цивілізації характеризує як «світ навиворіт», водночас новий, соціетарний, устрій — це «світ у прямому розумінні слова», який має бути побудований не на обмані, а на правдивості, не на відразливій, а на привабливій праці [6, с 27, 50, 88, 90].

Які ж основні недоліки механізму господарювання в епоху цивілізації? Ш. Фур'є вбачає їх, по-перше, у роздробленості землеробства, по-друге, в обманному характері торгівлі (тобто в конкуренції). Зупинимося на критиці Ш. Фур'є першого недоліку господарства періоду цивілізації — роздробленості землеробства. Мислитель не випадково звертається до цієї галузі суспільного виробництва. Воно, на його думку, — головний вид господарства не тільки періоду цивілізації, а й майбутнього устрою соціетаризму. Як зазначають А. Г. Айрамов і О. І. Юдін, саме з ним Ш. Фур'є пов'язував основний господарський закон економії робочого часу з рентабельною працею і великими прибутками [1, с 79]. Подібно до фізіократів він вважав землеробство найкращим видом праці, а промисловому виробництву відводив підпорядковану роль. Головне завдання промислового виробництва він убачав в обслуговуванні сільського господарства, від якого в першу чергу залежить життя людей. Ш. Фур'є вважав за доцільне гармонічно поєднувати ці два види господарської праці і розміщувати промислове виробництво в сільській місцевості.

Характеризуючи існуючий стан сільського господарства в умовах цивілізації, він констатував, що за останні сто років теоретики і практики господарства не змогли винайти механізм, протилежний роздробленості виробництва, існуванню дрібних сімейних господарств. Щодо характеристики останніх Ш. Фур'є використовує специфічний термін «домоведення» в значенні сімейне, домашнє господарювання [6, с. 41].

¹ В. М. Шейко, Ю. П. Богущкий звертають увагу на внесок Ш. Фур'є в розробку оригінальної концепції цивілізації щодо розуміння як однієї із сходинок культурного розвитку — суспільного устрою, що невдовзі має поступитися місцем новому, вищому устрою [7, с. 35].

Саме цей тип господарювання домінує в умовах цивілізації. Але він занадто неефективний через роздробленість маленьких і неефективних господарств, відсутність солідарності, кооперування і співробітництва у виробництві. Зазначений спосіб господарювання Ш. Фур'є називає антисоціетарною економією, а дрібних виробників — «маленькими вандалами у сфері господарства» [6, с. 76]. Дрібні господарі-ремісники, наймані робітники в сільському господарстві не можуть позбавитися злиднів і голоду. І все це відбувається в такій країні, як Англія, де існує надприбуток харчових припасів [6, с. 79].

Другим недоліком господарства в умовах цивілізації, на думку Ш. Фур'є, є соціальний хаос, багато в чому зумовлений промисловою конкуренцією між окремими виробництвами. «Індустріалізм, — пише він, — новітня із наукових химер: це хворобливе намагання виробляти безладно, без будь-якого методу і пропорційної винагороди працівників... Тому ми бачимо, що в промислових регіонах стільки ж (можливо навіть і більше) злидарів, як і в краях, що не охоплені такого роду прогресом» [6, с. 78].

Дослідники творчості Ш. Фур'є звертають увагу на його нищівну критику соціальних недоліків цивілізації. Особливо це стосується праці на конкуруючих між собою капіталістичних підприємствах. Обтяжені явищем конкуренції, підприємці, зазначає він, нещадно експлуатують тисячі дітей, робочий день в останніх становить 19 годин, вони працюють під наглядом підмайстрів, озброєних батогами, якими б'ють кожну дитину, якщо вона на мить припинить роботу. «Ось величний злет господарського устрою до вершин досконалості, — саркастично зауважує Ш. Фур'є. — Скільки багатств у книгах, стільки бідноти в хижинах!» [6, с. 81].

На думку Ш. Фур'є, недоліки господарювання зумовлені не тільки недолугим управлінням у галузях землеробства, промисловості, торгівлі, а й станом економічної науки — політекономії, яка не надає конкретних практичних рекомендацій щодо вдосконалення і регулювання механізму господарювання. Ці закиди адресовані, зокрема, таким ученим, як Сей і Сисмонді. Він солідарний з критикою політекономічної науки Дуголдом Стюартом, котрий зауважував, що цю науку задовольняє пасивна роль і її завдання обмежуються лише дослідженнями існуючого зла [6, с. 86].

Цивілізаційний господарський устрій породжує протиріччя двох інтересів — колективного й індивідуального, є постійно діючим деструктивним чинником функціонування суспільства. Ш. Фур'є яскраво ілюструє наслідки дії цього чинника. Так, він зазначає, що лікар бажає своїм співгромадянам побільше хвороб, повіреним — побільше позовів. Архітекторові потрібно побільше пожеж, які б перетворили на попіл четверту частину міста. Скляру необхідний сильний град, який би побив усе скло. Кравець і швець бажають публіці одягу з матерії нестійкої фарби і взуття з неякісної шкіри, щоби все пошите

зношувалося якомога швидше — ради блага торгівлі. Для забезпечення суддів Франції вигідно, щоб кожний рік скоювалося 120000 злочинів і правопорушень, які підлягають судовим розглядам. Отже, в устрої цивілізації кожна окрема особистість перебуває в стані війни із суспільством, і це — необхідний наслідок антисоціетарного способу господарювання. «Ми побачимо, — зауважує Ш. Фур'є, — як це сміхотворне явище щезне в соціетарному устрої, де кожна людина може знайти свою вигоду тільки за умови вигоди всього суспільства» [6, с. 88].

Об'єктом критики Ш. Фур'є стало і споживацтво, яке посилюється з розвитком цивілізаційного суспільства. Промисловість дедалі більше продукує предмети розкоші, які доступні в основному буржуазії. Але чи стає вона від того щасливішою? «В наш час буржуазія Парижа має красивіші меблі, красивіші дрібнички, ніж їх мали вельможі XVII століття — і що це додає до щастя?» — запитує він [6, с. 91]. Ш. Фур'є дійшов важливого висновку, що є актуальним і для глобалізаційного суспільства початку XXI ст. з його культом споживацтва, знищення природного середовища, невирішеністю нагальних соціальних проблем: «Отже, повторюю, промисловість устрою цивілізації може створити лише елементи щастя, але не саме щастя. Буде, навпаки, доведено, що надмірне зростання промисловості призведе устрій цивілізації до дуже великого нещастя, якщо не зуміють віднайти засіб дійсного просування вперед по щаблях соціального розвитку» [6, с. 92–93].

Нарешті, крім деструкції соціальних і моральних плану, існують недоліки і світоглядні, зокрема, атеїзм, який в умовах цивілізації дедалі більше опановує розумом простих людей. «Атеїзм, — зазначає Ш. Фур'є, — необхідний результат устрою цивілізації» [6, с. 83]. Цей світогляд, на його думку, не може слугувати орієнтиром для людини соціетарного суспільства. Адже визнання існування Бога — необхідна передумова створення гармонійного соціального устрою, правильного способу господарювання. Бог — проєктант і архітектор цього устрою, він установлює необхідний кодекс законів розумної (і моральної одночасно) соціокультурної діяльності людини. «Божественний кодекс, щоб бути методичним, повинен перш за все встановити положення стосовно господарського порядку, який є справою першорядною, управління ж народжується лише після неї; отже, необхідно, таким чином, шукати законів Бога стосовно господарювання, порядку, визначеного ним для землеробської і домашньої господарської праці» [6, с. 84].

Ш. Фур'є, як і Ж. Ж. Руссо, порушує питання про розбалансованість між технічним прогресом і моральним станом суспільства в умовах цивілізації. На його думку, не слід перейматися «ілюзіями індустріалізму» і «зловживати промисловістю». Парадокс, зазначає він, полягає в тому, що в найрозвиненіших промислових регіонах існують

і найбільші злидні серед найманих робітників. З одного боку, просвітителі закликають громадян не перейматися багатством, пропагують любов до вищих істин, а з іншого — практикуються анархія і конкуренція у виробництві, аморальні способи торгівлі, накопичення багатства обманним шляхом. Аналізуючи протиріччя господарського устрою в епоху цивілізації, мислитель звертається до близьких йому думок, які містяться в працях Ф. Бекона, Кондільяка, Монтеск'є, Ж. Ж. Руссо, Вольтера, Бартелемі, Сталь. Так, він цитує Монтеск'є: «Культурні суспільства вражені хворобою моральної розбещеності, внутрішніми недоліками, тайним і прихованим ядом» [6, с. 77]¹.

Але постає запитання, які ж глибинні чинники такого суперечливого способу господарювання? На його думку, головним із них є не стільки суб'єктивний (стан духовності суспільства), скільки об'єктивний чинник. Про це, зокрема, свідчить і думка Ж.Ж. Руссо, яку Ш. Фур'є використовує як епіграф до своєї фундаментальної праці з проблем господарства: «Справа тут не в людях, у наявності якийсь переворот, причину якого ми не можемо збагнути».

Ш. Фур'є намагається визначити цей чинник: існування «світу навиворіт» зумовлене об'єктивним фактором — економічними причинами. По-перше, це існування дрібних, розрізнених господарств, по друге, — відсутність оптимального регулювання в усьому «господарському механізмі» — як у землеробстві, так і в промисловому виробництві. Звідси висновок: необхідно побудувати новий господарський соціетарний світ на тих принципах і законах, які вже частково відомі науці.

Основою всього соціетарного механізму, на думку Ш. Фур'є, є природна рушійна сила. Він вважав, що зміг зробити важливе відкриття, яке дозволяє науково пояснити взаємини між людьми, особистістю і колективом, між окремими колективами. Основуючись на математичних і фізичних розвідках Ньютона, його теорії тяжіння, він екстраполює їх на соціум, буття окремої людини, вважаючи, що діяльність особистостей зумовлена внутрішньою, притаманною кожній людині психічною силою — «притягненням за пристрасстю». Саме ця ідея є основою соціетарної теорії. Ш. Фур'є впевнений, що він просунувся далі Ньютона, теорія тяжіння якого описувала лише світ неживої природи. Говорячи про своїх послідовників, він зазначає: «Я передаю їм незаймані рудні жили; моя теорія відкриває їм вступ до нового наукового світу...» [6, с 324].

¹ Аналізуючи смислові значення поняття "цивілізація", С. Б. Кримський і Ю. В. Павленко, наприклад, зазначають, що "цивілізацією" іноді називають ту стадію розвитку соціокультурної системи, коли творчі сили вже втрачаються і, замість живого і безпосереднього їх прояву, спостерігаємо механічні, відчужені від внутрішнього змісту буття форми життя і поведінки людей. В останньому разі поняття цивілізації набуває оцінювального значення [4, с 93]. Ш. Фур'є в розумінні сутності цивілізації ґрунтується саме на такому значенні.

Людині, на думку цього мислителя, притаманна «гра пристрастей», які передують розуму і значною мірою йому невіддільні. В усі часи і повсюди «притягнення за пристрастю» спрямовується до певної мети, яка існує в трьох вимірах. Перша — «розкіш внутрішня» (тілесна міцність, сила почуттів) і «розкіш зовнішня» (грошове багатство). Досягнення цієї мети зумовлене п'ятьма відчуттями: смак, нюх, зір, слух, дотик. Друга мета — створення чотирьох типів соціальних відносин (дружба, любов, честолюбство, родинні почуття) і, як результат, — формування трьох ще мало відомих пристрастей: кабаліста, папійонна, композита. Кабаліста — інтригуюча, розколююча пристрасть, папійонна — перемінна, контрастуюча пристрасть, композита — надихаюча, зчеплююча пристрасть [9, с. 114–119]. Саме ці маловідомі для науки пристрасті і приводять у дію весь механізм «притягнення за пристрастю» в суспільстві.

В умовах цивілізації всі означені пристрасті існують у викривленому вигляді — як «протипристрасті», спричиняючи такі суспільні недоліки: утворення дрібних господарств, корпоративний егоїзм, нездорова конкуренція. Але в умовах соціетарного устрою ці пристрасті, навпаки, сприяють створенню ознак суспільних відносин, як зокрема асоціативного, колективізму, людяності, гуманності, справедливості в розподілі багатства тощо.

Російський економіст, філософ і богослов С.М. Булгаков високо оцінював оригінальність і значимість теорії пристрастей Ш. Фур'є, хоча і зауважував, що вона «втілена в дивну і заплутану форму». «Пристрасті нахили, зауважував він, є тим важелем, яким Фур'є намагається старе суспільство перевести на нові рейки» [3, с. 472–473]. На відміну від інших реформаторів суспільства, Ш. Фур'є, на думку С. М. Булгакова, розглядає людину не абстрактно — як порожнє, «продукт чогось» (наприклад, продукт суспільного середовища — економічного чи соціально-політичного), а як живе втілення пристрастей, почуттів у їх поєднанні з розумом. «Усі пристрасті і нахили людини — від Бога і самі по собі природні й прекрасні. І тільки люди, не розуміючи цілей Божих, стали розрізняти серед них погані й хороші і підпорядковувати їх моралі» [3, с. 473].

Ш. Фур'є наголошував, що його соціетарна теорія не суперечить загальнолюдській моралі та заповідям християнства. Він відкидає звинувачення на свою адресу стосовно того, що начебто його теорія аморальна, заперечує право на збагачення окремих особистостей в умовах майбутнього, соціетарного суспільства. Так можуть, зауважує він, заявляти лише моралісти-ліцемери, які на словах похваляють інших моралі, а насправді особисто збагачуються або сприяють у цьому іншим. Наприклад, давньоримський філософ і державний діяч Сенека, проповідуючи відречення від багатства, накопичив майно в обсязі ста мільйонів франків. В умовах устрою цивілізації, підсумовує Ш. Фур'є, мораль завжди була «тільки ораторським

фіглярством і личиною для честолюбства. Кожен лицемір, який удається до будь-якого обману, ретельно «закутується» в повчання про мораль» [6, с. 329-330]. Щодо християнства, то кодекс моралі соціетарного суспільства не суперечить основним християнським догмам. «Моя мета, — наголошує мислитель, — установити царство правди, справедливості і дійсних добродієвств» [6, с. 332].

Причину соціального зла він убачав не в самому багатстві, а в способах його набуття. Його економічним поглядам притаманна мінова концепція: не виробництво, а сферу обміну він вважає джерелом незаконного збагачення. В цілому, як зазначають дослідники, думки Ш. Фур'є щодо феномену власності не мають завершеного характеру [1, с. 81].

Соціетарна теорія, зауважує мислитель, зовсім молода, то ж і не дивно, що економісти ще не опанували її і не реалізували її практично. Але немає сумніву, вважає він, що ця теорія незабаром змінить увесь світ [6, с. 38-39].

Отже, розгляд окремих аспектів концепцій господарства Ш. Фур'є дає підстави для певних висновків.

Неправильно розглядати ідеї Ш. Фур'є виключно в контексті теорій соціалістичного утопізму з його оманливими проектами і фантазіями або лише як критику устрою цивілізації. Історична оцінка потребує ґрунтовнішого осмислення місця і ролі цього мислителя в розвитку суспільної думки. Навіть побіжний розгляд соціальної концепції Ш. Фур'є свідчить, що їй належить чільне місце не лише в історії культурологічної і господарчої думки. Він висунув комплекс інноваційних ідей не тільки в теорії, а й у технології господарювання, зокрема, це стосується таких питань: оптимізація співвідношення колективних та індивідуальних начал у господарській діяльності, впровадження розумних методів і форм регулювання виробничих відносин у трудовому колективі, забезпечення соціальних гарантій працівників, запобігання попаданню в полон етичного нігілізму і психології споживацтва, наукове забезпечення різних форм господарювання, організація виробництва за принципом асоціації в її різних вимірах, регулювання і контроль виробничих процесів у контексті екологічних стандартів тощо.

Історичний оптимізм Ш. Фур'є, його віра в «новий золотий вік», можливість гармонізації життя особистості і суспільства надихають нові покоління на вдосконалення суспільних відносин і пошук нових соціокультурних технологій.

Список літератури

1. Айрапетов А. Г. Западноевропейский и русский утопический социализм нового времени / А. Г. Айрапетов, А. И. Юдин. — М. : Высш. шк., 1991. — 206 с.
2. Богомолов О. Нравственный фактор социально-экономического прогресса // Вопросы экономики, 2007. — № 11. — С. 55-62.

3. Булгаков С. Н. Сочинения в двух томах. Т. 2 / С. Н. Булгаков. — М. : Наука, 1993. — 752 с.
4. Кримський С. Б. Цивілізаційний розвиток людства / С. Б. Кримський, Ю. В. Павленко. — К. : Фенікс, 2007. — 313 с.
5. Маркс К. Твори. В 30 т. — Т. 18. / К. Маркс, Ф. Енгельс. — К. : Вид-во політичної літератури України, 1964. — 775 с.
6. Фурье Ш. Избранные сочинения в четырех томах. Т. 3 / Ш. Фурье. — М. : Из-во АН СССР, 1954. — 600 с.
7. Шейко В. М. Формування основ культурології в добу цивілізаційної глобалізації (друга половина ХІХ–початок ХХІ ст.) / В. М. Шейко, Ю. П. Богущкий. — К. : Генеза, 2015. — 512 с.

Надійшла до редколегії 13.02.2014 р.

УДК 808.5(075.8)

І. Б. ІВАНОВА, Н. В. КАНОНИХІНА,
О. С. ХАРАМУРЗА

ОРАТОРСЬКЕ МИСТЕЦТВО ЯК ЧИННИК ЛІНГВОДИДАКТИЧНИХ НАСТАНОВ У СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ СУЧАСНОЇ УКРАЇНИ

Розглянуто проблеми реалізації лінгводидактичного компонента під час викладання риторики в сучасній освітній парадигмі України.

Ключові слова: лінгводидактика, риторика, соціокультурний, освіта.

Рассмотрены проблемы реализации лингводидактического компонента во время преподавания риторики в образовательной парадигме Украины.

Ключевые слова: лингводидактика, риторика, социокультурный, образование.

The problems of realization of a linguistic and didactic components in the course of teaching rhetoric in modern educational paradigm of Ukraine are discovered.

Key words: linguistic, didactic, rhetoric, educational paradigm.

На сучасному етапі розвитку демократичної Української держави особливого значення набули фундаментальні та гуманітарні дисципліни, спрямовані на формування творчої, гармонійно розвинутої особистості. Така особистість спроможна на ефективне використання мовленнєвих навичок, опанування мистецтва слова, риторики. Актуальним завданням сучасної освіти є виховання соціально активної, освіченої, свідомої особистості. Саме лінгводидактика спрямована виконувати це завдання, опираючись на риторичні як науці та навчальній дисципліні. Розгляд означеної проблеми й зумовив наукову проблематику нашої статті.

Актуальність лінгводидактичних настанов риторики зумовлена необхідністю пошуку способів надання якісної освіти, використання

новітніх методів і тем, які формують сучасний національно-культурний і соціальний дискурс і відповідно потребують глибшого й точнішого опису й аналізу.

У сучасній соціокультурній галузі освіти риторика розглядається з позицій сучасних методологій, культурологічних, лінгвістичних та філософських концепцій у працях таких дослідників: Г. О. Романенко, О. С. Донченко, М. І. Кашеварова, О. В. Кравченко, Л. І. Мацько, О. М. Сидоренко, В. М. Пелепейченко, Ю. Ф. Прадід та ін.

Відповідно до Національної доктрини розвитку освіти в Україні, метою діяльності освітян є створення умов для самоактуалізації кожної особистості, застосування новітніх педагогічних технологій, які б уможливили життєву компетентність майбутнього спеціаліста.

Л. І. Мацько, О. М. Сидоренко зазначають, що введення курсу риторики як навчального предмета до нових навчальних планів зумовлене необхідністю розробки змісту й методів навчання ґрунтуючись на принципах гуманізації та демократизації суспільного життя загалом, гуманізації та гуманітаризації освіти зокрема, формування якісних мовленнєвих навичок, риторичної культури учнів як складової життєвої компетентності особистості. У зв'язку із цим сучасний працівник соціокультурної галузі має здобути відповідні науково-теоретичні та практичні знання щодо викладання основ риторики та стилістики рідної й іноземних мов.

І. Б. Іванова, Л. І. Островерх визначають головну проблематику, завдання та методи конструювання ефективних висловів, пропонують власне бачення системи наукової термінології, що формує поняттєвий апарат вивчення риторики у зв'язку з лінгвістикою, філософією та соціологією.

Л. М. Пелепейченко слушно зазначає, що вивчення риторики актуалізує вміння оцінювати рівень відповідності й ефективності сучасних соціокультурних стратегій і тактики, сприяє створенню ефективної мовленнєвої діяльності; удосконалює вміння самостійно визначати способи викладення інформації. Важливим, на нашу думку, є вміння організувати інформаційне забезпечення, правильно вибрати тактики й стратегії текстотворення.

Отже, **мета** статті — визначити лінгводидактичні настанови риторики як соціокультурної галузі сучасної української дійсності, перспективи риторики, її лінгводидактичної сутності, що передбачає визначення провідних способів удосконалення системи знань і навичок щодо структурування й ведення публічного виступу, вивчення методик творення комунікативно вдалого повідомлення, ознайомлення з основами риторики та теорії аргументації.

Лінгводидактична сутність ораторського мистецтва реалізується на матеріалі: з історії, зокрема історії права, літератури, мов, педагогіки. Це сприяє посиленню лінгводидактичної складової означених

навчальних дисциплін, поглиблює знання й удосконалює навички щодо вивчення та засвоєння конкретної теми. Під час вивчення тем з історії України, давньої української літератури завдяки курсу риторики є можливість детальнішого розгляду розділів античності, розвитку європейських країн та СРСР тощо. У процесі вивчення цієї теми важливими є ті мовні особливості та теоретичні положення, які складно засвоїти.

Риторика — одне з найдавніших мистецтв, що успішно розвивається й у сучасному світі. Історично склалася тісна взаємодія філософії й риторики, об'єктом яких є людина як унікальна істота, здатна мислити й відчувати, а також висловлювати свої думки й почуття. Філософія вивчає найважливіші питання людського буття, а риторика описує й аналізує закони ефективної мовної та розумової діяльності, визначає правила мовної й морально-етичної норм людського спілкування.

Також риторика пов'язана з такими науками, як:

1) Логіка. Ця наука й риторика мають загальний генезис — вони тісно пов'язані з процесами мислення. Однак, якщо логіка оперує загальними законами мислення, його видами й формами, то риторика — категоріями та законами мови і мислення в мові. Для логіки пріоритетним є доказ, для риторики — ефективність переконання.

2) Етика. І в риторичі, і в етиці основною складовою є моральні закони суспільства і цивілізації. Платон слушно стверджував: «Риторика — найбільше добро для людей». Моральний портрет автора промови згодом визначає її успіх або невдачу.

Риторика є основою лінгвістичних наук. Виокремившись із філософії, вона сприяла лінгвістичним дослідженням основи й матеріалу виникнення мовлення. Дійсно, фактично продукт риторики — це текст. Кожний готовий текст з погляду лінгвістики — це результат тривалого й поміркованого вибору стилів і жанрових прийомів стосовно конкретного завдання.

3) Стилістика, яка досліджує стилі та закони їхнього застосування в національних мовах, описує й аналізує функціональні стилі та закономірності їхнього застосування. Саме в межах цієї лінгвістичної дисципліни виникають нові технології для риторики: ця наука навчає правильного використання стилістичного потенціалу природної мови, змінює вимоги до оратора, створює моделі й техніки конструювання висловлення.

4) Культура мовлення як допоміжна дисципліна стосовно риторики визначає необхідні точність, правильність і виразність мовлення, є теоретичним етапом до її практичного використання.

5) Сценічна майстерність, яка потребує наявності готового тексту є результатом знання законів і правил умілого опанування техніки риторики. Важливі в цьому аспекті знання про правильне дихання, дикцію, інтонацію, міміку й жести, пози і рухи.

б) Поетика. Риторика взаємодіє з поетикою, естетикою й етикою. У часи античності поетику вважали частиною риторики, називаючи її «мистецтвом мови поезії». У межах риторики й поезики досліджуються закономірності організації художнього тексту, його теми, задуму й ідеї, вивчаються способи точного повідомлення авторської концепції та образного бачення світу. Платон називає поетику «філософією красномовства».

У сучасній парадигмі гуманітарних дисциплін риторика знову посідає гідне місце. Ч. Морріс — один із засновників семіотики й родоначальник «прагматики» в лінгвістиці — вважав риторику попередницею лінгвістичної прагматики. Він поділив науку на три частини: семантику (вчення про відношення знаків та об'єктів реальності), синтактику (вчення про співвідношення між знаками) і прагматику (вчення про ставлення інтерпретаторів до знаків).

У комплексних дослідженнях з лінгвістики, філософії, психології й соціології використовуються закони риторики. Так, максими лінгвістичної прагматики Г. Грайса ґрунтуються на риторичних правилах: інформативності, істинності, релевантності, ясності висловлювань.

На класичній риторичі базується й аналітичний напрям у філософії (Дж. Остін, Л. Вітґінштейн, Дж. Серль та ін.). У сучасній риторичі комунікативний намір, мета й завдання мовлення називаються ілокутивними силами, вплив на аудиторію — перлокутивним ефектом; оцінка аудиторією, загальний інтелектуальний рівень слухачів — прагматичною пресупозицією; система знань щодо правил мовної комунікації — мовною компетенцією.

Нині неориторика набула особливого соціального статусу: адже сила й воля слова, котрі впродовж історії неодноразово зазнавали складних випробувань, є однією з підвалин цивілізації. Цим визначається надзвичайний лінгводидактичний потенціал ораторського мистецтва.

Роль теорії й практики мовного переконання актуалізувалася. Кожний член сучасного інформаційного суспільства потребує професійної освіти, зокрема мовної. Це дозволяє ефективно організувати роботу, працювати з клієнтом, обстоювати свою думку, успішно досягати наміченої мети, протистояти всім формам маніпулювання. Саме тому неориторика може розвиватися в різних напрямках.

Риторика тексту ґрунтується на принципах зображальності (наочності) і виразності мовлення.

Риторика міжособистісного спілкування — відносно новий напрям, що базується на принципах співробітництва (кооперації) аудиторії й оратора. За умови, що така кооперація дотримує принципів достовірності інформації, стислості, послідовності, точності, доречності та ввічливості мовленнєвої діяльності. Його досліджують сучасні науковці: Г. П. Грайс і Дж. Н. Ліч. В основі міжособистісного

спілкування, згідно зГ. П. Грайсом, –«максими»– принципи співробітництва (кооперації), що передбачають готовність партнерів до спілкування, спільного прийняття цінностей і досягнення взаєморозуміння. Співробітництво в мовленні засновано на двох категоріях — кількості та якості інформації.

«Чорна» риторика — це маніпулювання всіма необхідними риторичними, діалектичними, еристичними й рабулістичними прийомами скерування мовної комунікації в потрібному напрямі. Особливість мовних засобів — уміння аргументувати й дискутувати, акцентувати, пропагувати й вести дискусію так, щоб перемагати та переконувати всіма правдами і неправдами (лат. «*perfasetnefas*»).

Діалектика(в дослівному перекладі «внутрішня протилежність») — це здатність переконувати у своїй правоті партнера за допомогою дискусії або конструктивного діалогу. Це мистецтво переконання й водночас готовність вирішувати проблеми в процесі спілкування, досягнення консенсусу. При цьому важливо точно формулювати думки, правильно їх висловлювати, переконувати слухача промовою, орієнтованою й адаптованою для нього. Оратор прагне з точки зору партнерства й рівності досягти можливості діалогу, а й через діалог — згоди.

Еристика є вищою школою майстерності, це — техніка й методологія ведення суперечки, дебатів, дискусії. Утім найчастіше під цим словом мають на увазі не тільки опанування спеціальних прийомів, але й уміння вибрати і навести незаперечну аргументацію, що дозволяє здобути принципової перемоги в суперечці.

Рабулістика— це мистецтво витонченої аргументації, що дозволяє надати предмету обговорення або послідовності чийось думок потрібного значення, що не завжди відповідає дійсності. Такі методи називають також демагогією.

Отже, дозволяє дійти висновку, що риторика є не тільки основою лінгвістичних наук, але й сучасною навчальною дисципліною з потужним лінгводидактичним потенціалом. Нині вона стимулює лінгвістичні та дидактичні дослідження. Дійсно, продукт риторики — це соціально і культурно маркований текст. А кожний готовий текст із погляду лінгвістики — це результат тривалого й помірного вибору стилів і жанрових прийомів стосовно перспективи конкретного завдання.

Список літератури

1. Іванова І. Б. Інноваційна авторська програма в галузі лінгвістики: контекст соціокультурних комунікацій / І. Б. Іванова, Л. І. Островерх // Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку: матеріали міжнар. наук. конф. (22-23 листоп. 2012 р.) / М-во культури і туризму України, Харк. держ. акад. культури, Акад. мистецтв України, Ін-т культурології, Упр. культури і туризму Харк. облдержадмін.; [редкол.: В. М. Шейко та ін.]. — Х., 2012. — С. 136–137.

2. Мацько Л. І. Стилїстика сучасної української мови /Л. І. Мацько, О. М. Сидоренко, О. М. Мацько; За ред. Л. І. Мацько. — К. : Вища шк., 2003. — 462 с.
3. Павлюк Л. С. Риторика, ідеологія, персуазивна комунікація / Л. С. Павлюк. — Львів : ПАІС, 2007. — 168 с.
4. Пелепейченко Л. М. Основи теорії мовної комунікації / Л. М. Пелепейченко. — Х. : Акад. ВВ МВС України, 2007. — 130 с.
5. Шкіцька І. Ю. Маніпулятивні тактики позитиву: лінгвістичний аспект / І. Ю. Шкіцька. — К. : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2012. — 440 с.

Надійшла до редколегії 14.01.2014 р.

УДК 008(477):7.04

В. М. ПИЩАНСЬКА

ЖІНКА В КУЛЬТУРІ УКРАЇНСЬКОГО КОЗАЦТВА

Висвітлено питання жіночих гендерних аспектів культури українського козацтва, найважливіші культурологічні проблеми значення жіночого начала, статусу та ролі жінки в козацькій культурі.

Ключові слова: українське козацтво, жінка, гендер, архетип, духовна культура, релігійність, віра.

Освещены вопросы женских гендерных аспектов культуры украинского казачества, важнейшие культурологические проблемы значения женского начала, статуса и роли женщины в казацкой культуре.

Ключевые слова: украинское казачество, женщина, гендер, архетип, духовная культура, религиозность, вера.

The article deals with the issues of women's gender aspects of Ukrainian Cossacks culture. In the article the most important aspects of the cultural values of femininity, status and role of women in the Cossack culture are highlighted.

Key words: Ukrainian Cossacks, woman, gender, archetype, spiritual culture, religion, faith.

У науковій літературі та масовій суспільній свідомості культура українського козацтва — це винятково культура чоловіків. Архівні матеріали, козацькі літописи, історичні джерела, наявна наукова та художня література з історії козацтва висвітлюють переважно історію культури чоловіків. Однак і жінка у формуванні культурного простору України XVII–XVIII ст. відіграла значну роль, щоправда, здебільшого про неї мало що відомо. На нашу думку, роль жінки в культурній історії козацької доби не достатньо досліджували. У більшості сучасних теоретичних концепцій та емпіричних студій, що аналізують українську культуру XVII–XVIII ст., не йдеться про ставлення до жінки в культурі українського козацтва, статусу і ролі жінки в культурному середовищі й культуротворчих процесах барокової доби.

У науковій літературі, довідниках і підручниках з історії культури України, зокрема XVII–XVIII ст., згадки про гендерне начало, наприклад, про жінку, трапляються лише зрідка, переважно

в характеристиках природи української ментальності, культу Жінки, Матері, Богородиці в традиціях і архетипах етнокультури. Гендерний аналіз здійснюється здебільшого через узагальнений образ матері відомих особистостей, вірної дружини та доброї господині, учасниці українських обрядових дійств, архетипу матері-землі як прообразу Богоматері [12].

Одним із перших опрацював неоціненні документи запорозьких часів, архівні матеріали з історії Запорозької Січі, відомий історик, етнограф та публіцист А. О. Скальковський. У його праці «Історія Нової Січі, або останнього Коша Запорозького» [14] подано свідчення колишніх запорожців, детальний опис укладу козацького життя. Зокрема, зацентровано на козацьких звичаях та традиціях стосовно дівчини, жінки-дружини та жінки-матері, основаних на зверненнях до неписаних статутів Запорозького товариства «регул».

Важливими для цього дослідження є праці з історії української козаччини М. С. Грушевського, Д. І. Яворницького, на які посилаються майже всі без винятку дослідники культури запорозьких часів. Але, на жаль, «жіночий мотив» у козацькій культурі достатньо не висвітлений. Д. І. Яворницький ґрунтовно охарактеризував Запорозький край, виклав історію Запорозької Січі та козаків-запорожців, їх економічного, політичного, військового укладу життя, побуту, звичаїв і культури. Визнаний знавець українського козацтва приділяє увагу долі жінки фактично лише в першому томі своєї тритомної праці «Історія запорозьких козаків» і тільки в деяких розділах (наприклад, «Домашнє життя запорозьких козаків у Січі, зимівниках та бурдюгах», «Суди, покарання і страти в запорозьких козаків»).

Окремі аспекти порушеної проблеми висвітлювали й сучасні дослідники О. Кісь [4], О. Кривоший [6], В. Скляренко [14], В. Кукса і Т. Коломієць [7], котрі переважно подають історичні розвідки та яскраві факти із життя видатних жінок, які зробили певний внесок в українську історію. Культурний статус і соціокультурне значення жінки в козацькій культурі фактично ще не розкриті.

Тому об'єктом цього дослідження є жінка козацької доби як узагальнений образ, уособлений феномен жіночого начала в добу козацького Бароко XVII–XVIII ст.

Мета статті — вивчити роль жіночого начала в культурі українського козацтва, з'ясувати статус жінки в культурних процесах України XVII–XVIII ст., що відбувалися під егідою православ'я, впливом ідей запорозького козацтва та тенденцій барокової епохи. Завдання — розглянути значення релігійних чинників для долі української жінки, формування духу козацької культури, завдяки чому можна стверджувати про її унікальність, самотність і гендерні особливості.

На перший погляд, малопомітна в історії козацької доби жінка (матір, сестра, дружина козака), яка уособлює любов до рідної землі,

душу України та завжди перебуває поряд із чоловіком в періоди великих небезпек і загроз, є важливою дійовою особою козацької культури.

Водночас на статус жінки в культурі козацтва накладалося багато табу. Згідно зі звичаєм, як відзначає Д. І. Яворницький, запорожці не допускали на Січ жінок, а «привід до фортеці Запорозької Січі жінок, не виключаючи матері, сестри чи доньки, вважався в козаків кримінальним злочином, що вів за собою найсуворіше покарання» [19, с. 190]. Посилаючись на А. О. Скальковського, відомий історик та етнограф констатує: звичаю безшлюбності запорозькі козаки дотримували настільки суворо, що з усіх кримінальних справ, які дійшли до нашого часу від січових козаків, є одна, яка розкриває гріх козака проти сьомої заповіді [там само, с. 241]. Серед запорожців існувало повір'я, «як ледве нога жінки ступить у Січ, настане кінець життя всього Запорозжя» [там само, с. 242], саме тому заборона появи жінки на Січі так ретельно зберігалася. Це вето підтримувала вагома позиція релігії. Згідно з Євангелієм, тільки «неоженивыйся печеться о Господе, оженивыйся о жене» [там само, с. 242]. Головним для козака було існування його славної матері — Запорозької Січі — і захист святої православної віри.

В «Історії запорозьких козаків» Д. І. Яворницький наводить одну з козацьких пісень, у якій жартівливо розповідається про те, що «запорозжці так мало були обізнаними в розпізнаванні жінок, що не могли відрізнити «дівчини» від «чаплі»:

«Славні хлопці-запорозжці
Вік звікували, дівки не видали,
Як забачили на болоті чаплю,
Отаман каже: «Ото, братці, дівка!»
Осаул каже: «Що я женихався!»
А кошовий каже: «Що я й повінчався!»»
[там само, с. 241].

Проте така пісня була фольклорним перебільшенням, оскільки в кожного козака були мати й сестри, в багатьох — кохані, наречені, дружини й діти, та й в українській сім'ї жінка мала переважно домінуючий статус.

А. Колодний зазначає: «...специфічні історичні умови буття українства — козаччина — виключали чоловіка на тривалий час із господарської й побутової сфер сімейного життя. Жінка доглядала за дітьми й старими батьками, вела домашнє господарство. Це посилювало її роль у збереженні родинних основ українства, його побутової культури» [3, с. 64]. Відомий релігієзнавець стверджує, що зрима матриархальність життєвого повсякдення українського народу виявилася в особливостях його релігійного світосприйняття, саме із цим науковець пов'язує поширення в Україні культу Діви Марії. Підтвердженням слів А. Колодного є зображення Богородиці на всіх чудотворних

іконах тогочасної України і те, що, по суті, половина українських церков і монастирів у XVII–XVIII ст. мала ім'я Богородиці, були «Богородичними».

Православний культ Богородиці ідеалізував у духовному світі українців подружнє життя, актуалізував підхід до розуміння сім'ї як релігійно санкціонованої співдружності та, головне, — звеличування жінки-матері, що сягає глибинних основ української етноментальності й етнокультури.

Особливе значення для осмислення проблем української духовної культури має положення, згідно з яким під етноментальністю слід розуміти не тільки і не стільки особливості психологічних характеристик народу, скільки архетипові формоутворення народної свідомості, які відповідають певному способу життя та буттєвому досвіду етносу. Однією з найхарактерніших особливостей української етноментальності й свідомості, як довели науковці, є жіноче начало, архетип жінки. Згідно з І. Поліщук, «переважна більшість учених майже одноставно називає жіночий первень української (слов'янської) психіки» провідним [11, с. 88], хоча ставлення до цього феномену як позитивне (Б. Глотов і О. Матюхіна [1, с. 34]), так і вельми суперечливе (Н. Зборовська [2, с. 146], І. Лисий [9, с. 46]). Сучасні дослідники частково транспонують жіноче начало в архетип серця, активність якого зумовлює емоційність як етноментальну ознаку.

Відтак, українські філософи та культурологи М. Попович, С. Кримський, В. Личковах та ін. розглядають численні архетипи української етноментальності як джерела, структурні елементи та змісти етнокультури. Зокрема, С. Кримський досліджує українську культуру, її специфіку, національні особливості через виокремлення наскрізних архетипів етноментальності й національної свідомості (наприклад, «Дім — Поле — Храм»), де одним із головних, на думку філософа-культуролога, є архетип матері-землі як символ народного багатства та національного єднання на власному етнічному ґрунті. Переконливим у зв'язку із цим є узагальнення, «що в Україні, внаслідок акцентування образу матері, земля сакрально вважалася вищою, ніж претензії верховної влади» [12, с. 276]. В. Личковах стверджує, що «архетип Матері-Землі був визначальним уже в міфології Трипілля, де існував культ богині Magna-Mater — Великої Богині, яка ототожнювалася з Природою, Землею, Плодочинністю» [8, с. 15]. Цей архетип дослідник пов'язує і з образом-сигнатурою Пресвятої Богородиці, що набула іпостасі Покрови — визнаної покровительки українського козацтва.

Хоча тема Богородиці Покрови була відома в Україні ще з часів Середньовіччя, але вона ніколи не посідала домінуючого місця ні в іконостасах, ні в системах храмових ікон загалом. Підтвердженням цьому є свідчення сучасника в книзі Павла Алепського «Путешествие Антиохийского Патриарха Макария в Москву в XVII веке».

Архидиякон, будучи особливо чутливим до краси Богородичних ікон, ніде не згадав ікон Покрови, але з великим захопленням ретельно описував побачені ним у величезній кількості ікони Богородиці. Передаючи не лише духовні враження від цього, він докладно описав іконографічні деталі й ефекти, особливо акцентуючи на життєподібності сакральних зображень, наближенні образу Божої Матері до реальної жіночності та краси [13].

Козацька Україна своєю небесною заступницею обрала Богородицю, наділяючи її образ рисами української жінки. Іконографія Богоматері найбільше розроблена, найрізноманітніша, що відповідає етнокультурним особливостям ушанування її запорозцями, які «під покровом Богоматері... не боялися ні ворожого вогню, ні грізної стихії» [19, с. 223]. У вигляді «козацьких Покров» спонтанно в іконописі козацької доби виникає т. зв. «захисна тема» [10, с. 154], провідною в якій був образ жінки під сигнатурою Пресвятої Діви Марії.

Козацька ікона «Покрова Богородиці» є відступом від канонічних основ іконографії. Як зазначає Д. Степовик, досліджуючи ікони козацької доби початку XVII ст., сюжет Покрови був настільки рідкісним, що навіть «докладні правильники» часто його не подають. Та починається Хмельниччина, і всюди в Україні виникають церкви на честь Покрови Богородиці, яка стає символом і покровителькою козацького війська. До кінця XVII ст. «вся Україна вкривлася мережею Покровських соборів і церков, і кожна мала свою храмову козацьку ікону Покрови» [16, с. 65].

У козацькому іконописі доби Бароко Богородична традиція була надзвичайно поширеною, багатогранний образ Діви Марії трактує не просто як ідеальну, сповнену покори та любові матір і жінку, а як «Матір Бога нашого». Крім того, починаючи з кінця XVII — початку XVIII ст. в Україні набуває дедалі більшого значення культ Святої Варвари, чому сприяло поширення численних гравюр і списків ікон та її шанування як захисниці від чуми під час епідемій.

Глибока релігійність — характерна ознака культури запорозьких козаків — «пояснюється самим складом життя їх: ніщо так, кажуть, не розвиває в людині релігійного почуття, як постійна війна» [19, с. 256]. Водночас, світоглядну релігійність козацтва необхідно обґрунтовувати не лише войовничістю часу, а й тим, що основою козацької релігійної віри є жіноче начало. Д. Чижевський зазначає: «... українська релігійність — жіноча, релігійність колективної біологічної теплоти, яка переживається як теплота містична. Така релігійність відмовляється від чоловічого, активного духовного шляху. Це не стільки релігія Христа, скільки релігія Богородиці, релігія матері-землі» [17, с. 25].

Основа жіночого начала, що виявляється через надання переваги почуттям, простежується в мистецтві та фольклорі козацької доби. Усна народна творчість, лірична поезія, народна пісня та

різні види образотворчості, як важливі форми духовної культури XVII–XVIII ст., були невід’ємною складовою українського побуту, пов’язаними з найвагомішими культурними здобутками українців барокової епохи. Жінка, майже щоденно, діючи у сфері мистецтва, долучалася до творення побутової культури. У своїй художній творчості українська жінка уособлювала надзвичайну красу рідної землі, віддзеркалювала віковий досвід свого народу, наповнений споконвічним естетичним змістом. Через відчуття краси у своїй чутливій душі жінка передавала його в розписах, вишивці, гаптуванні, піснях.

Зокрема, існує надзвичайно багатий пласт козацьких пісень. Деякі означення, які збереглися в українських піснях, указують на повноцінність світоглядного сприйняття і розвиненість жіночого начала [18, с. 54]. Це, наприклад, «сімейність» козаків, яка гармонійно співвідноситься з «любов’ю до Батьківщини», «відсутністю страху смерті», «товариськістю», «войовничістю», «хоробрістю», «стійкістю в боротьбі з ворогом», які не межують з агресивністю і жорстокістю [5, с. 206–207]. Усе це свідчить про фіксацію архетипу матері в українських піснях, пронизаних емоційністю, відчуттям любові, добра та краси, що є показовим для етнонаціональної свідомості та культури українського народу.

У козацькі часи майже в кожній хаті співали, малювали й вишивали, і відбувалось це на гендерно-психологічній основі, яку створювала жінка, матір у сім’ї, на засадах естетизованого українського побуту, з розкриттям художніх обдарувань української жінки та дотриманням споконвічних етнокультурних традицій, з одночасним накладанням мистецьких тенденцій барокової доби.

Отже, є очевидним, що в духовній культурі українського козацтва репрезентуються різні виміри буття українців, зокрема позначаються соборні засади козацького братства, основи православ’я. Але головним чинником її формування є життєвий досвід існування етносу, що ґрунтується на жіночому гендерному началі. Звичай заборони появи жінок на Січі та популяризація безшлюбності серед запорожців не усували жінки від творення культурних цінностей, впливу на формування духовної культури українського козацтва. Жінки щодня творили її своєю працею, піснею, любов’ю, віддаючи свої сили, творчий потенціал, знання й уміння. Жіноче начало розвивало такі ознаки духовної краси української культури: доброту, милосердя, щедрість, вірність, працелюбність, дотепність, веселість, співучість — найбільші цінності життя і світовідношення як «святівідношення» (В. Личковах).

Список літератури

1. Глотов Б. Б. Міфологічні впливи в психологічних рисах українського народу / Б. Б. Глотов, О. А. Матюхіна // Национальная психология и духовные ценности народа: материалы меж рег. научно-теор. конф. — Днепропетровск : ДГУ, 1994. — С. 34–36.

2. Зборовська Н. В. Фемінний характер української ментальності / Н. В. Зборовська // Сучасність. — 2001. — № 7–8. — С. 146–150.
3. Історія української культури: в 5 томах / НАН України; гол. ред. Б. Є. Патон. — К. : Наук. думка, 2003. — Т. 3 : Українська культура другої половини XVII — XVIII століть. — 1246 с.
4. Кісь Оксана «Жіночі студії в Україні: Жінка в історії та сьогодні: монографія» / Оксана Кісь; За загальн. ред. Л. О. Смоляр. — Одеса, «Астропринт» 1999. — 440 с.
5. Кравченко А. Г. Проблема менталітету в українській історико-філософській думці / А. Г. Кравченко // Мультиверсум. Філософський альманах : зб. наук. праць. — К., 1999. — Вип. 4. — С. 201–216.
6. Кривоший Олександр. Жінка в суспільному житті України за часів козащини : Історичні розвідки / О. П. Кривоший. — Запоріжжя : «Поліграф» — «Просвіта», 1998. — 68 с. : іл.
7. Кукса В. В. Коломієць Т. В. Роль та значення жінки в козацькій державі [Електронний ресурс] / В. В. Кукса, Т. В. Коломієць. — Режим доступу: http://kafhistory.kpi.ua/attachments/article/284/34_3.pdf. — Назва з екрана.
8. Личковах В. А. Філософія етнокультури. Теоретико-методологічні та естетичні аспекти історії української культури / В. А. Личковах. — К. : Вид. ПАРАПАН, 2011. — 196 с.
9. Лысый И. Менталитет и духовная культура украинцев / И. Лысый // Философская и социологическая мысль. — 1995. — № 11–12. — С. 37–59.
10. Піщанська В. М. «Захисна тема» козацького мистецтва / В. М. Піщанська // Культура народів Причорномор'я : научный журнал. — 2012. — № 219. — С. 154–157. С. 154.
11. Поліщук І. О. Ментальність українства: політичний аспект / І. О. Поліщук // Людина і політика. — 2001. — № 1. — С. 86–92.
12. Проблеми теорії ментальності / Відп. ред. М.В.Попович. — К. : Наук. думка, 2006. — 405 с. [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://www.filosof.com.ua/Mentaltheorie>. — Назва з екрана.
13. Путешествие Антиохийского Патриарха Макария в Москву в XVII веке. Павел Алепский [Електронний ресурс]. — Режим доступу:<http://www.arhistratig.kiev.ua/library/docs/putesestvie-antiohijskogo-patriarha-makaria-pavel-alepkskij>. — Назва з екрана.
14. Скальковський А. О. Історія Нової Січі, або останнього Коша Запорозького/ Передмова і коментарі Г. К. Швидько. — Пер. з рос. Т. С. Завгородньої. — Д. : Січ, 2003. — 678 с.
15. Складенко В. В. 100 знаменательных женщин Украины / В. В. Складенко. — Х. : Фолио, 2008. — 509 с.
16. Степовик Дмитро. Історія української ікони X — XX століть / Дмитро Степовик. — Вид. 2-ге, стереотип. — К. : Либідь, 2004. — 440 с.
17. Чижевський Д. Нариси з історії філософії на Україні / Д. Чижевський. — К. : Вид-во «Обрій» при УКСП «Кобза», 1992. — 230 с.
18. Шаян В. Джерело споконвічної сили української культури / В. Шаян // Народна творчість та етнографія. — 2001. — № 1–2. — С. 46–55.
19. Яворницький Д. І. Історія запорізьких козаків: у 3 т. / Д. І. Яворницький. — Львів : Світ, 1990. — Т. 1. — 319 с.

Надійшла до редколегії 22.01.2014 р.

ГАФУР ГУЛЯМ ПРО ФІЛОСОФСЬКО-ПОЕТИЧНІ ВИМІРИ ЧАСУ

Досліджується філософська проблематика в поетичній творчості Гафура Гуляма, розглядаються питання часу як форми людського буття, акцентується увага на проблемах культурної творчості людини, пам'яті і забуття, сенсу життя.

Ключові слова: людина, буття, час, культурна творчість, пам'ять, забуття, сенс життя.

Исследуется философская проблематика в поэтическом творчестве Гафура Гуляма, рассматриваются вопросы времени как формы человеческого бытия, акцентируется внимание на проблемах культурного творчества человека, памяти и забвения, смысла жизни.

Ключевые слова: человек, бытие, время, культурное творчество, память, забвение, смысл жизни.

The article deals with the philosophical problems in Gafur Gulom's poetry. Time issues as a form of human existence are considered. Cultural issues of human creativity, memory and oblivion, the meaning of life are focused.

Key words: human being, existence, time, cultural creativity, memory, oblivion, meaning of life.

*Но подумай: он не нами начат,
этот мир, родившийся из тьмы.
Время продолжается — и значит,
в чем-то продолжается и мы.*

Гафур Гулям

Час плине незалежно від того, перебуваємо ми в життєвому потоці, чи нам уже не судилося бути його учасником — така думка філософствуючого поета Гафура Гуляма¹. Люди приходять у цей світ і знаходять його вже начебто завершеним, самодостатнім, самовизначеним. «Он не нами начат этот мир, родившийся из тьмы», — пише поет. Здається, що присутність людини у світі, навіть активна її співучасть у процесі життєтворчості майже ніяк не впливають на загальний життєвий процес. Що може звершити одна людина, життя якої — миттєвість, якщо розглядати його в контексті вічності? І дійсно, «діла» одного, абстрактно взятого індивіда здаються нікчемними, особливо, якщо живе він «для себе», самоізолюється від колективу, суспільства, соціуму загалом. Після закінчення його життя говорять: «жив, начебто і не жив».

Відомо, що існування зірки з далекої галактики триває до тих пір, поки вона випромінює енергію, але її світло поширюється

¹ Гафур Гулям (1903-1967) — видатний узбецький поет прожив порівняно недовге, але насичене драматичними подіями життя. Його творчий шлях розпочався у 20-ті рр. минулого століття, в неспокійний час громадянської війни. Син дехканина, згодом сирота, він зумів сягнути висот світової поетичної і філософської культури.

в космічному просторі, навіть якщо вона вже давно не існує. Так і людина залишається видимою, а її життя суспільно значимим, коли вона випромінює позитивну життєву енергію, а після смерті залишає по собі добру пам'ять — духовне світло як випромінення далекої, вже не існуючої зірки.

Гафур Гулям у визначенні історичної значимості людини використовує традиційну в науці і мистецтві аналогію — життя рослини. Із плода народжується рослина і в плоді вона продовжує себе. «Цветок, опавший, превратится в плод. Упавший плод оставит в мире семья», — пише він. Так продовжується життя в естафеті поколінь. Живи для людей — і для тих, хто поряд, і для тих, хто прийде після тебе — такий закон усього живого, що прагне безсмертя. Якщо ж хочеш бути «поза законом», жити тільки «для себе» — ти приречений на забуття. Підеш з життя, не залишивши суспільно значимих «слідів», безслідно «канеш у вічність».

Ось як про це говорить поет:

*Забудь слова, что в сердце ранят нас.
Живи один, безмолвно и покорно.
Пусть без тебя рождают всходы зерна
и снова снег скрывает их от глаз.
Живи один — и ты умрешь один,
ты весь умрешь, и тень не сохранится,
и не оставит пыльная страница
следа твоих кудрей или седин.
И не метнут стрелу, как лук тугой,
уста, что о тебе сказать могли бы.
И век не осенит твоей могилы
то дерево, что посадил другой [с. 89].*

Виховувати дітей, любити своїх близьких, обробляти землю, садити сади і квіти, вирощувати бавовну, писати книги, зустрічатися за святковим столом з друзями, співати пісень — усе це і багато іншого є нашим життям. Радій життю, насолоджуйся його дарами, роби добрі справи — до цього закликає поет. «Я ловлю на уду золотое мгновенье», — пише він. З притаманною для людей Сходу гостинністю зустрічає своїх гостей Гафур Гулям, пригощає плодами зі свого саду. Про цю справжню розкіш людського спілкування йдеться у вірші, майстерно перекладеному на російську мову поетом Константином Симоновим.

*Когда вы будете в Узбекистане,
то как бы вы с дороги не устали, —
я знаю, каждый звать вас в гости станет
радушными, нелживыми устами, —
но в первый дом входите в мой, друзья!
Гафур Гуляма знает, конечно!
Мой адрес даст в Ташкенте каждый встречный,*

*в мой дом входите, я вам рад сердечно!
 Без проволочек — жизнь так быстротечна —
 ко мне шагайте, я вас жду, друзья!
 Мой садик — ваш! Пусть только скрипнет дверца!
 На грядках зелень мяты, кинзы, перца.
 Вот свежая вода, вот полотенце,
 а вот открытое вам настезь сердце!
 И в сад, и в сердце вас пущу, друзья! [с. 19].*

У віршах поета звучать гедоністичні мотиви, він запрошує до естетичної насолоди дарами саду і городу, домашнім спокійним затишком, спілкуванням з близькими людьми, словом — насолоджуватися життям.

*Ароматная, с запахом амбры, мерцает клубника,
 перевозданно сладка, точно жаркие угли красна.
 Нет, не угли. На губы красавицы нежной взгляни-ка.
 Вот с чем схожа и цветом, и сладостью нежной она.
 Положу на хрустальное тонкоузорное блюдо
 темно-красные ягоды лучшей черешни моей.
 Кто отведаст это пурпурное сочное чудо,
 скажет: «Нет на планете черешни вкусней и сочней».
 ...Горит очаг, смешав в домашнем дыме
 дыханье сада с ветерком пустыни.
 Вот персики с бочками чуть седыми,
 но раньше их давайте взрежем дыню!
 Мы в этом не раскаемся, друзья!
 ...А после плова, за зеленым чаем,
 Мы к берегу поэзии причалим:
 Фуркат, и Пушкин, и Джамии вначале,
 ну а потом, друг другу отвечая,
 и что-нибудь свое прочтем, друзья! [с. 21, 32].*

В наведених вище рядках віддзеркалені кращі моменти повсякденного життя Гафура Гуляма. Однак не можна забувати, що це, хоч і приємні, але лише окремі його моменти. Насправді ж —

*Очень разными были годы,
 мне отпущенные так щедро.
 Возвышались они, как горы,
 или прятались,
 как ущелья;
 были жадны и были бедны,
 были пышны и были голы,
 обступали меня, как беды,
 вызволяли меня
 из горя... [с. 65].*

Рано чи пізно настає час підсумовувати життя і з жалем констатувати, що, власне кажучи, «уже ведь прожит день... И не цвести — к

земле клониться надо». На схилі віку поет, навчений досвідом і зморений від життєвих випробувань, гостро відчуває прискорений перебіг часу, внаслідок чого життя перетворюється на цепаючу реальність.

І виникнення, і весь подальший розвиток філософії багато в чому зумовлені осмисленням людиною тимчасовості свого буття. «Час неблаганний», — проголошують стародавні греки, і це — об'єктивна констатація онтологічної процесуальності світу. Змінюваність речей абсолютна, їх усталеність, рівновага, спокій відносні, минуці. Людина і в міфологічній, і у філософській, і в науковій рефлексіях віддзеркалює цю особливість буття. Віддзеркалює вона її і в поезії.

У процесі технологічного розвитку люди створюють спеціальні винаходи — машини часу, наприклад, сонячні, пісочні, механічні, електронні годинники, які кількісно вимірюють час — цю постійно змінювану реальність. Можна сказати, що час — істинно філософська категорія мислення, а в поезії він — один із основних предметів чуттєво-експресивних людських інтенцій. Поетизація часу й одночасно його філософське осмислення характерні для Гафура Гуляма. Майже в усіх своїх віршах поет прямо або посередньо звертається до теми часу в людському житті. Ось, наприклад, що він рекомендує самозаспокоєній, безпечній людині:

*А время не ждёт, все течёт непрерывно:
Сегодня цветами долины полны,
Когда же пройтись по лугам соберешься —
Увянет уже разноцветье весны.
Да, время не ждёт... Словно стрелы мгновенья.
Упустишь хоть миг — не вернёшь никогда.
Спеши! А не то одиноким скитальцем
По жизни пройдёшь, не оставив следа [с. 43].*

Чи можна дійти єдиної міри часу для різних за духом і родом діяльності людей, для особистостей, котрі живуть у різних історичних епохах? Час у людському житті конкретний і залежить від тих справ і подій, якими це життя наповнюється.

*Время меряют разною мерою.
Время ходит за плугом —
И роет окоп.
Время движется быстро —
и медленно.
Дни сливаются в годы,
как в реки — ручьи.
... И бывают такие эпохи,
когда
точно чудо
случается с числами.
Так потомками
бурные наши года*

*за столетья
нам будут засчитаны [с. 45].*

Час змиває «сліди» життя цивілізацій, народів, етносів, окремих людей, але водночас відіграє роль своєрідного культурно-історичного «сита»: просіює все створене природою і культурою і доносить новим поколінням те, що вижило й устоювалося у віках. Так зберігаються продукти матеріальної і духовної творчості, артефакти, фольклор. Акумуляцією народної мудрості, наприклад, є прислів'я, приказки:

*Песни народной стenanья, и боль,
и задыханья, и вскрики...
Все боли, что были до нас с тобой,
в ней непостижно скрыты.
Блеснет драгоценно пословицы смысл —
крупинка в море песчаном...
А тысячи судеб посеял и смысл
времени ток беспечальный [с. 81].*

Гафур Гулям звертається до образного метафоричного порівняння часу з хурджуном — поклажею, що складається з двох сум, симетрично розміщених на спині верблюда. Одна сума символізує минуле, інша — майбутнє, людина ж, що перебуваючи посередині між ними, немовби втілює нинішнє: вона черпає досвід із суми минулого і передає його до суми майбутнього.

*Жизнь — не ровная нитка на веретене,
не бесстрастное в небе паренье.
Время жизни — хурджун на верблюжьей спине,
пополам поделенное время.
Над загадкой
недаром трудились умы.
Ты, в седле восседающий,
ведай:
наше прошлое — в той половине сумы,
а грядущее наше — вот в этой [с. 73].*

І у філософії, і в поезії тема часу відображається у «вічних», сенсожиттєвих проблемах: життя і смерть, пам'ять і забуття, усталеність і змінюваність буття. Саме ці аспекти людського життя осмислює Гафур Гулям у поезії останніх років, зокрема у віршах «Часы стучат» і «Машина времени». Життя виходить на фініш, поет живе в ту пору, яка в природі асоціюється з осінню, а нею, як відомо, закінчується календарний рік.

*Оцени, осени меня, осень,
я по праву и возрасту твой.
Я из тех, кто дарует колосьям
превосходство над сорной травой.
Я пешком прошагал по дорогам
и, минуя последнюю треть,*

*ожидаю от жизни немного:
ясным взором ее досмотреть* [с. 91].

Старіючий поет немовби зміщує акценти зовнішнього на внутрішній світ, відчуваючи тимчасовість, скороминучість свого життя. Про це все частіше нагадує хворе серце.

*Сдало сердце — как мотор в полете.
Поздно хорохорится и врать.
В пахнувшей лекарствами палате
я лежу,
и пульс считает врач.
Только что он может,
этот доктор!
Сдал мотор —
и в черные пруды
я вот-вот
с последним жалким вздохом
упаду с огромной высоты* [с. 97].

«Вторглось время в жилище мое», — констатує поет. Годинник стукотить невмолимо, вперто, немовби виносить безіменний вирок усьому живому. Він відбиває час у кожний момент життя: і в опустілому кабінеті поета, і в іграх з онуками, і за телефонними розмовами, і вночі, протягом неспокійного сну.

*...Чуть задумаюсь, слышу: стучат! —
отбивают
секунд перегоны.
Ни на день не замрут, ни на час,
не боясь ни жары, ни озноба.
Засыпаю — и слышу: стучат!
Пробуждаюсь — и слышу их снова.
В шуме полдня, в полночной тиши —
в них одна неизменная нота.
«Поспеши, — говорят, — поспеши,
нам стучать остается немного...»* [с. 87].

Час — міра нашого життя — подібний до бездушної машини, що наділена «залізною» логікою, яка не дослухається до людських відчуттів, сердечних виявлень, переживань. Ніщо не може зупинити її, вона безжалісно визначає термін перебування людини в цьому світі.

*И в молчанье тикает смешливо
не боясь, что кончится завод,
времени послушная машина —
кладбище
и кладезь всех забот* [с. 68].

Парадокс життя полягає в тому, що час не звертає уваги на сутність і значимість тих феноменів, які він «утягує» у свій односпрямований потік. Здавалося б, він повинен щадити людину, а не речі, які

вона створила в процесі культурної творчості. Однак час, зазвичай, у першу чергу забирає із собою, відправляє в небуття творців цих речей. Речі переживають своїх творців і лише нагадують про них новим поколінням, що приходять на зміну. Для часу немає жодної різниці між людиною-творцем і його творіннями. Для нього вони — лише незначні моменти, миттєвості в єдиному світовому процесі.

Це ми, вдаючись до антропоморфізму, наділяємо час ціннісними якостями, він же за своєю природою — ніякий: ні хороший — ні поганий, ні добрий — ні злий, ні милосердний — ні жорстокий. Він просто є — існує об'єктивно, незалежно від наших бажань, емоцій і настрою. Про це виважено і роздумливо говорить поет:

*И когда в постели я застыну
в смертном искупительном поту
или,
болью яростной застигнут,
где-нибудь на камни упаду, –
неизбежность не зови несчастьем,
попусту слезами не части,
не срывай с холодного запястья
все еще идущие
часы.
Кажутся безжалостными вещи,
мирно продолжающие жить.
Кажутся безжалостными вехи,
мерно отмеряющие жуть.
Но подумай: он не нами начат,
этот мир,
родившийся из тьмы,
Время продолжается –
и, значит,
в чем-то продолжаемся и мы.
Не кляни оставшиеся вещи
в этот некончающийся миг:
сделанное нами — долговечней
и куда моложе нас самих [с. 68-69].*

Гафур Гулям радить сприймати час безпристрасно — таким, яким він є насправді.

*Так пускай, не колдуя с числом,
если чьи-то исчерпаны сроки,
переводятся стрелки часов,
точно стрелки
железной дороги.
Пусть извечная длится езда,
поглядим на нее беспристрастно.
Мы сойдем... Но идут поезда*

*через время,
как через пространство [с. 88].*

Людина — тимчасово існуюча істота, вона приходить у цей світ і йде з нього, але життя продовжується в наступних поколіннях. Нове у житті продовжує старе, але не повторює його повністю.

*О часы! Ну и пусть,
Ну и пусть!
Не считайте,
что все сосчитали.
Долгий путь позади, добрый путь,
и его не измерит часы.
И на этой равнине земной,
где так трудно дорога торится,
все, что прожито, пройдено мной,
хоть продолжится — не повторится [с. 87].*

Як учасник життєвого процесу, як мить вічності — хай навіть і дуже коротка, людина не повинна безслідно зникнути, перетворитися на абсолютне «ніщо». До цієї глибоко філософської думки Гафур Гулям повертається неодноразово. Це тільки здається, що наша поява у світі нічого в ньому не змінює. Насправді ж кожен із нас — учасник вселенської гри, а гра без гравців неможлива. Тому кожна людина, хоча це і звучить пафосно, самоцінна, необхідна в світовому процесі. Ось на цій істині і наголошує поет:

*Ибо, рад я тому иль не рад,
но за истину эту в ответе:
я живу только раз, только раз,
но зато
и один я вовеки!
Пусть без счета блещат имена –
сабли, выхваченные из ножен:
был неполон бы мир без меня –
как и я без него
невозможен... [с. 87–88].*

Людське життя за своєю суттю трагічне, воно неминуче закінчується смертю. Все, що залишається в поколіннях, — це пам'ять про тих, хто жив колись. Але пам'ять також підпорядкована часу:

*Мы клянемся, что будет сквозь годы
так же
эта минута видна,
только память уходит, уходит,
как из мертвых арыков вода.
...Имена превращаются в тени,
над могилами косят траву,
и во сне лишь мы плачем над теми,
кто так дорог нам был наяву [с. 104].*

Залишаючи цей світ, людина не повинна тримати зла на те, що, здавалось би, безжалісний час, обриває нитку людського життя:

*Как ни тщишь, как ни морщи чело,
как умело ни строй предложенье,
удержать не дано ничего,
лишь поверить дано
в продолженье... [с. 87].*

Забуття приходить на зміну пам'яті — такий невмолимий закон всепоглинаючого часу. Але поет закликає своїх сучасників сприймати цю обставину оптимістично:

*Ах, не плачь, мое сердце, над теми,
кто ушел под цветы, под траву.
Снова солнце в зеленое темя
поцелует чинары листву.
...И когда от свобод и от пут
я уйду в притяженье земное,
добрый путь, я скажу
долгий путь
всем, в дороге оставленным мною! [с. 88, с. 103].*

Підсумовуючи розгляд особливостей творчості Гафура Гуляма в цій невеличкій розвідці, констатуємо: його поезія дуже лірична і водночас глибоко філософська. Як істинний поет він осягає широкі філософські горизонти, через глибокі сокровенні інтенції душі передає драматичну долю людини — космічної істоти, що усвідомлює вічність і кінечність, швидкоплинність свого життя. Дисгармонійному світу поет протиставляє гармонію душі, духовну енергію черпає з філософських настанов, майстерно переданим у поетичній формі. «Вічну» проблему часу, щезаючої реальності, згасаючого людського життя Гафур Гулям вирішує мудро, мужньо переборюючи душевний розпач, деструкцію власного духу. У своїх філософсько-поетичних роздумах він надає духовну підтримку читачеві, орієнтуючи його на оптимістичне світосприйняття.

Список літератури

Гулям Гафур. Итог. Стихи последних лет. Пер. с узб. / Гафур Гулям. — М. : Худож. лит., 1983. — 111 с.

Надійшла до редколегії 05.02.2014 р.

УДК 27–247–243.22

В. Г. ШАДУРСЬКИЙ

ЄВАНГЕЛЬСЬКІ ОПОВІДІ ПРО ІСУСА ХРИСТА: ІНТРИГУЮЧІ ФРАГМЕНТИ

Аналізуються фрагменти євангельських текстів, виявляються особливості спілкування Ісуса зі своїми учнями й іншими співбесідниками.

Ключові слова: віра, любов, спасіння, Син Божий, дух, чудо, рай, пекло, сатана.

Анализируются фрагменты евангельских текстов, определяются особенности общения Иисуса со своими учениками и другими собеседниками.

Ключевые слова: вера, любовь, спасение, Сын Божий, дух, чудо, рай, ад, сатана.

The fragments of the Gospel texts are analyzed, the features of Jesus's dialogues with his disciples and other interlocutors are revealed.

Key words: faith, love, salvation, Son of God, spirit, miracle, paradise, hell, Satan.

Здавна Євангеліє, як важлива складова Біблії, викликає глибокі почуття і роздуми багатьох мільйонів людей: віруючих і невіруючих, богословів і філософів, учених і письменників.

У центрі євангельської оповіді — життя і вчення Ісуса Христа, а також ті події, які відбувалися навколо нього. Водночас у євангельських текстах відображені й бажання, надії та мрії багатьох поколінь, тому безліч людей намагалися знайти в Євангелії способи вирішення складних моральних проблем, виявити дійсний сенс людського життя, пізнати вищі духовні цінності.

Безумовно, євангельські тексти мають для християн непохитний авторитет і осмислюються ними як вище знання, єдина можлива основа дійсної моралі. Звідси стає зрозумілим, чому більшість віруючих, читаючи євангельську оповідь про життя і вчення Ісуса, не помічають не тільки неузгодженості й суперечливості окремих фрагментів тексту, але і наявних у ньому відверто абсурдних моментів.

Проте, починаючи з 50-х рр. ХХ ст., на думку представників сучасного християнського богослов'я, відбулись певні зміни: «Дедалі більше став відчуватися розрив між історичним Ісусом і Ісусом віри — котрий поступово настільки поглибився, що обидва поняття виявилися протиставленими одне одному. Однак що може надати віра в Ісуса Христа, в Ісуса-Сина Бога Живого, якщо Ісус — людина був зовсім не таким, яким описує Його Євангеліє і яким Він проголошується церквою, котра на Євангеліях і основана?» [7, с. 5].

Дослідженню й критичному осмисленню Євангелія відводиться важливе місце і в науковій релігієзнавчій літературі. Значний внесок у дослідження цієї частини Святого письма християн здійснили і сучасні вчені: І. А. Кривельов, О. О. Осипов, Я. А. Ленцман, П. Ф. Дарманський, Зенон Косідовський та ін.

Однак у численних наукових працях, присвячених дослідженню різних аспектів євангельської оповіді про життя і проповідь Ісуса, ще не приділялося достатньої уваги висвітленню інтригуючих моментів у спілкуванні Ісуса зі своїми учнями й іншими співбесідниками, а також особливостям його впливу на свідомість слухачів.

Мета статті — частково поповнити означені вище прогалини в осмисленні євангельської оповіді про Ісуса Христа.

Здавна для багатьох читачів канонічних євангельських текстів дивним є те, що в них надто мало розповідається про народження Ісуса і майже нічого не повідомляється про його дитинство, за винятком історії, яку повідав євангеліст Лука. «Коли Ісусу було дванадцять років, — розповідає Лука, — він ходив зі своїми батьками на свято Пасхи в Єрусалим і залишився там».

Батьки, повертаючись додому, не помітили його відсутності (чого, на нашу думку, насправді не могло б статися), а коли довідалися, що він не йде з ними, повернулися в Єрусалим і знайшли його лише через три дні в храмі [Лк 2:41–45]. «І сталося, що третього дня відшукали у храмі Його, як сидів серед учителів, і вислухував їх, і запитував їх. Усі ж, хто слухав Його, дивувалися розумові та Його відповідям» [Лк 2:46–47]. Коли мати помітила Ісуса, то звернулася до нього: «Дитино, чому так Ти зробив нам? Ось Твій батько та я із журбою шукали Тебе... А Він їм відказав: «Чого ж ви шукали Мене? Хіба ви не знали, що повинно Мені бути в тому, що належить Моему Отцеві?». Та не зрозуміли того слова, що Він їм говорив» [Лк 2:48–50].

Очевидно, нічого дивного немає в тому, що батьки Ісуса, прості люди, не відаючи про земну місію свого сина і три дні шукаючи його, не змогли зрозуміти його відповіді на їх запитання. Дивує інше: як не по рокам розумний, багато знаючий Ісус, не зміг зрозуміти своїх батьків і запитував їх про те, чого вони в той час ще не могли знати.

Початок же дорослого життя Ісуса євангельська оповідь звичайно пов'язує з його спокусою дияволом. Розповідають про спокусу Ісуса дияволом три євангелісти (які не були при цьому присутні), але найдетальніше повідав про це Матвій. Після хрещення в річці Йордан, «... Ісус був поведений Духом у пустиню, щоб диявол його спокушав» [Мт. 4:1].

Як відомо, розповіді про цю спокусу Ісуса дияволом немає в Євангелії від Івана, який, радше за все, вважав її абсурдною. Саму можливість такої спокуси Ісуса дияволом можуть сприймати багато уважних читачів євангельських текстів не тільки дивною, але і відверто абсурдною, адже відповідно до одного із загальнохристиянських, або апостольських, Символів віри, більшість християн визнає триєдність Бога, який водночас існує в трьох особах (іпостасях): Бога-Отця, Бога-Сина і Бога-Духа Святого. У такому разі дивною є та обставина, що на спокусу до диявола Ісуса приводить Бог-Дух, від якого він же був народжений. Безумовно, це є абсурд: одна іпостась Бога веде іншу іпостась на спокусу до диявола. Алогічною також здається можливість диявола спокусити Бога-Сина. Можливо, саме тому євангеліст Іван і не розповідає про спокусу Ісуса дияволом.

Не позбавляє також абсурдності ідею спокуси Ісуса й притаманне більшості християн уявлення про те, що Ісус має дві природи: божественну і людську. У такому разі здається цілком зрозумілим, що спокуса могла спрямовуватися на людську природу Ісуса. Однак і це пояснення містить елемент абсурдності: в істоти, яка має божественну і людську сутності, остання ніколи не зможе переважити божественну, витіснити її; людське неспроможне пересилити божественного.

Як відомо, не всі християнські конфесії визнають положення традиційного християнства про нероздільну, єдиносущу трійцю. Так, у віровченні одного з напрямів пізнього протестантизму Свідків Єгови Ісус Христос не визнається Богом і Богом-людиною, а лише духовним сином Єгови, що, на перший погляд, уможливило його спокушання. Однак і в такому разі сатана не зміг би спокусити Ісуса тому, що, як стверджують усі євангелісти, йому заздалегідь був відомий перебіг подальших подій. Очевидно, що три євангелісти долучив до своєї оповіді про життя Ісуса ідею спокуси, запозичену ними зі старозавітної історії спокуси сатаною Йова. При цьому слід нагадати, що Йова нечистий спокушав з дозволу Бога.

Уважного читача нерідко може не тільки здивувати, але і шокувати оповідь трьох євангелістів (які при цьому не були присутні) про спокусу Ісуса, його поведінку й особливості спілкування із сатаною. Так, євангеліст Матвій, розповідаючи про спокусу Ісуса, пише: «І ось підступив до Нього спокусник і сказав: «Коли Ти Син Божий, скажи, щоб каміння це стало хлібами!» А Він відповів і промовив: «Написано: Не хлібом самим буде жити людина, але кожним словом, що походить із уст Божих» [Мт 4: 3–4].

Після сорокаденного посту, повідомляють євангелісти, Ісуса тричі спокушав диявол: спокусник просив його перетворити каміння на хліби, потім кинутися додолу з наріжника Єрусалимського храму і, нарешті, обіцяв віддати йому в нагороду за уклін дияволу «всі царства на світі та їхню славу» [І, Мв. 4, 8]. Можливо, основний моральний зміст останнього епізоду слід розуміти так: «влада і багатство в цьому світі належать сатані; син божий відмовився від них за власним бажанням, щоб виконати покладену на нього місію» [4, с. 93].

Уважно читаючи розповіді євангелістів про спокусу Ісуса, можна помітити, якою суперечливою і дивною є поведінка Ісуса під час цієї спокуси. З одного боку, він рішуче відхиляє всі пропозиції сатани, а з іншого — сам підкоряється дияволу, мовчки і пасивно йде за ним.

Цю німу покірність Христа відзначають у своїй розповіді євангелісти Матвій і Лука. Так, Матвій повідомляє: «Тоді забирає диявол Його й святе місто, і ставить Його на наріжника храму» [І, Мв, 4,5], «знов диявол бере Його на височенну гору...» [І, Мв. 4, 8].

Інакше кажучи, Ісус мовчки супроводжує сатану і не намагається йому протидіяти, що, звичайно, свідчить про певну залежність Ісуса

від диявола. Крім того, в євангельських текстах є фрагменти, які свідчать і про явну поступку Ісуса злим духам — демонам. У цьому можна переконатися, наприклад, читаючи оповідь євангелістів про вигнання з одержимого нечистим духом легіону демонів, «... дуже просив, щоб їх не вислав із тієї землі. Пасся ж там на горі гурт великий свиней. І просилися демони, кажучи: «Пошли нас у свиней, щоб у них ми ввійшли». І дозволив Він їм. І повиходили духи нечисті, і в свиней увійшли. І гурт кинувся з кручі до моря, — а було зо дві тисячі їх — і вони потопилися в морі...» [І, Мр. 5,10–13].

Отже, Христос, виконуючи бажання демонів, вселяє їх у гурт свиней, чим фактично знищує велику кількість цих тварин; зцілення біснுவатого супроводжується водночас заповіданням значних збитків іншим людям: власникам свиней і пастухам.

Нерідко віруючі безпорадно намагаються виправдати ці збитки тією обставиною, що свиней вважають нечистими тваринами, тому Христос сприяв їх знищенню і таким чином карав господарів за їх розведення.

Незважаючи на такі пояснення, факт знищення свиней і завданих цим збитків людям усе ж таки існує. Окрім того, слід зазначити, що таку велику кількість свиней вирощували в тій місцевості, радше за все, для рим-ських легіонерів.

Зазначено, що жителі тієї місцевості, довідавшись про загибель свиней і побоюючись можливих нових втрат, «... стали благодати Його, щоб пішов Собі з їхнього краю» [І, Мр. 5, 17].

Дивним також є знищення Ісусом фігового дерева, коли він, не знайшовши на ньому плодів (шукати їх у квітні безглуздо — вони достигають улітку), проклинає його словами: ««Нехай плоду із тебе не буде ніколи повіки». І фігове дерево зараз усохло» [І, Мв. 21, 19].

Безумовно, гуманніше було б зробити так, щоб на фіговому дереві з'явилися плоди. Але Христос, мабуть, цим знищенням хотів налякати своїх учнів.

Як відомо, християни щиро вірять, що Ісус Христос прийшов спасти всіх людей від гріхів, повернути людей до Бога. Однак таке розуміння суті месії не узгоджується зі словами євангеліста Матвія про те, що початково Ісус прийшов тільки до євреїв. Про це, згідно зі свідченням Матвія, говорить сам Христос, заповідаючи своїм учням: «На путь до поган не ходіть, і до самарянського міста не входьте, але йдіть радніш до овечок загинулих дому Ізраїлевого» [І, Мв. 10, 6].

Ще категоричніше і визначеніше Ісус говорить про суть своєї місії, відповідаючи на благання жінки-хананеянки зцілити її дочку: «Я, — відповів Христос, — посланий тільки до овечок загинулих дому Ізраїлевого» [І, Мв. 15, 24]. А Вона, підійшовши, вклонилася йому і попросила: «Господи, допоможи мені». А він відповів: «Не годиться взяти хліб у дітей і кинути щенятам» [І, Мв. 15, 25–26].

Подібну, але менш категоричну відповідь Ісуса жінці наводить і євангеліст Марко: «Дай, щоб перше наїлися діти, — не годиться бо хліб забирати в дітей і кинути щенятам» [1, Мр. 7, 27].

Отже, спочатку Христос надає особливого статусу єврейському народові. Тому деякі «сучасні ідеологи іудаїзму вимагають відокремлення «єврейського Христа» від християнства. К. Бруннер зазначає: «Наш Христос має з Христом офіційного християнства так мало спільного, як сузір'я Великої Ведмедиці з твариною того ж найменування. Звідси — вимога: віддайте нам нашого Ісуса» [3, с. 39].

Наведені вище висловлення «про овечок загинулих дому Ізраїлевого» свідчать про те, що первісне християнство зароджувалось як один із напрямів іудаїзму, який претендував на єдино правильне розуміння суті месії, котрий був не царем, а боголюдиною Ісусом Христосом. Цим здебільшого і пояснюється непримирима боротьба євангельського Ісуса з фарисеями, садукееями та книжниками. І тільки після розп'яття й воскресіння Христос остаточно пориває з іудаїзмом, заповідаючи своїм учням: «Тож ідіть, і навчіть всі народи, хрестячи їх в ім'я Отця, і Сина, і Святого Духа, навчаючи їх зберігати все те, що Я вам заповів» [1, Мв. 28, 19–20; див. також Мр. 16, 15].

Здавна багатьох читачів євангельських текстів шокують слова Ісуса про суть його місії: «Не думайте, — говорить Христос, — що Я прийшов, щоб мир на землю принести, — Я не мир принести прийшов, а меча. Я ж прийшов порізати чоловіка з батьком його, дочку з її матір'ю і невістку зі свекрухою її». І: «вороги чоловікові — домашні його». «Хто більш, як Мене, любить батька чи матір, той Мене недостойний. І хто більш, як Мене, любить сина чи дочку, той Мене недостойний [1, Мв. 10,34–37; див. також Лк. 12,51].

Ще категоричнішим є висловлювання Ісуса про безмежну відданість йому і ненависть до ближнього, яке наводить євангеліст Лука. Зокрема, він зазначає, що Ісус, звертаючись до великого натовпу людей, сказав: «Коли хто приходить до Мене і не зненавидить свого батька та матері, і дружини й дітей, і братів і сестер, а до того й своєї душі — той не може бути учнем Моїм» [1, Лк. 14, 26].

Аналогічну вимогу залишити все заради Ісуса містить і його відповідь учневі, який просив Христа перш ніж піти за ним, дозволити поховати свого батька. А Ісус йому відповідає: «Іди за Мною, і зостав мертвим ховати мерців своїх» [1, Мв. 8, 22; у Лк .9, 60].

Наведені вище слова Ісуса про його місію на землі свідчать, що він прийшов не об'єднати і зблизити людей, а, навпаки, розділити й роз'єднати їх не тільки за ознакою наявності чи відсутності в них віри, але й за ступенем любові й відданості Христу.

Уважного читача нерідко шокує й описана в євангельських текстах ситуація, коли Ісус, перш ніж зцілити сновиду, відкрито демонструє оточуючим його слухачам свою роздратованість і нетерпеливість, показуючи тим, що люди йому набридли: «О роде невірний й

розбещений, доки Я буду з вами? Доки вас Я терпітиму?» [1, Мв. 17, 17; у Мк. 9, 19; Лк. 9, 41].

Ще про один із таких епізодів розповідає євангеліст Іван. Зокрема, він повідомляє, що під час таємної вечері Ісус «... вмовивши куска, подав синові Симона, Юді Іскаріотському... Затим же куском тоді в нього ввійшов сатана» [1, Ів. 13, 26-27]. У цьому фрагменті викликає великий подив те, що Ісус не тільки мовчки споглядає, як в Іуду вселяється сатана, але й своїми словами навіть спонуває його до зради, коли той затримується в нерішучості: «Що ти робиш — роби швидше...» [1, Ів. 13, 27].

Зрозуміло, що подібні висловлювання Христа явно суперечать поширеному серед християн уявленню «про моральну чистоту та благородство Ісуса, виявлених у кожному його слові, кожному вчинку» [6, с. 30].

У релігійній та науковій літературі вже багато написано про зраду Іуди і про ніч у Гефсиманському саду. Проте ці відомі події євангельського оповідання, як і раніше, привертають увагу багатьох дослідників, дають привід для нових роздумів.

Як відомо, всі євангелісти стверджують, що Ісус задалегідь добре знав перебіг подальших подій. Цю обізнаність Ісуса неодноразово відзначає і євангеліст Матвій. Зокрема, він повідомляє, що Христос у переддень Пасхи, знаючи про свою долю, говорив учням, що його буде віддано на розп'яття [1, Мв. 26, 2].

За два дні до Великодня, розповідає Матвій, первосвященики, книжники і старійшини, зібравшись нараду, вирішили підступно захопити Ісуса і вбити його. Відкритого арешту вони боялися через його популярність серед народу; тому дуже зраділи, коли Іуда погодився допомогти здійснити їх задум. Складно не помітити, як під час цієї змови дивно поводить себе зрадник Іуда: його, зокрема, не приваблює, не цікавить винагорода за зраду. Про це свідчать і звернення Іуди до первосвящеників, і подальший розвиток подій. Пропонуючи свої послуги, він запитує: ««Що хочете дати мені, — і я Його вам видам?» І вони йому виплатили тридцять срібників» [1, Мв. 26, 15]. Чому саме тридцять? Чи потрібні йому були ці гроші взагалі? Відповіді на ці та на багато інших запитань стають зрозумілими лише за умови уважного читання подальшого євангельського тексту.

Згідно з повідомленням євангелістів, Ісус, знаючи про зраду, сказав своїм учням під час таємної вечері: «По правді кажу вам, що один із вас видасть Мене ... » [1, Мв. 26,21; у Мр. 14, 18; Лк. 22, 21].

Після таємної вечері Ісус та його учні пішли з Єрусалима до Гефсиманії, щоб він підготувався до майбутніх страждань і смерті. У дорозі Ісус сказав своїм учням: ««Усі ви через Мене спокуситесь ночі цієї. Бо написано: «Уражу пастиря, — і розпорозяться вівці отари»» [1, Мв. 26, 31].

Але Петро, заперечуючи йому, сказав, що ніколи не спокуситься, якщо навіть спокусяться всі. Ісус же прорік йому «По правді кажу тобі, ночі цієї, перше ніж заспіває півень, — відречешся ти тричі від Мене» [1, Мв. 26, 34]. Проте Петро продовжував стверджувати, що не відречеться від Ісуса, хоч би йому належало вмерти разом з ним. Подібне говорили й інші учні.

Очевидно, що в цьому фрагменті євангельського тексту можна спостерігати зіткнення відомого лише Ісусу передвизначення подій з уявною свободою вибору своїх учинків його учнями. Подальший розвиток подій багато в чому зберігає мотиви цієї колізії.

Ісус, залишивши більшість своїх учнів у Гефсиманському саду, взяв із собою Петра, Івана та Якова, почав тужити й сумувати. Потім попросив цих учнів бути й пильнувати з ним, а сам, відійшовши далі, впав долілиць і молився, благаючи: «Отче мій, коли можна, нехай обмине ця чаша Мене... Та проте, — не як Я хочу, а як Ти...» [1, Мв. 26, 39].

Цікаво, що цього епізоду молитви Ісуса немає в розповіді четвертого євангеліста. Можливо, він уважав, що «Христу логосу непристойно боятися страждань; він вище цього» [3, с. 154].

У цій молитві Ісуса виявляється, очевидно, недозволена для нього слабкість. Якщо навіть визнати, що в ньому говорить людська сутність, то і в такому разі є дивним його намагання втекти від своєї долі. Адже йому, напевно, відомий подальший перебіг подій і він знає, що розп'ятим мучитиметься недовго (декілька годин) і незабаром воскресне з мертвих. Незважаючи на це, Ісус боїться і тричі просить, щоб його минула «ця чаша».

Як відомо, всупереч цьому, багато звичайних смертних людей, виявляючи дійсні чудеса героїзму, віддавали своє життя для порятунку інших, сміливо й рішуче обирали собі страждання і смерть. Тим більше, багато з них не визнавало можливості воскресіння з мертвих, не вірило в безсмертя душі.

Коли Ісус повернувся після молитви до учнів, вони спали, і він промовив до Петра: «Отак, — не могли ви й однієї години попильнувати за мною?... Пильуйте й моліться, щоб не впасти на спробу, — бадьорий бо дух, але немічне тіло» [1, Мв. 26, 40–41]. Звичайно, постає запитання: чи не впадає в спокусу сам Ісус, коли просить, щоб минула його «ця чаша»? І чи не тілесне в нього самого бере гору над духом під час молитви «про чашу»?

Помолившись удруге, Ісус приходить і бачить, що учні знову сплять, — як повідомляє Матвій, — «бо зважніли їм очі були» [1, Мв. 26, 43]. Отяжілі очі, цілком імовірно, свідчать про вплив якоїсь вищої сили. Іншими словами, вони заснули не по своїй волі, а внаслідок дії передвизначення: вони повинні були заснути.

Ісус, сказавши втретє під час молитви ті самі слова, прийшов до учнів і промовив: «Ви ще далі спите і починаєте? Ось година

наблизилась, — і до рук грішникам виданий буде Син Людський... Уставайте, і ходім, — ось наблизився Мій зрадник» [1, Мв. 26, 45–46]. У цей час прийшов Іуда і привів із собою озброєний народ від первосвящеників. Він, наблизившись до Ісуса, сказав: «Радій, Учителю». І поцілував Його» [1, Мв. 26, 49]. Тоді Ісуса затримали. Але один із його учнів (євангеліст Іван стверджує, що це був Петро) вихопив свого меча й ударив раба первосвященика, відтявши йому вухо.

Отже, щонайменше один учень був готовий захищати Ісуса зі зброєю, проте останній заборонив йому це, промовивши: «Сховай свого меча в його місце, бо всі, хто візьме меча, — від меча і загинуть» [1, Мв. 26, 52]. Це висловлювання Ісуса з часом стало афоризмом і сприймається, як пересторога для всіх, хто має намір застосувати зброю. Водночас важливо зазначити, що зброю використовують не тільки для нападу, але і для захисту; тому, радше за все, ці слова Ісуса слід розуміти, як заборону братися за меч першим (нападати).

Однак, на нашу думку, відповідь на запитання, чому Ісус забороняє учневі застосовувати зброю, має інше, глибоше пояснення. Про це переконливо свідчать такі слова Ісуса, спрямовані до учня зі зброєю: «Чи ти думаєш, що не можу тепер упросити Свого Отця, — і Він дасть Мені зараз більше дванадцяти легіонів Янголів? Але як має збутися Писання, що так статися мусить?» [1, Мв. 26, 53–54]. Іншими словами Ісус, коли б тільки захотів, зміг би припинити це беззаконня, звільнити себе. Але він не робить цього, щоб не перешкоджати передвизначенню подальших подій, щоб здійснилось все, пророковане писаннями.

Таким чином, очевидно, що всі євангельські персонажі, проявляючи особисту ініціативу, вільний вибір, перешкоджають запрограмованому передвизначенню, втіленню готового сюжету розвитку подій. Тому не випадково Ісус пояснює своїм учням: «... бо Я вам об'явив усе те, що почув від Мого Отця. Не ви мене вибрали, але Я вибрав вас, і все настановив, щоб ішли ви й приносили плід і щоб плід ваш зостався» [1, Ів. 15, 16–16].

Традиційно багато віруючих вважають, що в зраді Ісуса важливу роль відіграв поцілунок Іуди. Один детальний аналіз опису цієї сцени зради й арешту Ісуса надає можливості відзначити непотрібність його поцілунку Іуди. Про це переконливо свідчать слова Ісуса, звернені до озброєного народу: «Немов на розбійника вийшли з мечами та киями, щоб узяти Мене. Я щоденно в храмі сидів та навчав, і Мене не взяли ви» [1, Мв. 26, 55]. Отже, Ісуса знали всі в обличчя, і поцілунок Іуди був зайвим. Мабуть, тому євангеліст Іван нічого не повідомляє про це; він також міг уважати, «що поцілунок Іуди — прощальний» [5, с. 41].

Детальний аналіз епізоду зради і пов'язаних з нею подій надає підстави стверджувати, що Іуда був необхідною ланкою у фатальному розвитку подій: без нього не було Голгофи, розп'яття, спокутування

гріхів, смерті й воскресіння Ісуса. Водночас розуміння цих обставин викликає певні запитання: заради чого зраджував Іуда? Що він з цього мав? Чому йому дали за зраду саме тридцять срібняків? Чи потрібні вони були йому взагалі? Виявляється, відповіді на всі ці та багато інших запитань слід убачати в прояві передвизначення. Підтвердженням цього може бути фрагмент тексту, в якому євангеліст Матвій, описуючи каяття і смерть Іуди, повідомляє: «Тоді справедливо те, що сказав був пророк Єремія, промовляючи: «І взяли вони тридцять срібняків, заплату Оціненного, що Його оцінили сини Ізраїлеві, і далі за поле гончарське, як Господь наказав був мені» [1, Мв. 7, 9–10]. Отже, поведінка Іуди, священників (кількість срібняків, нащо вони були витрачені) була теж передбачена. Вони діяли відповідно до пророцтв.

Проявом передвизначення пояснюється і відречення Петра після арешту Ісуса: Петро забуває свою обіцянку Ісусу і тричі відрікається від нього. Безумовно, Петро, як і будь-яка інша людина здорового глузду, не зміг би забути свої щирі обіцянки не відрікатися, якщо тільки не позбавити його пам'яті. Певна річ, у ситуації арешту можна злякатися і не виконати свої обіцянки, але аж ніяк не забути про нього.

Отже, якась вища сила, діючи відповідно до пророцтва Ісуса, позбавляє тимчасово пам'яті Петра, і він здійснює несвідомі вчинки (не обирає самостійно), доки не заспіває півень. Тільки тоді до нього повертається пам'ять, і він починає гірко плакати, пригадавши слова Ісуса

На основі фрагментів євангельського тексту можна дійти таких висновків:

- ініціатива спокуси Ісуса дияволом могла належати Святому Духу; сама ідея спокуси дияволом Бога або боголюдини є абсурдною;
- в окремих епізодах Ісус Христос виявляє слабкість, яка не може бути притаманна сину Божому;
- первісно (згідно з Матвеем, частково і Марком) Ісус посланий тільки до «овечок загинулих дому Ізраїлевого», але, не переконавши їх, уже після воскресіння посилає своїх учнів навчати всі народи;
- у спілкуванні зі своїми співбесідниками Ісус нерідко висловлював з одного і того самого питання перед різною аудиторією слухачів діаметрально протилежні судження;
- у плині євангельських подій проявляються жорстке передвизначення, запрограмованність; у основних євангельських персонажів відсутня свобода вибору лінії своєї поведінки.

Список літератури

1. Біблія або Книги Святого письма Старого й Нового Заповіту. — Б.м.: Укр. біблійне т-во, 1995. — 296 с.

2. Гальбиати С., Пьяцца А. Трудные страницы Библии: Ветхий Завет / С. Гальбиати, А. Пьяцца. — М., Милан: Христиан. Россия, 1995. — 315 с.
3. Крывелев И. Христос: «миф или действительность»? /АН СССР. ' М.: Обществ .науки и современность, 1987. — 144 с.
4. Ленцман Я. А. Сравнивая евангелия / Я. А. Ленцман. — М.: Политиздат, 1967. — 190 с.
5. Логинова Р. Чи зраджував Іуда? //Людина і світ. — 1994. — №5-6. — С. 37-42
6. Маклауэлл Джон. Не просто плотник: Толкование Нового Завета: Пер. Англ. / Дж. Маклауэлл. — М.: Совмест. сов.- амер. предприятие «Соваминко», 1990. — 127 с.
7. Ратцингер Й. (Папа Бенедикт XVI) Иисус из Назарета / Пер. с нем. М. Кореновой / Й. Ратцингер. — СПб.: Издательский Дом «Азбука-Классика», 2009. — 416 с.

Надійшла до редколегії 11.02.2014 р.

УДК. 008: 7.072.2

О. В. УМАНЕЦЬ

КОНЦЕПТ ПЕРЕВЕРТНЕВОСТІ У ФАУСТІАНСЬКИХ ВЕРСІЯХ С. АЛЬОШИНА ТА М. ЗАРИНЯ

Здійснено спробу дослідження особливостей утілення концепту перевертневості й інтерпретування образів фаустіани у творчості С. Альошина та М. Зариня.

Ключові слова: *фаустіана, аксіологічні орієнтації, перевертневість, концептуальна сутність.*

Осуществлена попытка исследования особенностей воплощения концепта оборотности и интерпретации образов фаустианы в творчестве С. Алешина и М. Зариня.

Ключевые слова: *фаустиана, аксиологические ориентации, оборотность, концептуальная сущность.*

The embodiment peculiarities of the self-opposition concept and interpretation by faust-theme images in creation by S. Alyoshin and M. Zarin are illuminated.

Key words: *faust-theme, value orientation, self-opposition, conceptual essence.*

Духовний шлях людства, «зітканий» із нитей спадкоємності та новацій, містить концептуальні «вузли», що на рівні художньої рефлексії відбивають кардинальні проблеми особистісної екзистенції й акумулюють загальнолюдський духовний досвід. Цей проблемний дихотомічний перетин минулого-сучасного й особистісного-загальнолюдського концентровано віддзеркалюється у своєрідних концептуальних універсалиях, які на рівні наукової рефлексії традиційно визначаються як універсальні образи, загальнокультурні зразки, магістральні сюжети, вічні образи, мандрівні сюжети тощо. Із поняттєвою панорамою, з ними пов'язаною, резонує панорама

дефініцій і дослідницьких «векторів», що мають на меті осмислення їх сутності та концептуальної основи.

Образ Фауста й фаустіана загалом, як наскрізні модули художнього опанування світу, духовного буття людства, також традиційно постають у плюралістичній множинності дослідницьких бачень. Причинами цього, на нашу думку, є потенційна здатність фаустіанської тематики, зважаючи на її звернення до кардинальних проблем людства, органічного «входження» не тільки в різні культурні контексти, а й у контексти різних видів мистецтва. На рівні наукової рефлексії це зумовлює опору на дослідницький інструментарій, що є адекватним конкретній «аурі» засобів виразності та водночас створює проблему відпрацювання методологічного фундаменту й дослідницького інструментарію, які вможливили б цілісне осягнення фаустіани й образу Фауста в синхронії та діахронії культурного буття людства загалом як смислопороджуючого символу.

Актуальність такого модулю осмислення фаустіани зумовлена багатьма чинниками, передусім певною дискретністю її дослідження. Це виявляється, з одного боку, в нівелюванні значущості тих їх зразків, які опосередковано співвідносяться із фаустіаною в хрестоматійному її розумінні як відбиттям концепту пошуку саме знання. З іншого боку, в полі зору дослідників, зазвичай, опиняються «вершинні» зразки фаустіани, наділені статусом позачасових шедеврів. Унаслідок цього на дослідницькому маргінесі понині перебуває масштабний «спектр» зокрема сучасних утілень фаустіани в літературі та музиці, що демонструють унікальні інтерпретації одвічної тематики, сюжетики та проблематики.

Слід зазначити, що дискретність осмислення фаустіани є наслідком доволі традиційного її дослідження (як і багатьох інших наскрізних тем і сюжетів) у контексті порівняльного літературознавства, зокрема у фундаментальних працях О. М. Веселовського, В. М. Жирмунського, І. Г. Неупокоевої, Б. Г. Реїзова, І. М. Нусінова, П. Н. Беркова, А. Є. Нямцу, Г. Ішимбаєвої та ін. Масштабна ж панорама інтерпретацій фаустіани в музиці й образотворчому мистецтві (із поодинокими винятками), як своєрідна концептуальна лінія, що пронизує культурні епохи, ще не набула цілісного осмислення.

Інший аспект актуальності обраного в цій розвідці модулю осягнення фаустіанської тематики зумовлений тим, що цей «проблемний вузол» духовного надбання людства резонує з полівекторністю ціннісних орієнтирів сучасності, котра спричинена наявністю різноспрямованих тенденцій глобалізації й актуалізації проблеми національної самоідентифікації індивіда, а також необхідністю та прагненням визначення загальнолюдських орієнтирів, адекватних сучасним культурним реаліям і осмисленню значущості набутого людством духовного досвіду, та винятковою суб'єктивізацією аксіологічних настанов. Це актуалізує необхідність осмислення сутності, концептуальної

основи та специфіки відбиття «аксіологічного шляху» людства, віддзеркалених у фаустіані.

Актуальним є також уведення до наукового обігу, зокрема в масштабну дослідницьку площину, пов'язану з осмисленням логіки й інтерпретаційної динаміки наскрізних сюжетів у контексті різних історично-культурних епох, уявлення щодо специфіки та культурної зумовленості тих концептуальних «рішень» фаустіані, що не набули належного висвітлення в сучасному гуманітарному знанні через «варіативність» репрезентації одвічної, кардинальної, загальнолюдської духовної проблематики, зокрема в контексті культури ХХ ст.

Об'єкт статті — фаустіанська тематика як феномен світової культури, що в множинності концептуальних інтерпретацій є художнім відбиттям ціннісних пошуків людства; предмет — концепт перевертневості у фаустіані. **Мета** — висвітлити сутність і специфіку втілення цього концепту в сучасних версіях фаустіанської тематики у творчості С. Альошина та М. Зариня.

Невирішені складові загальної проблеми, на нашу думку, пов'язані не тільки з тим, що, попри оригінальність, «Фальшивий Фауст» М. Зариня та «Мефістофель» С. Альошина не привернули уваги науковців як самостійні об'єкти дослідження і не ввійшли в орбіту фаустіанознавства, за поодинокими винятками радше інформаційного та публіцистичного, аніж аналітико-теоретичного характеру. Це загалом обмежує уявлення щодо концептуальної сутності та специфіки інтерпретації фаустіанської тематики, особливостей її входження в культурні обрії сучасності. Концепт перевертневості, котрий дослідники подають «пунктиром» [6, 7], як фундамент «варіативної» репрезентації атрибутивних для означеної тематично-образної лінії проблематики, сюжетики й образності тематики, також є недослідженим. Висвітлення особливостей його втілення зумовлює наукову новизну статті.

Масштабний досвід, набутий фаустіанознавством, ґрунтується на доволі традиційному баченні як центрального образу фаустіанської тематики, так і її проблемного стрижня. Осмислюючи сутність фаустіанських міфологеми та архетипу, дослідники пов'язують їх передусім із сюжетною константою — продажем душі й укладанням угоди з дияволом і з гносеологічною проблематикою здобуття знання. Однак багатовікова історія фаустіанської тематики в різних національних її інтерпретаціях свідчить, з одного боку, про відсутність генерального сюжетного «вузла» (у творах В. Одоевського, Є. Гофмана, К. Манна та ін), з іншого — розгортання фаустіані в просторі та часі засвідчує відцентрову тенденцію щодо атрибутивності її гносеологічної проблематизуючої основи. Не менш значущими для численних Фаустів, аніж пошук знання, є й набуття мирських благ та кохання (що наочно відбивається зокрема в зразках прафаустіані та фаустіані ХХ ст.).

Відзначимо, що «згортання» в нерозривний вузол сюжетних і проблемних «випромінень» попередньої фаустіани (зокрема у незавершеній трагедії Г. Лессінга, інтерпретаціях фаустіани Я. Р. Ленца, Ф. М. Клінгера, Ф. Мюллера, сповнених штурмерського бунтівництва), винятковий ступінь концентрації кардинальної, загальнолюдської духовної проблематики та її філософського осмислення у «Фаусті» Гете ознаменували той етап в її бутті, на якому бунтівний образ надлюдини, що прагне надреалізації свого потенціалу, творення нового світу людства, осяяного найвищими цінностями, набув статусу міфологеми. Як міфологема, цей образ із багатогранною проблематикою набуває полісемантичного «розгортання», в якому кожен з елементів-концептів і кожна з проблемних граней (як сюжетного, так і концептуального рівнів) постають такими, що містять «згорнену» пам'ять цього культурного цілого.

У такому розумінні образ Фауста беззаперечно набуває статусу символу, котрий являє собою «...не позначення певного зрозумілого змісту, а вказівку на смислове поле, на певну культурну традицію, на деяку сферу загальної всім пам'яті» і демонструє притаманну символам «...культурну усталеність: вони виявляють здатність, трансформуючи свої значення, пронизувати культурні епохи, що змінюють одну одну, втрачаючи та знову набуваючи культурної активності» [13, с. 86–87] та міфологеми-концентрату — потужного джерела вихідних подальших еманцій, зв'язок яких із початковим відбиває дедалі більше «розтягування».

Спектр таких концептуально-сюжетних «розтягувань» є нескінченним. Певним чином його втіленням можна вважати грандіозну музичну «модуляцію» фаустіани у творчості Ф. Ліста, Г. Малера, А. Рубінштейна, Р. Вагнера та ін. Мотив укладання угоди та гносеологічна проблематика в контексті інструментальних «еманцій» фаустіани, які позбавлені вербальної конкретики, мають вторинну значущість. На нашу думку, як і варіанти мети угоди (кохання, матеріальні цінності, честолюбні прагнення), це надає підстави для обґрунтування концептуальної константи фаустіани як пошуку не тільки і не стільки знання, скільки нових світоглядних обріїв, виходу за межі ціннісних орієнтацій епохи та формування-передбачення ціннісних настанов майбутнього.

Водночас наявність фаустіанських «еманцій», віддалених від концептуального стрижня певної світоглядної парадигми, надає можливості вбачати в них виявлення певної «ризомної» тенденції буття. Фаустіана, як сад стежок, які розходяться, в новелі Х. Л. Борхеса є смислороджуючою сферою, конкретні смисли якої співвідносяться з аксіологічними орієнтаціями сучасності та майбутнього як безпосередньо, так і опосередковано, як асоціативно, так і через заперечення. Вектори та ракурси таких співвідношень, ступінь їх зв'язків із вихідним началом нині, зважаючи на масштабний корпус музичної

фаустіани та специфічні версії фаустіани ХХ ст., надають проблемному полю фаустіанознавства певної дискусійності і дозволяють дійти висновків щодо певної стабільності ідейно-естетичної рецепції протосюжетів традиційних структур (термін А. Нямцу). Проте думки науковця щодо наявності «багатоманітних подієвих і семантичних домінант» у протосюжетах (хоча, на нашу думку, трансформація протосюжетів зумовлюється не ними, а аксіологічною динамікою, що має історично-культурну детермінованість, і такими їх особливостями, як «відносна самостійність цих домінант, їх здатність редукуватися від протосюжетів» та потенційною спроможністю традиційних структур до переосмислення [10, с. 34]), уможливають осмислення варіативних фаустівських версій, значно віддалених від традиційного архетипу образу та тематики, забарвлених концептом перевертневості (на основі чого дослідники дійшли висновку щодо наявності в них антифаустівського начала [6, 7]).

П'єса С. Альошина «Мефістофель», як одне з утілень такого концепту, демонструє своєрідне проєкціювання фаустіанської тематики на тло парадигми світобачення, що склалася в контексті радянської культури, й водночас дивовижну співзвучність актуалізованим у розпал Другої світової війни проблемам світової культури — позачасовій значущості гуманістичних ідеалів, збереженню морального стрижня особистості та людства загалом.

Радикальне переосмислення концептуальної основи образів фаустіани та їх розвитку передусім відбивається в образі Фауста. Зберігаючи ті ознаки, які подаються дослідниками як такі, що утворюють зв'язок із традиційним прототипом («...інтелектуалізм мислення, прагнення вирішити ключові проблеми буття, повнота почуттів та ін.» [11, с. 117]), цей образ є і запереченням прототипу. Перевертневість утілення в образі літньої людини, сповненої не пошуковості та динамізму, а втоми від знання та життя, дозволяє характеризувати його як «пост-Фауста».

На своєрідну опозицію традиції образ Фауста в п'єсі С. Альошина перетворюють: аксіологічна стабільність, що детермінує відсутність внутрішнього розвитку, статичність, а також соціально активна, екстравертна позиція. Тому кінцева мета концепту здобуття знання — в ім'я суспільства, а не заради задоволення власних гносеологічних прагнень — є другорядною. Саму сутність людини Фауст убачає не в безмежних можливостях пізнання світу, а в здатності до помилок і емоцій, глибоких почуттів, емпатії. «Жити — означає відчувати», — стверджує він [2, с. 7]. Традиційний Фауст із його маргінальним протистоянням ціннісним орієнтаціям своєї епохи замінюється Фаустом, що прагне не відірватися від соціуму, а навпаки, злитися з ним, і сенс життя вбачає в житті для інших, «розчиненні» особистісного в соціальному, що адекватне тогочасній необхідності акумуляції особистісних зусиль заради спільної мети.

Репрезентація образів Фауста як такого, що первинно досяг своєї мети — всеохоплюючого знання, мудрості, максимальної соціалізації, та Мефістофеля як такого, що шукає атрибутівних для людини емоцій та почуттів, проблематизує розгортання традиційної сюжетної схеми і детермінує актуалізацію концепту перевертневості. Це виявляється у функціональному «обміні» сторін фаустіанської колізії та двоїстості образу Мефістофеля, котрий насичується духом пошуковості та емоційно-почуттєвим началом.

Перевертневість-двоїстість в образі Фауста виявляється й у набутті ним функцій каталізатора подальших подій. Спокушаючи Мефістофеля, він змальовує перед ним ціннісні обрії людства та емоційно-почуттєву сповненість людського життя — її насиченість коханням, сумнівами, стражданням, співчуттям і острахом смерті.

У процесі функціональної переорієнтації персонажів змінюються сутність і спрямованість зв'язків між ними. Традиційну для фаустіани пара Фауст-Маргарита замінює пара Мефістофель-Маргарита, котра створюється за ініціативи Фауста. Деструкція усталених функціональних зв'язків спричинена й водночас спричиняє й позбавлення образу Маргарити самостійності. Образ одвічної жіночості, символ прагнень людства постає в концептуально-детермінуючій функції — як засіб перетворення Мефістофеля, даний Фаустові «...самим богом, щоб перетворити чорта на людину. Жінки народжують нас, жінки творять із нас чоловіків, і якщо жінка не навчить його відчувати, то, значить, ніщо йому не допоможе» [2, с. 17].

На відміну від первинної, вихідної перевертневості образу Фауста, образ Маргарити трансформується поступово. Утілення невинності, чистоти, співчутливості, емпатії, визначальної значущості загальнолюдських, зокрема релігійних, настанов, образ Маргарити модулює до етичної протилежності — цинічного, нігілістичного відкидання як настанов історично-культурної доби, в просторі якої функціонують дійові особи п'єси, так і загальнолюдських, універсальних, позачасових ціннісних орієнтирів. Єдиною ланкою її зв'язку з людським світом залишається бажання жити (страх смерті не дозволив їй вкоротити собі віку), якого первинно позбавлений Мефістофель. Однак ті ціннісні настанови, які становили сутність її особистості та загальнолюдську аксіологічну основу, безповоротно втрачені, і символ кохання перевертається в жахливу, безсоромну самопародію.

В образі Мефістофеля концепт перевертневості виявляється в декількох аспектах. З одного боку, він первинно є опозицією традиційному архетипові втілення зла у фаустіанській тематиці, втрачає притаманну йому функцію ініціатора подій, рушійної їх сили і постає як ведений. З іншого боку, цей образ у різних концептуальних вимірах функціонує в площині зіткнення цінностей, у спілкуванні з Фаустом (де він постає як власне Мефістофель) й у площині емоційно-

почуттєвій, у контексті розгортання лінії кохання (під самостійно обраним іменем Пауль).

Поступова трансформація цього образу є неоднозначною та складною. «Звеличення одвічного спокою характерно для багатьох філософсько-етичних інтерпретацій образу Мефістофеля, ... однак С. Альошин підкреслює на відміну від своїх попередників, моральну втому героя від безсмертя; радше традиційне, аніж осягнене захоплення позачасовістю» [11, с. 117–118]. Від цього позачасового буття, безсмертя, позаемоційності образ одвічного зла поступово модулює через сумніви та вагання щодо сутності своїх почуттів до граничної емоційності, високого почуттєвого напруження і власне набуття тих ознак духовності, що й надають йому можливості відчувати себе людиною — до відчуття своєї провини та співчуття. Фіналом перевертненого шляху є «олюднення» Мефістофеля, втрата ним безсмертя та здобуття відчуття любові до життя, що закарбовує горда декларація: «Я — людина...» [2, с. 41]. Осмислення визначальної позапросторової та позачасової значущості одвічної загальнолюдської цінності — життя — надає гуманістичного пафосу інтерпретації фаустіани в п'єсі С. Альошина, зумовлений ситуацією ціннісного зламу та глобальних конфліктів у житті людства в середині ХХ ст.

Інший модус перевертненості репрезентує роман М. Зариня «Фальшивий Фауст». Первинно фактично всі персонажі роману постають як травестовані пародії на традиційні прообрази фаустіанської тематики, супроводжені своїми двійниками з минулих історично-культурних епох, що створює унікальну стилістичну атмосферу, сповнену мерехтінням культурних часів і просторів Північного Відродження та сучасності, грою стилями, літературними і музичними асоціаціями, цитатами, знаковими для світового мистецтва персонами та персонажами.

Суперечливу фаустівську образну площину формують різні іпостасі головного героя. Одна з них — утаємничений, утім історично достовірний, образ Крістофера Марло (зазначимо — автора однієї з версій фаустіани), що визначає себе як Сатану, передбачаючи перебіг подальших подій: «Це — жорстокий жарт і один із нас дорого за себе заплатить» [5, с. 117]. Іншою та домінуючою іпостасю в романі є образ студента-музиканта (що створює й певну алюзію з Адріаном Леверкюном Т. Манна), приналежного фаустівською за напруженням амбітною мрією — створення надвеличного, неперевершеного інтелектуального творіння. Додатковий вимір перевертненості, двоїстості створює розбіжність між пасіонарним духом поривань героя та вторинною за своєю сутністю, утилітарною метою. Це кулінарна книга, до того ж не створена власноруч, а набута в результаті угоди з її власником, що «...остаточно має стати філософсько-гастрономічним трактатом, ледь не дисертацією на здобуття кандидата медичних та кулінарних наук, що подана під соусом норівів століття та здобрена

гарніром емоцій» [5, с. 7]. Третя іпостась образу Фауста — ініціатор угоди, спокусник, що функціонально трансформує його в Мефістофеля.

Декларативний обмін функцій позначається на інших образах фаустіанської тріади, також відзначених двоїстістю. Образ старезного лікаря Яніса Трампедаха у фаустіанській іпостасі постає як шукач молодості та чуттєвих насолод, заради яких він і поступається не душею, а авторськими правами на куховарську книгу. Його історична іпостась — абат із Дептфорда, котрий є заклятим, давнім ворогом Крістофера Марло, що створює ефект ретроспективного відлуння фаустіанської колізії й утверджує її позачасовість, перманентність, непозбутність.

Функціональна перевертневість зумовлює й модули буття героїв роману. Амбітний юнак перетворюється на стомленого мефістофелівською роллю, розбитого хворобою, розчарованого чоловіка, котрий напружено шукає як реалізації творчого потенціалу, визнання як композитора, так і кохання Маргарити, і духовних опор у буремній атмосфері Другої світової війни. «Псевдо-Фауст» лікар Трампедах трансформується на штучно омолоджененого багатія, що обстоє ідеї нацизму. Знаком аксіологічних модуляцій сутності образу та водночас відзеркаленням пародійно-пафосного втілення концепту перевертневості стають «перейменування» — самостійні зміни імені та національної належності (зазначимо, що вигадане ним нове прізвище Амбрерод сповнене фаустіанських алюзій, запах сірки — ознака диявольського начала, ім'я Амбрерод же, за версією Трампедаха перекладається як той, що породжує пахощі, тобто алюзійна опозиція Мефістофеля).

Маски легендарної музи В. Шекспіра — Чорної Мері та юнака-актора — одягає в романі Маргарита. Її трансформація з поетеси, сповненої чистого творчого натхнення, в утриманку, що продає себе та зраджує коханню — шлях низхідного ціннісного руху, природним фіналом якого є смерть.

Логіка розвитку образів фаустіанської тріади в романі М. Зариня позначена й ефектом «дзеркала в дзеркалі», «театру в театрі — у театрі», в якому діють одночасно і самі персонажі, і їх історичні двійники, і персонажі театральної вистави, що надає концепту перевертневості історично-культурної багатовимірності та позачасовості.

Глобальна значущість перевертневості утверджується радикальним зниженням заявленої «парафрази» фаустіанської тематики. Назва роману — «Фальшивий Фауст» — у фіналі репрезентується як визначення гастрономічного експерименту: «тому що вирішив дати своєму твору другу назву — «Фальшивий Фауст», яку раджу тлумачити винятково в гастрономічному сенсі, в якому сприймається, наприклад, фальшивий заєць або фальшивий фазан, у жодному разі не слід думати, що я хотів поглумитися над працями таємного радника

або ж мого великого тезки Марло» [5, с. 277]. Головний же герой репрезентує себе вигнанцем, для якого нема нічого святого, та водночас таким, що прагне докорінно змінити свою сутність.

Мотив зміни імені в романі набуває не тільки функції «скріплення» архітектоніки, а й засобу втілення глобального за значущістю концепту перевертневості. Зміна імені для Фауста знаменує початок життя із «чистого аркуша», осягнення іншої мети життя — боротьби з нацизмом, модуляцію образу із хронотопу архаїзованого минулого з гастрономічними цінностями, часо-простору Ренесансу з віртуалізованим театральним буттям до світу елітарних орієнтацій богеми, сучасного соціуму, народної маси з її нагальними проблемами.

Концепт перевертневості зумовлює й аксіологічну переорієнтацію мотиву угоди, й зміну функцій сторін, що її укладають. Між Фаустом і Трампедахом — це наочна пародія, між Трампедахом і Маргаритою — угода-продаж кохання. Я. Трампедах постає в ролі Мефістофеля, що купує і творчу душу, і кохання, а Маргарита — у ролі Фауста, котрий продає найдорожче — свою душу, оспівану в поезіях, та незатребувану та неоцінену світом, що ґрунтується на утилітарних цінностях.

Концепт перевертневості позначається на всіх персонажах роману. Деякі зі зміною політичної та соціальної ситуації втрачають статки, статус і амбіції, інші — світоглядні настанови та політичні погляди, набуваючи аксіологічної опозиційності самим собі.

Отже, актуалізація концепту перевертневості та визначальна його значущість у логіці розгортання образів фаустіанської тріади у версіях одвічної теми, створених С. Альошиним і М. Заринем — репрезентація одного з можливих шляхів її буття в культурному просторі сучасності. Смыслова полівекторність, полісемантичність образів в «аурі» цього концепту резонує із ціннісним плюралізмом і мозаїчністю постмодерністської парадигми світобачення та постсучасності, надаючи фаустіані статусу культурного метатексту, всеохоплюючого простору культурних символів і значень, у якому Людина сучасності шукає своє місце й аксіологічні константи. Цілісне дослідження цього метатексту складає перспективи подальших розвідок.

Список літератури

1. Абызов Ю. Приспешниче шародейство во Влуме / Ю. Абызов // Даугава. — 1983. — № 2. — С. 93–107.
2. Алешин С. Тема с вариациями. Пьесы. Беседы о театре. / С. Алешин. — М. : Сов. писатель, 1984. — 520 с.
3. Владимірова З. Журавль в небе / З. Владимірова // Театр. — 1982. — № 7. — С. 68–80.
4. Волков А. Р. К теории традиционных сюжетов / А. Р. Волков // Сравнительное изучение славянских литератур. — М. : Наука, 1973. — С. 303–314.

5. Заринь М. Фальшивый Фауст : романы / М. Заринь. — М. : Известия, 1984. — 400 с.
6. Ишимбаева Г. Г. Образ Фауста в немецкой литературе XVI–XX веков / Г. Г. Ишимбаева. — М. : Флинта : Наука, 2002. — 262 с.
7. Ишимбаева Г. Г. Русская фаустиана XX века / Г. Г. Ишимбаева. — М. : Флинта, 2002. — 128 с.
8. Козловски П. Культура постмодернизма / П. Козловски — М. : Республіка, 1997. — 240 с.
9. Курышева Т. А. Маргер Заринь / Т. А. Курышева. — М. : Сов. композитор, 1980. — 208 с.
10. Нямцу А. Загальнокультурна традиція у світовій літературі / А. Нямцу. — Чернівці : Рута, 1997. — 223 с.
11. Нямцу А. Фаустовская традиция в драме С. Алешина «Мефистофель» / А. Нямцу // Вопросы русской литературы : респ. межвед. науч. сб. — Львов : Высшая школа, 1979. — С. 114–122.
13. Труды по знаковым системам. Актуальные проблемы семиотики культуры // Ученые записки Тартусского государственного университета. — 1987. — Вып. 746. — 150 с.
14. Урнов Д. М. Пристрастия и принципы / Д. М. Урнов. — М. : Сов. писатель, 1991. — 425 с.
15. Якушева Г. В. Фауст и Мефистофель в литературе XX века / Г. В. Якушева // Гегелевские чтения–1991 / под ред. С. В. Тураева. — М. : Наука, 1991. — С. 165–192.

Надійшла до редколегії 21.01.2014 р.

УДК 008:379.8

I. В. ПЕТРОВА

ТРАНСФОРМАЦІЯ КУЛЬТУРНИХ ПРАКТИК АРИСТОКРАТІЇ ЗА ЧАСІВ «ГАЛАНТНОГО» СТОЛІТТЯ

Аналізуються культурні практики придворно-аристократичних кіл «галантного» століття. Обґрунтовано специфіку придворних та салонних форм культури.

Ключові слова: культурні практики, придворна культура, галантність, салон.

Анализируются культурные практики придворно-аристократических кругов «галантного» века. Определена и обоснована специфика придворных и салонных форм культуры.

Ключевые слова: культурные практики, придворная культура, галантность, салон.

Cultural practices of court-aristocratic circles of «gallant» century are analysed. The specific of courts and salon forms of culture are found out and reasonabled.

Key words: cultural practices, court culture, gallantry, salon.

У центрі сучасних культурологічних досліджень постають проблеми міжкультурного діалогу, який передбачає взаємодію національної культури з іншими. Проте збагачення й гармонійний

розвиток власної культури неможливі без розуміння характерних особливостей інших культурних просторів, їх ґрунтового знання.

Усвідомлення значимості культурних практик як вияву пізнання й долучення особистості до надбань духовної культури змушує звертатися до культурних традицій аристократії, зокрема до гедоністичної культури королівського двору Франції, яка, будучи зразком для наслідування всіма європейськими державцями, істотно вплинула на європейські норми культурних практик в епоху «галантного» століття.

Реконструкція культурних практик означеного століття (друга половина XVII–XVIII ст.) здійснена завдяки дослідженням з проблем формування придворної культури. Репрезентативними в контексті аналізу змін у житті часів «галантного» століття, хоча й суб'єктивними та ретроспективними, є мемуари з конкретними прикладами й описами історичних подій, аналізом моральних якостей і мотивацій поведінки представників різних верств населення. Оскільки мистецтво спостереження за людьми було для придворних найважливішим життєвим умінням, ґрунтовні описи життя містять їхні мемуари, характери й афоризми. Серед них — максими Ларошфуко («Афоризмы, максимы и размышления», 1665), мемуари кардинала де Реца («Мемуары», 1670–ті рр.), характери де Лабрюйера («Характери або звичаї нинішнього віку» 1687), мемуари Л. Сен-Симона («Мемуары: полные и доподлинные воспоминания герцога де Сен-Симона о веке Людовика XIV и Регентстве», 1694–1723), А. Рішельє («Мемуары», 1723) та К. Гольдоні («Мемуары Карло Гольдонии содержащие историю его жизни и его театра», 1787). Зазначимо, що мемуари використано не для аналізу політичних подій досліджуваного періоду, а для вияву характерних ознак, притаманних дискурсивним практикам у культурному вимірі. Незважаючи на соціальну чи політичну належність і певний суб'єктивізм, мемуари переконливо й повно відбивають дух цієї епохи [3, 4, 6, 8, 9].

Серед про культурні практики аристократів у Новий час слід назвати, передусім, працю німецького соціолога Н. Еліаса («Придворное общество: Исследование по социологии короля и придворной аристократии, с Введением: Социология и история»), в якій розкрито умови перетворення аристократів-лицарів на аристократів-придворних, охарактеризовано зміни в культурі їх поведінки, що, відповідно, позначилося на культурних практиках привілейованих верств населення. Вивчення Н. Еліаса набуло логічного продовження в працях російських науковців, зокрема в колективному дослідженні «Двор монарха в средневековой Европе: явление, модель, среда» та «Королевский двор в политической культуре средневековой Европы». Мистецтво світського дозвілля, яке культивувалося в салонах і клубах раннього нового часу, найповніше охарактеризовано в дослідженнях М. Аронсона і С. Рейсера, Ф. Декрузетт, Ф. Ерланже, Е. Маня

та ін. Учені наголошують на діалектиці «сутності» й «існування» культури, яка, виявляючись у культурних практиках, характеризується суперечливою взаємодією побуту й буття, матеріального і духовного, природного і штучного, нормативності і свободи, впливаючи на динаміку самого життя. Сутність її визначають не лише духовно-культурні ідеали, ідеї, абсолюти, принципи, а й зміст, якого сповнена буденної діяльності людини.

Тому мета статті — вивчення особливостей розвитку культурних практик у західноєвропейській культурі раннього нового часу, передусім у Франції, — країні, у якій, завдяки політичним, ідеологічним, етичним умовам, формується модель придворної поведінки, що стане невід’ємною складовою образу «*homme gallant*» (людини благородної й галантної).

Регулятивом культурних практик та основою оптимістичного світовідчуття як ціннісної домінанти життя цього періоду була галантність, що відображала норми й правила світської поведінки аристократів. Головне в моделі галантної поведінки — дотримання правил приємного спілкування, демонстративність і публічність поведінки, витонченість манер. До цього додавалася меланхолія, яка, на думку героїні роману М. де Скюдері «Клелія» (1654), зводилася до «стану мрійливості, стану, який розважає розум» і «вдосконалює думки» [7, с. 42]. Про цей період Е. Фукс писав, маючи на увазі життя аристократії: «Люди не визнають ні старості, ні зів’ялості. Вони вічно молоді, постійно жартують і, навіть помираючи, кокетують. Усе насичене чуттєвістю, просякнуте хтивістю. Життя перетворилося на неперервний екстаз насолоди. А після сп’яніння настає не гнітюча тверезість, а нове блаженство. Події і вчинки не мають наслідків. Є лише «сьогодні». «Завтра не існує...» [12, с. 6].

Галантне століття було часом розквіту абсолютизму, що, виникн в Іспанії в XV ст. і набув свого класичного прояву у Франції за правління Людовика XIV (1638–1715) та Людовика XV (1710–1774).

Ідеалом придворно-аристократичних кіл, які становили еліту суспільства, став дворянин, зразком чоловічої гідності, краси й досконалості — монарх. Рішельє у своєму заповіті королю Франції наголошував, що дворянство необхідно вважати «найголовнішим стрижнем держави, здатним багато в чому посприяти її збереженню і зміцненню» [10, с. 156]. У середовищі панівних класів засобом самоствердження і відмежування від нижчих верств населення була прискіпливе ставлення окремої людини й усього, що її оточувало з точки зору соціального значення і престижу. Ознаками «придворної» культури стали люб’язність манер, витонченість смаку, дотримання такту й «уміння жити». Саме такою змальовується діяльність модного у XVIII ст. салону дружини маршала Люксембурзького [13, с. 80]. Свідченням належності до аристократичного кола вважали уявні, несправжні досягнення знаті, її «вроджене», а не набуте право,

здатність розкошувати і витрачати, водночас здобуті зусиллями за-слуги були ознакою «плебейства». У цьому ієрархічно організованому суспільстві епохи абсолютизму перевагу над усіма іншими верствами населення мали представники королівської влади.

Сприйняття короля як особи, наділеної Божою милістю і відповідальної лише перед Богом, презирливе ставлення до людини недворянського походження (міщанина, робітника, селянина) ґрунтувалися на переконанні, що єдиним і найвищим законом для всіх є забезпечення примх монарха. Такий стан речей тривав протягом століть, а якщо й критикувався, то лише тихцем. «*Car tel est notre plaisir*» («тому що нам так хочеться») усе виправдовує або ж усе спростовує» [12, с. 11–13]. Словосполучення італійського вченого Ф. Сансовіно про венеціанський уряд («недоторкане, непорочне, вічне і безподібне») як-найкраще характеризує ставлення до монарха в епоху Абсолютизму.

Монарх зосереджував владу всіх представницьких органів, роль яких було зведено до мінімуму, внаслідок чого будь-які дії короля набували державного значення. Демонстрація такого абсолютизму виявилася і в ритуалізації будь-яких дій монарха (від одягання й задоволення фізіологічних потреб до прийняття іноземних послів), у неймовірній кількості придворних, утриманні війська, однаково надмірних витратах і на будівництво, і на азартні ігри. У світському житті цього періоду переважало прагнення «перетворити земне життя на рай», що й спрямовувалися усі засоби дозвілля: звеселення й розваги, які створювали ілюзію неперервного свята, розкішного й витратного. Зокрема бенкети, які стали настільки витратними, що на роздрібному ринку продавали залишки наїдків з королівського столу [2, с. 167]. Як слушно зауважує М. Вебер, розкіш як відмова від цілераціональної орієнтації споживання була для придворно-аристократичних кіл не «зайвиною» чи «надлишком», а засобом самоствердження.

Абсолютизм зумовив виникнення специфічних форм придворного церемоніалу, ритуалів любовної гри, манери поведінки. Найяскравіше це виявилось у культурно-дозвіллевих практиках придворних, який має подвійне цільове призначення: з одного боку, реалізувало свої природні функції розслаблення, розваги й отримання задоволення, а з іншого, — було безпосереднім засобом самоствердження і кар'єрного зростання, дотримання придворною особою суспільних норм і виконання своїх представницьких обов'язків. Тому дозвілля, як інструмент соціальної диференціації і репрезентації рангу, відрізнялося продуманістю форм, «демонстративним споживанням» (Т. Веблен), співвідносним із соціальним статусом особи та її привілеями, адже «честь для дворян мала бути дорожчою за життя» [10, с. 156].

Так, палац (король і члени його родини) або ж двір (особи нижчого від королівської сім'ї рангу) вже не відігравали ролі середньовічного замку, в якому мешканці були захищені від військових нападів. Палац став «зведеним на землю Олімпом, у якому все свідчило, що тут

мешкають боги. Простора вітальня, величезні зали і галереї. ... Усе мало бути виставкою богообраності — навіть сон монарха. ... Він — церква, ідея божества в перекладі на мирську мову» [12, с. 13–14]. Життєвою філософією панівного класу була впевненість у тому, що життя — це лише коротка мандрівка, яку необхідно провести в задоволенні, комфорті і веселоощах, а єдино важливими цілями придворних — звеличення себе серед рівних і служіння монарху. Тому й щоденними розвагами були комунікативні форми — бали, театральні вистави, бенкети, виїзди на полювання, королівські балети, інші звеселяння, спрямовані лише на одне — перетворити життя на суцільне свято, рай на землі.

Символом абсолютної монархії, як і придворного життя, став Версаль. Водночас, версальські свята були складовою політичної програми, засобом формування справжніх придворних. І версальська феєрія «Звеселяння чарівного острова» (1664), і «Великий королівський дивертисмент» (1668), і святкування, присвячені завоюванню Франш-Конте (1674) та інші розваги, мали утверджувати велич Людовіка XIV і могутність французької державності. Бали й маскаради, кінні перегони і любовні розваги, полювання й прогулянки, гра в більярд чи вистави мали різні завдання: відволікти придворних від політичних інтриг і конфліктів, заохотити знать до служіння, утримати дворян при дворі, спостерігати за ними, висловлювати підданам свою повагу і влаштовувати своєрідне змагання між дворянами у вірності Королю. Л. Сен-Сімон у «Мемуарах» зазначав, що король використовував численні свята, прогулянки й заміські поїздки як засіб винагороди й покарання [11].

Дотримання в королівському палаці атмосфери галантного спілкування, ретельне виконання правил придворного етикету мали демонструвати державну єдність і порядок, систему, стрижень якої становило дворянство як обрана й відокремлена верства. Придворні «не лише тому прибували до двору, що залежали від короля, а й були залежними від нього тільки тому, що, прибувши до двору і перебуваючи серед придворних, могли зберігати дистанцію від усіх інших. Від дотримання цієї дистанції залежали порятунок їхньої душі, престиж як придворних аристократів, а, відтак, суспільне існування і особиста ідентичність» [13, с. 125].

Мода на розваги визначалася, передусім, захопленнями монарха: французький король Людовік XIII (1601–1642) надавав перевагу полюванню, грі в м'яч, рідше грав у кеглі, більярд, шахи та реверсі. Як пристрасний конхіюфіл, монарх запровадив серед придворної знаті захоплення морськими мушлями, колекції яких виявляли витонченість смаку власника. Час спливав за влаштуванням балетних вистав, видовищних змагань (парадів, кінних перегонів, стрільби) і турнірів, про популярність яких серед придворних свідчать гравюри Ж. Калло (1592–1635).

За часів правління Людовіка XIV (1638–1715) театр, незважаючи на критику церкви і моралістів, активно підтримувала влада, а сам монарх, любитель спектаклів і балетів, патрунував діяльність кількох акторських труп. Існували такі Королівські трупи: Бургундського готелю (1629–1680) рр., Марє (1634–1673 рр.), Пале-Рояля (1658–1673 рр.), Генєго (1673–1680 рр.). У королівській декларації від 1641 р. про ремесло комедіанта йшлося як про таке, що відволікає населення від «дурних занять». У 1680 р. у Парижі було засновано перший стаціонарний театр — «Комеді Франсєз».

У роки правління Людовіка XV (1710–1774) культурні практики придворних постійно «виходили» за межі одного двору: у Версальських залах відбувалися різні розваги, зокрема й театральні вистави; в королівській резиденції в Марлі переважали азартні ігри; у Фонтенбло влаштовувалися показові військові маневри і паради за участю короля [4, с. 461, 465, 532, 534].

Серед аристократичних кіл значної популярності набули заміські «двори» з галереями, тенісними кортами, алеями для гри в боулінг, майданчиками для гри в кеглі чи крикет, будинки для приватних зустрічей, сади для прогулянок і святкувань, зали для проведення асамблей і балів. Та якщо в епоху Відродження життя за містом було зумовлене ідеями гуманістів про ідеальне проведення часу, то в XVII ст. «культура» заміської вілли стала «дачною» модою заради власного звеличення, пристрастю до нестримного розкошування і непомірних витрат. Італійський драматург К. Гольдоні написав про цей період так: «Я відвідав дорогою кілька тих вілл на березі Бренти, в яких панують розкіш і пишність. Наші предки їздили туди збирати прибутки; тепер туди їздять, щоб їх витратити. На дачі йде велика гра, утримується відкритим стіл, організуються бали і спектаклі» [4, с. 225]. У дачній трилогії К. Гольдоні змальовуються розваги, забави і звеселяння, дуже різноманітні й дорогі, які заповнюють дозвілля аристократії, свідчать про її нерозсудливість, марнотратство і небезпеку безмежної свободи. «Мода» на вілли, сприйняття їх не як способу життя, а як засобу підвищення престижності виявилися в зростанні їх кількості: у Венеції в XVI ст. їх було 252, у XVII — 332, а у XVIII — більше 400. Французька дослідниця Ф. Декруазетт, аналізуючи матеріали про утримання вілл, що збереглися донині, наводить такі дані: на віллі Фарсетті могли відпочивати одночасно не менше сорока запрошених, у розпорядженні яких було п'ятнадцять гральних столів, туалетні кімнати і навіть обігрівачі, якими користувалися за похмурої погоди [5, с. 101].

Серед еліти, щоправда, були й такі, як Гаспаро Гоцці, котрий цінував самотній відпочинок у дузі «буколічної простоти» за можливість відвертого спілкування з друзями, філософських роздумів та споглядання, душевного спокою і невинних розваг. Однак для більшості відпочинок у селі ставав «манією», «пристрастю». Ідеальне заміське

дозвілля — це час, витрачений на ігри, танці, пізні трапези, «зустріч сходу сонця за фараоном» [3, с. 505–596].

У XVIII ст. французький двір, як центр суспільного життя і «деміург громадської культури», поступово втрачає своє значення: частково через слабе правління Людовіка XVI, а головне — унаслідок розвитку буржуазії. Світська культура децентралізувалася, розпорошуючись у дворах придворної знаті, де процвітали салони (фр. *salon*, італ. *Salon* — велика зала), у яких збиралися для дискусій і бесід учені, літератори, художники, політики, актори. І хоча перше відкриття салонів відбулося ще в епоху Відродження, особливої популярності вони набули у XVII–XVIII ст. у Франції.

Навколо салонів утворювалися фракції, які змагалися за політичний і урядовий вплив (принцеса Конде, герцогиня де Лонгвіль чи де Монпансьє у Франції, графиня Карлайль в Англії). У салонах формувалася аудиторія, здатна «споживати» інтелектуальну продукцію (салон мадам Дюдефан відвідував Д'Аламбер, у салоні мадам Д'Епіне бував Дідро, в салоні мадам Жоффрен — Монтеск'є). У французьких салонах, наприклад, Мадлен де Скюдєрі, виник жанр галантно-героїчного роману. Водночас, салони відрізнялися від академічного середовища і політичних товариств: їхні відвідувачі прагнули отримати задоволення. Спілкування в колі однодумців (звідси — акцентування на дискурсивних практиках), музикування і театралізовані імпровізації, розваги й веселощі в салонах надають підстав вважати їх своєрідними «храмами дозвілля».

Провідну роль у салонній культурі відігравали жінки, для яких це було своєрідним долученням до культурного простору. Зокрема на становлення світської культури істотно вплинув салон маркізи де Рамбуїє (існував протягом 1608–1648 рр., до початку Фронди), який поєднував традиції куртуазії та витончений смак сучасності. Господиня салону виявом «преціозності» вважала витонченість, гарний смак, уміння вести бесіду, ввічливість, здатність надихати своїх гостей на створення художніх творів. Серед відвідувачів салону були герцоги, маршали, графи, маркізи, талановиті представники нижчих верств населення, що порушувало стану ієрархію. Головними розвагами в салоні були витончена бесіда на любовну тематику і любовні ігри («вкрадене серце» «полювання на любов», «корзинка», лотереї).

Інтелектуальні розваги (промови, диспути, проповіді, написання віршованих загадок, невеличких прозаїчних фантазій чи метаморфоз, поетичні змагання) зводились до обговорення політичних новин, постановки фарсових вистав і буфонад чи виїздів за місто, де всі розважалися сільськими танцями, грою в кеглі, волян, бенкетами. Серед салонних розваг набули поширення театральні мініатюри, т. зв. «паради», які являли собою, не пов'язані між собою, короткі сцени-діалоги. Через свою мініатюрність і розосередженість театральні акти «розчинялися» в салонному спілкуванні, тому межа між тим, що

відбувалося на імпровізованій аматорській сцені, і заняттям відвідувачів салону, була достатньо хисткою [14].

Салон як місце зустрічі світської знаті й освіченої інтелігенції відігравав роль генератора ідей, відповідно впливаючи на соціально-культурне середовище французького суспільства: окремі салони, віддалені від королівського двору, відрізнялися певною демократичністю й лібералізмом, їх двері були відкриті не лише перед аристократами, а й буржуа і талановитими громадянами. На початку Французької революції більшість салонів нагадували політичні клуби, а не камерні зібрання, а розмежувати літературні захоплення відвідувачів від політично-філософських було практично неможливо. Так, салон Неккера, фінансового діяча й міністра Людовіка XVI (1754–1793), відвідували Бюффон, Мармонтель, Дідро, Кондорсе, Талейран, інші відомі громадські діячі [1, с. 39–40]. Двір і салон культивували витончене і галантне дозвілля, яке відіграло важливу роль у диференціації суспільства і підтримці корпоративної цілісності панівного класу.

Отже, здійснене дослідження дозволяє дійти певних висновків.

Вираженням суспільної констеляції пов'язаних між собою (жорсткою ієрархією, строгим церемоніальним етикетом і правилами практичної моралі) осіб був «двір». Його роль поступово посилювалася, починаючи з епохи Відродження, і набуло особливого значення в XVII–XVIII ст. Як політичний, соціальний, економічний і культурний центр держави (передусім Франції) двір з другої половини XVII ст. був єдиним органом управління країною і еталоном придворного життя. Влада монарха утримувалася завдяки вивіреним стратегії, в якій значну роль відігравали культурні практики. Маючи суспільно-репрезентаційну цінність і будучи засобом соціального самоствердження у безперервній конкурентній боротьбі за соціальний статус і престижність, вони виконували функцію дистанціювання дворян та їх панування над іншими. Значимість культурних практик у житті придворно-аристократичних кіл виявлялася в обсязі часу, відведеного на різні культурні й розважальні дієства; залученні до них значної кількості осіб; характері світських контактів; постійно зростаючих витратах, які відповідали не прибуткам, а рангу й соціальному статусу придворного. «Галантне» століття характеризували розваги, звеселяння, відкриті лише для тих, хто дотримував моди; знав придворні звичаї; демонструючи свої чесноти, нехтував будь-якою трудовою діяльністю; за словами Мандевіля, зацікавлював оточуючих; хто відповідав еталону *galant homme*.

Проте з часом нові ідеологічні й моральні принципи в суспільстві зумовили зміну в офіційних, публічних формах придворного дозвілля салонними. Салон впливав на формування громадської думки й відігравав значну роль у політичному й культурно-інтелектуальному житті держави. Починаючи з другої половини XVIII ст. у салоні, як місці зустрічі світської знаті й інтелігенції, обговорювалися та

поширювалися демократичні й ліберальні ідеї. На початку Французької революції салон нагадував радше політичний клуб, ніж камерне зібрання, а відокремити літературні захоплення від політично-філософських було практично неможливо. Але і при дворі, й у салонах аристократів ігрова складова культурних практик т. зв. «галантного» століття істотно відмежувала аристократів від нижчих верств населення, сприяючи їхній диференціації.

Список літератури

1. Аронсон М. Литературные кружки и салоны / М. Аронсон, С. Рейсер. — Л. : Прибой, 1929. — 310 с.
2. Бродель Ф. Матеріальна цивілізація, економіка і капіталізм, XV–XVIII ст. Т. 1. Структура повсякденності: можливе і неможливе / Ф. Бродель ; пер. з франц. Г. Філіпчук. — К. : Основи, 1995. — 543 с.
3. Гольдони К. Дачная лихорадка / К. Гольдони // Сочинения : [в 4 т.]. — М. : ТЕРРА, 1997. — Т. 1: Комедии. — С. 505–596.
4. Гольдони К. Мемуары Карло Гольдони содержащие историю его жизни и его театра. Т.1. / К. Гольдони ; пер. и примеч. С. С. Мокульского. — М.–Л. : Academia, 1933. — 600 с.
5. Декруазетт Ф. Повседневная жизнь Венеции во времена Гольдони / Ф. Декруазетт ; пер. с франц. Е. В. Морозовой. — М. : Молодая гвардия, 2004. — 286 с.
6. Кардинал де Рец. Мемуары / Кардинал де Рец. Отв. ред. Ю. Б. Виппер. — М. : НИЦ «Ладомир», «Наука», 1997. — 831 с.
7. Кузнецова А. А. Салонная культура XVII в. и английский галантно-героический роман / А. А. Кузнецова // Вестник ПСТГУ. — 2012. — Вып. 1 (27). — С. 32–48.
8. Лабрюер Жан де. Характери, або звичаї нинішнього віку / Жан де Лабрюер; пер. із фр. Г. Малець. — К. : ПУЛЬСАРИ, 2009. — 364 с.
9. Ларошфуко Ф. Афоризмы, максимы и размышления / Франсуа де Ларошфуко. — М. : «ОЛМА-ПРЕСС» — СПб. : «Издательский дом НЕВА», «СКРИПТОРИУМ», 2000. — 448 с.
10. Ришелье А. П. Политическое завещание / А. П. Ришелье // Андреев А. Р. Гений Франции, или Жизнь кардинала Ришелье. Документальное историческое исследование. — М.: Белый волк, 1999. — С. 152–164.
11. Сен-Симон Л. Мемуары: полные и доподлинные воспоминания герцога де Сен-Симона о веке Людовика XIV и Регентстве / Луи Сен-Симон // Кн. 1 : Избр. главы. Пер. с фр. — М. : Прогресс, 1991. — 598 с.
12. Фукс Э. Иллюстрированная история нравов: Галантный век / Э. Фукс ; пер. с нем. — М. : Республика, 1994. — 479 с.
13. Элиас Н. Придворное общество: Исследования по социологии короля и придворной аристократии, с Введением: Социология и история / Н. Элиас // пер. с нем. А. П. Кухтенкова, К. А. Левинсона, А. М. Перлова, Е. А. Прудниковой, А. К. Судакова. — М. : Языки славянской культуры, 2002. — 368 с.
14. Юдкін-Ріпун І. М. Культурологія Просвітництва / І. М. Юдкін-Ріпун. — К., 1999. — 200 с.

Надійшла до редколегії 23.01.2014 р.

**ФЕНОМЕН ЗАХІДНОЇ ПОСТСЕКУЛЯРНОЇ КУЛЬТУРОЛОГІЇ:
ЧАРЛЬЗ ТЕЙЛОР, ДЖОН МАККЛЮР, МАЙК КІНГ**

Обґрунтовано припущення про існування на Заході постсекулярної культурології, представники якої — Чарльз Тейлор, Джон Макклюр і Майк Кінг.

Ключові слова: *постсекуляризм, постсекулярна культурологія, Чарльз Тейлор, Джон Макклюр, Майк Кінг.*

Обосновано предположение о существовании на Западе постсекулярной культурологии, представители которой — Чарльз Тейлор, Джон Макклюр и Майк Кинг.

Ключевые слова: *постсекуляризм, постсекулярная культурология, Чарльз Тейлор, Джон Макклюр, Майк Кинг.*

The assumption about the existence of the West post-secular culturology, whose suggested representatives are Charles Taylor, John McClure and Mike King is justified.

Key words: *postsecularism, postsecular culturology, Charles Taylor, John McClure, Mike King.*

Уже більше десятиліття на Заході існує постсекулярна філософія (post-secular philosophy) [6], метою якої є розбудова дистанційованого як від войовничого секуляризму, так і від релігійного фундаменталізму філософського дискурсу про релігію. На початку нового тисячоліття там також почали активно обговорювати перспективи постсекулярної соціології (post-secular sociology) [3], яка, визнавши факт «релігійного ренесансу» в різних регіонах світу, припустила, що для адекватного наукового вивчення цього непередбаченого «теорією секуляризації» феномену «світські узи, що пов'язують соціологію з її атеїстичним антирелігійним минулим, можуть бути послаблені, якщо не зруйновані загалом» [3, с. 279]. Але можна зазначити, що на Заході повинна існувати також і постсекулярна культурологія, яка, відповідно до вимог та викликів сучасності, намагається неупереджено аналізувати культурні процеси та феномени, що існують у просторі протистояння й взаємодії секулярного та релігійного полюсів у сучасному світі.

Звісно, фактом є те, що формула «постсекулярна культурологія» не використовується в працях західних дослідників культури. Але причина цього полягає в тому, що сам термін «культурологія» не набув на Заході того поширення та значення, яке він має в лексиконі пострадянських гуманітаріїв, для котрих, культурологія є пластичною та принципово відкритою (мета)наукою про культуру, яка ніколи не заперечувала можливості бути місцем для діалогу між секулярним та релігійним дискурсами. Натомість, у євроатлантичному культурному просторі «культурологія» — це лише конкретна стратегія дослідження культури в еволюціоністсько-матеріалістичних координатах,

яку розробив протягом 30-70-х рр. минулого століття американський культурантрополог Леслі А. Вайт.

Проте, на нашу думку, західна постсекулярна культурологія існує, а ознакою цього є створення в останні роки присвячених аналізу культурних умов, у яких розвивається та втілюється секулярна й постсекулярна свідомість, праць західних науковців, котрі за своїм інтелектуальним масштабом та сміливістю міждисциплінарних пошуків не обмежуються конкретними дисциплінами, до яких вони формально належать. Конкретніше, йдеться про розвідки: «Секулярна доба» (2007) канадського філософа Чарльза Тейлора [7], «Часткова віра. Постсекулярна література в добу Пінчона та Моррісона» (2007) американського літературознавця Джона Макклора [5], та «Постсекуляризм: прихований виклик екстремізму» (2009) британського дослідника сучасної культури Майка Кінга [4].

Мета статті — проаналізувати феномен західної постсекулярної культурології, який, на нашу думку, маніфестує себе в працях Ч. Тейлора, Дж. Макклора та М. Кінга, визначити культурологічний вимір праць цих науковців та експлікувати їх точку зору стосовно різноманітних контекстів, у яких нині маніфестує себе постсекулярна культура на Заході.

Попередньо зауважимо, що серед трьох обраних нами для аналізу текстів «Секулярна доба» Ч. Тейлора є безсумнівним лідером щодо уваги, яку вона привернула до себе в міжнародному університетському середовищі та колах інтелектуалів, котрі належать до різноманітних релігійних конфесій. Про це, зокрема, свідчать численні рецензії, полемічні й критичні статті, дисертації та конференції, інформацію про які містить присвячений Ч. Тейлору бібліографічний ресурс [2]. Проте там не має відомостей про рецепцію «Секулярної доби» на пострадянських теренах, де принаймні з 2009 р. вона відома завдяки рецензіям та статтям Д. Узланера, С. Петрова, К. Штекль, Е. Степанової, Ф. Далмаєра, К. Сігова, А. Баумейстера та ін. Крім того, в Україні у 2013 р. перекладено та видано першу частину цієї книги [1], але, на жаль, вихід друком другої частини (4-5 глави), а також її російський переклад заплановані лише на 2014 р., тому говорити про справжнє ознайомлення вітчизняного читача із «Секулярною добою» поки ще зарано.

На відміну від відомого в українській науці Ч. Тейлора, імена та праці професора Ратгерського університету (Нью-Джерсі) Джона Макклора та засновника «Центру постсекулярних досліджень при Лондонському університеті Метрополітен» Майка Кінга, ніколи не привертати уваги українських гуманітаріїв, хоча західна аудиторія та критики доволі активно на них відреагували [8].

Звертаючись до «Секулярної доби» Ч. Тейлора, відзначимо, що її культурологічну складову можна визначити вже на етапі формування мети дослідження, коли автор висловлює намір уточнити, що

саме має на увазі сучасна людина, впевнено говорячи про те, що світ, у якому вона живе, є секулярним. Соціологи релігії (фахівці з цього питання) вказують на те, що Захід став секулярним, коли, по-перше, відбулося відокремлення церкви від політичних структур та інших сфер суспільного життя, а, по-друге, — занепали релігійні переконання та практики, тобто «люди відвернулися від Бога та вже не відвідують церкву» [1, с. 16]. Тейлор, хоча і з уточненнями, загалом погоджується із цими соціологічними маркерами секулярного стану, але додає, що вони не пояснюють йому: як сталося так, що до 1500 р. «віра в Бога була беззаперечною і не піддавалася жодному сумніву» [1, с. 16], а у 2000 р. її «розуміють як певний варіант вибору поряд з іншими і часто цей вибір не є найлегшим» [1, с. 16]. Щоб зрозуміти механізм та сутність цієї метаморфози в ставленні до віри на Заході, він спрямовує свій дискурс за межі соціології релігії, в площину філософії повсякденності та пропонує закцентувати на тому, як «фонова» секулярність зумовлює «звичайне розуміння життя сучасної людини — те, як ми наївно мислимо будову світу» [1, с. 16]. Але це — лише один з етапів його дослідження, оскільки далі науковець пропонує вивчати секулярність поза межами філософії: описати «соціальне уявне» (socialimaginary), «схопити рівень розуміння життя, який передуватиме будь-якому філософському запитуванню» [1, с. 57].

Якщо спробувати транскрибувати дослідницькі інтенції Тейлора мовою вітчизняної культурології, то можна сказати, що в «Секулярній добі» він здійснює міждисциплінарне дослідження того, як сформувалася секулярна ментальність сучасної західної людини, котра протягом століть поступово втрачала свою орієнтованість на пошук повноти в співвіднесенні з трансцендентним Богом та знаходила сенс життя в різних, але при цьому не обов'язково пов'язаних з трансцендентним, джерелах. Саме поясненню того, як при забутті трансцендентного утворювались ментальна «іманентна рамка» та відповідний їй тип людини, що «не визнає остаточних цілей понад людське процвітання, як і жодного зв'язку з будь-чим іншим понад це процвітання» [1, с. 40], присвячені численні культурологічні екскурси Тейлора, праця котрого не випадково вибудувана «не як послідовне розгортання єдиного сюжету й аргументації, а радше як низка пов'язаних нарисів, що висвітлюють один одного за допомогою взаємно доречного контексту» [1, с. 11]. У цих нарисах, серед іншого, науковець аналізує історію змін у західному християнстві в добу Реформації, прискіпливо розглядає деїзм та раціональне «розчаклування» світу в науці Нового Часу, описує «грандіозне поширення невіри» [1, с. 508] в XIX ст. та виникнення на початку XXI ст. нестабільної ситуації, коли «здається, на розчарування приречені всі: і ті, хто сподівається, що невіра зіштовхнеться з власними обмеженнями та власною неплідністю й виснажиться сама собою, відкривши загалу шлях повернення до традиційної релігії, і ті, хто вважає, що всі ці проблеми

є тимчасовими труднощами історичного поступу людства вбік розуму та науки» [1, с. 480].

Постсекулярною культурологія Тейлора стає в той момент, коли він дещо парадоксально, як для католика-практика, констатує, що незважаючи на впевненість деяких соціологів у тому, що секуляризацію слід описувати суто негативно, як «вилучення» релігії (та всього, що з нею пов'язане) з культури, правильніше було говорити про неї не як про суто негативне, а як про частково позитивне явище. Спостерігати цю позитивність можна в тому, що «західна модерність із її секулярністю є плодом нових винаходів, наново сформованого розуміння себе, а також відповідних практик» [1, с. 46], які не знищують релігію як таку, не заперечують «існування Бога та інших духів, але розташовують усі подібні вірування в царині, відкритій для сумніву, суперечок, опосередкованих пояснень» [1, с. 58]. Фактично модерність, як нова культурна конфігурація, відмовляє в праві на існування лише деяким формам релігійності, несумісним з новим баченням реальності, а тому не є дивним, що «чимало людей і досі розташовують себе на метафізично серединному ґрунті, де вони визнають дію якоїсь безособової сили у Всесвіті та / або у своєму житті» [1, с. 612]. Саме тому, на поширеному в сучасності серединному просторі між вірою та невірою ізольоване «я» сучасної людини «з одного боку схиляється до невіри, а з іншого, відчуває поклик духовного — у природі, мистецтві, якомусь контакті з релігійною вірою або у відчутті Бога, яке може пробитися крізь його захисну оболонку» [1, с. 567].

Немовби продовжуючи роздуми Ч. Тейлора про те, що секуляризація не завершується остаточним «відлученням» релігії від культури, а натомість, зумовлює породження нових форм культури і нової релігійності, американський літературознавець Джон Макклор у праці «Часткова віра» запропонував дослідити ці нові форми на матеріалі сучасної західної «постсекулярної літератури».

У центрі уваги Макклора-літературознавця — відомі у світі та нагороджені літературними преміями п'єси Тоні Кушнера, «постмодерністські романи Томаса Пінчона і Дона Де Лілло; твори афроамериканців Тоні Моррісон, Чарльза Джонсона, Еліс Волкер, Глорії Нейлор та Тоні Каде Бомбара; постколоніальні романи Бетсі Хед, Майкла Ондатже та Салмана Рушдіта романи авторів-індіанців Н. Скота Мамадеа, Леслі Сілко та Льюїса Едріха» [5, с. 3]. На його думку, твори саме цих авторів слід кваліфікувати як «постсекулярні», тому що вони мають відповідні характерні ознаки: «містять історії, в яких ідеться про звернення секулярно налаштованого героя до релігії; онтологію, яка релігійно опротестовує секулярний устрій реальності; ідеологію, значення якої полягає в реартикуляції драматично «ослабленої» релігійності із секулярними прогресивними цінностями та проектами» [5, с. 3].

З культурологічної точки зору, дослідження Дж. Макклюра цікаве тим, що в ньому «постсекулярна література» розглядається як складова більшого та значнішого феномену — «постсекулярної культури» [5, с. 7], яка репрезентована пов'язаними з релігією зрушеннями в західній культурі останніх десятиліть. На його думку, до них зокрема належать «вибухове зростання фундаменталістських та духовних форм організованої релігійної практики, експерименти «NewAge» в альтернативній духовності та звернення до релігії в певних філософських колах — усі ці рухи відбивають сильне, але вибіркоче розчарування в секулярних цінностях і способі буття та рішучість винаходити їм альтернативи» [5, с. 7].

Виокремлюючи форми прояву «постсекулярної культури» та звертаючись до площини «постсекулярної культурології», крім літератури, Макклюру своїй праці розглядає переважно «постсекулярну філософію», або «постсекуляризм», як він сам її називає. Постсекуляризм для нього — це абстрактно-теоретичний аналог наративів постсекулярної літератури, філософський рух, який долучив до сучасної філософії «спосіб буття та світобачення, критично налаштовані як до секулярного, так і до релігійно-догматичного тлумачення реальності» [5, с. ix]. Представники філософії постсекуляризму — це Чарльз Тейлор, Гарольд Блум, Вільям Коннолі, Ричард Рорті, Жак Дерріда, Юрген Габермас, П'єр Адо та Джанні Ваттімо, котрі намагаються «започаткувати діалог релігійної та секулярної думки» [5, с. 12] і пояснити феномен повернення релігії в сучасну культуру. «Аргументи, наведені в їх працях, відрізняються, але деякі значно резонують з аналізами в постсекулярній літературі: релігія, як це було завжди, повернулася тому, що життя у світі стало нестерпним» [5, с. 10]. Проте є небезпека, що вона може, як це було в минулому, стати джерелом догматизму та насильства. Саме «це питання, центральне для постсекулярної літератури» [5, с. 12], — констатує Макклюр і скромно зауважує, що його дослідження мало на меті зробити так, щоб не тільки вчені, але й будь-хто мав змогу «приєднатися до обговорення цього й інших складних питань, які дають привід зустрітися в наш час секулярному та духовному» [5, с. 25].

На відміну від праць Ч. Тейлора та Дж. Макклюра, дослідження Майка Кінга настільки відверто не вписувалося в межі якоїсь однієї класичної науки, що в рецензії на його «Постсекуляризм» кадровий західний соціолог релігії Лінда Вудхед навіть дещо розгубилася, намагаючись визначити дисциплінарну приналежність цієї розвідки, в якій «ішлося про релігію, Бога й істину, але не за параметрами соціології релігії, теології, релігієзнавства, культурних досліджень або філософії» [8, с. 179].

Книга Кінга починалася зауваженням про те, що протягом років на Заході існувала своєрідна «розрядка у відносинах між секулярною

культурою та старою релігією, суттю якої був пакт про взаємне ігнорування, який дозволяв старій релігії продовжувати безперешкодне існування, але ціною за це був її політ у просторі, нижчому, ніж сприймав культурний радар Заходу» [4, с. 9]. Звісно, інтерес до духовного життя не зникав з культури остаточно, а, починаючи з 60-х рр., навіть посилювався, однак лише терористична атака 11 вересня 2001 р. «драматично порушила релігійно-секулярну розрядку» [4, с. 9]. Несподіваним наслідком цього нападу стало «не тільки те, що іслам як релігія гучно зробив себе видимим для секулярного розуму», але й те, що «теж саме зробило і євангелічне християнство. Раптом секулярні цінності виявилися не такими переконливими, як здавалося» [4, с. 9]. Унаслідок цього в західному суспільстві, що вже не могло ігнорувати релігію як фактор впливу на суспільність, із середини «нульових» років виникли гострі суперечки між різноманітними релігійними фундаменталістами та супротивниками визнання прав релігії впливати на життя соціуму «новими атеїстами» (на кшталт Р. Доккінза). Як перші, так і другі репрезентували два різновиди сучасного екстремізму, метою якого був не стільки діалог, скільки запекла боротьба з опонентами. У цьому конфлікті світоглядів, на думку М. Кінга, виникла нагода вказати на те, що фундаменталістська та секуляристська позиції мають альтернативу, якою є постсекуляризм — світогляд, що зберігає відданість демократичним правам та свободам, завойованим у модерну добу, але водночас, набагато відкритіший до духовного виміру буття людини та світу, ніж секулярна і навіть досекулярна свідомість.

Можна вважати культурологічними подальші спроби М. Кінга, базуючись на висунутих Ч. Тейлором у «Секулярній добі» ідеях про плюральність «соціального уявного», описати ті «культурні контексти», або «постсекулярні субкультури» [4, с. 229], в яких маніфестувала себе постсекулярна свідомість.

Першим із них є наука, а конкретніше — фізика, яка в 1980-ті рр. здійснила перехід від секулярного до постсекулярного бачення будови Всесвіту, почавши обговорення паралелей між містицизмом та квантовою теорією (Ф. Капра, Г. Зукав). Другий контекст постсекулярного — це міждисциплінарний проект досліджень свідомості (consciousness studies), у межах якого нейрологи та дослідники людської духовності з 1996 р. дискутують стосовно «питання про свідомість та її можливе відношення до релігійної думки» [4, с. 230]. Кінг зазначає, що «дослідження свідомості мають великий вплив на культуру» [4, с. 141], оскільки обмін думками триває не тільки на наукових конференціях, але безпосередньо в публічному просторі, відображаючись, зокрема, у візуальних мистецтвах та літературі. Третім постсекулярним контекстом у культурі британський дослідник називає трансперсональну психологію, яка, попри похідну

секулярну парадигматику психології як науки, «розпізнала духовний вимір людського буття, зробивши його епіцентром теоретизування та психотерапевтичної практики» [4, с. 144]. Четверта постсекулярна субкультура — NewAge — «репрезентує, можливо, найбільший кластер у сучасному переобрученні з духовним» [4, с. 155]. Цей популярний та різноманітний рух Кінг визнає постсекулярним за намірами, але критикує за легковірність його adeptів, прихильників іноді доволі агресивного міленаризму. П'ятий постсекулярний контекст — це сучасний «містицизм природи» й екософія. Кінг указує на те, що для сучасного мешканця мегаполіса «природа стає важливим місцем, яке асоціюється з релігійним або навіть моральним імпульсом» [4, с. 171] і тому «екологія, що є науковою дисципліною безумовно секулярною, з відповідною механістичною концепцією, переходить в екофілософію, дедалі більше адаптує мову «цілого», розгортає мову містики» [4, с. 231]. Шостим контекстом прояву постсекулярного в культурі, згідно з Кінгом, є мистецтво. Науковець підкреслює, що до постсекулярного мистецтва не належать комерційні та псевдо-окультурні культурні продукти (на кшталт роману та фільму «Код да Вінчі» або серіалу «Секретні файли»), які збуджують «духовною екзотикою» чуттєвість секулярно налаштованих споживачів, але не мають жодної іншої мети. Натомість творчість таких художників, кінорежисерів, композиторів, як М. Ротко, Дж. Поллок, А. Тарковський, Р. Брессон, Дж. Джармуш, Дж. Тавернер та ін., підтверджує тезу про те, що «мистецтво має право бути спіритуальним, якщо це слугує його цілям, і таким чином, воно активно репрезентує постсекуляризм протягом двадцятого й у двадцять першому столітті» [4, с. 231]. Наступним, сьомим, контекстом прояву постсекулярного є постмодерністська думка та деякі напрями християнської теології («Радикальна Ортодоксія»). Як у філософії Ж. Дерріда, котрий «використовує метод деконструкції для поновлення» [4, с. 231], питання про духовне із середини секулярного, «постмодернізм знов відкрив двері релігії, піддавши сумніву «великі наративи» модерної доби та прагнучи замість них невизначеності множинних наративів та їх спілкування» [4, с. 216]. Останнім, восьмим контекстом, у якому маніфестував себе постсекулярний імпульс, Кінг називає фемінізм, який «порушив питання про духовне специфічним і радикальним чином» [4, с. 232]. Зокрема, феміністки акцентували питання про значення для людства давніх культур, у яких поклонялися богиням-жінкам, та виступили проти патріархальних настанов релігійних традицій минулого.

На жаль, у цій статі немає можливості розглянути працю М. Кінга докладніше, тому підсумуємо: попри брак відповідної термінологічної формули в лексиконі західних гуманітаріїв, можна констатувати, що феномен постсекулярної культурології все ж існує на Заході й

може бути досліджений на матеріалі текстів Ч. Тейлора, Дж. Макклюра та М. Кінга. Означені автори стверджують: незважаючи на те, що нині на Заході домінує секулярна форма культури, яка виникла в модерну добу, інтерес та повага до релігійних цінностей та духовних орієнтацій не були еліміновані з цієї культури остаточно. Сучасне посилення уваги до релігії в усьому світі актуалізує вивчення історії формування ментальності секулярної людини, а також змін, які в ній відбуваються в наприкінці ХХ та на початку ХХІ ст. (Ч. Тейлор). Результатом цих змін постсекулярний світогляд, альтернативний, щодо секулярного та фундаменталістського світосприйняття. Він поєднує відданість секулярним демократичним свободам і критичному погляду на речі з відновленням інтересу до релігійного та духовного вимірів людського буття, за яким утверджується право мати принципово плюральний характер. Постсекулярне світосприйняття маніфестує себе у формі «постсекулярної культури», яку можна і потрібно вивчати на матеріалі філософії та літератури (Дж. Макклюр) або в різних культурних контекстах, таких як наука, екологія, мистецтво, фемінізм, глибинна психологія, New Age, постмодерністська філософія (М. Кінг).

Проблематика, розглянута в статті потребує подальшого дослідження, одним із напрямів якого може бути відстеження впливу ідей Ч. Тейлора на представників постсекулярної культурології, а також поглядів Майка Кінга на діалектику взаємовідносин між секулярним та постсекулярним у сучасній популярній культурі.

Список літератури

1. Тейлор Ч. Секулярна доба. Книга перша. Пер. з англ. О. Панич / Чарльз Тейлор. — К. : ДУХ І ЛІТЕРА, 2013. — 664 с.
2. Charles Taylor. Bibliography. [Electronic resource]. — Mode of access: <https://www3.nd.edu/~rabbey1/dedicatedvols.htm#ModTheo>. — Title from screen.
3. Keenan W. J. F. Post-Secular Sociology: Effusions of Religion in Late Modern Settings / W. J. F. Keenan // European Journal of Social Theory. — 2002. — Vol. 5. (No. 2). — P. 279–290.
4. King M. Postsecularism: the Hidden Challenge to Extremism / M. King. — Cambridge, UK : James Clarke & Co., 2009. — 279 p.
5. McClure J. Partial Faiths: Postsecular Fiction in the Age of Pynchon and Morrison / J. McClure. — Athens : University of Georgia Press, 2007. — 209 p.
6. Post-Secular Philosophy: Between Philosophy and Theology / Ed. By Ph. Blond. — L & N. Y. : Routledge, 1998. — 376 p.
7. Taylor Ch. A Secular Age / Charles Taylor. — Cambridge, MA : Harvard University Press, 2007. — 874 p.
8. Woodhead L. Book Review: Mike King. Postsecularism: The Hidden Challenge to Extremism/ L. Woodhead// Cultural Sociology. — 2011. — № 5. — P. 179–181.

Надійшла до редколегії 03.02.2014 р.

ГОСТИННІСТЬ У КОНТЕКСТІ СОЦІАЛЬНО-КУЛЬТУРНИХ ТРАНСФОРМАЦІЙ ХІХ СТ.

Розглядаються соціально-культурні трансформації на теренах Російської імперії протягом ХІХ ст., визначається їх вплив на гостинність різних верств українського суспільства.

Ключові слова: соціально-культурні трансформації, модернізація, гостинність, нові соціальні верстви, інтелігенція, заклади гостинності.

Рассматриваются социально-культурные трансформации на территории Российской империи ХІХ в., определяется их влияние на гостеприимство разных слоёв украинского общества.

Ключевые слова: социально-культурные трансформации, модернизация, гостеприимство, новые социальные слои, интеллигенция, заведения гостеприимства.

The article deals with the socio-cultural transformations on territory of Russian empire in the ХІХ. and determined their impact on the hospitality of the different layers of the Ukrainian society.

Key words: socio-cultural transformation, modernization, hospitality, new social strata, intellectuals, hospitality establishments.

Актуальність. Об'єктивна необхідність трансформації різних сфер суспільного життя в Україні на зламі тисячоліть зумовлена економічною неефективністю, політичною нестабільністю, соціальною маргіналізацією, моральною деградацією, зниженням рівня соціального життя, культурних та дозвіллевих потреб, а, відтак, і стандартів обслуговування в індустрії гостинності. Це у свою чергу потребує самовизначення вітчизняного соціуму в глобалізованому світі і розробки стратегії переходу до високотехнологічної економіки та соціально-орієнтованої моделі організації суспільної життєдіяльності, який супроводжуватиметься різномасштабними суперечливими трансформаціями, що викликають неоднозначні оцінки та судження.

Трансформація суспільства, як зазначає автор теорії трансформаційного процесу, російська вчена Т.І.Заславська, є цілісним процесом, в його основі реальні зв'язки і протиріччя соціального життя, соціальний механізм, який містить суб'єкти, що ініціюють соціально-культурні трансформації в суспільстві, їх зміст і соціальні дії, взаємозв'язок із масовими процесами [8].

Теорія трансформаційного процесу охоплює всі ці реальні взаємозв'язки, їх передбачувані і непередбачувані результати та наслідки, відкриває нові перспективи для теоретичних узагальнень та емпіричних проєкцій означених процесів, зокрема виявлення їх впливу на гостинність як соціокультурне явище, з'ясування ефективності функціонування інституту гостинності на основі впровадження інноваційних технологій, його здатності забезпечувати високі

стандарти послуг в індустрії гостинності. При цьому кожна держава прагне мінімізувати негативні тенденції, подолати суперечності завдяки пошуку такої моделі трансформації, яка б найповніше відповідала національній специфіці та зважала на власний історичний досвід перебігу таких процесів. Саме цим зумовлена необхідність системного аналізу соціокультурних трансформацій, які відбувалися на теренах Російської імперії впродовж XIX ст.

Історик, етнограф кінця XIX ст. О. Я. Єфименко висвітлював суперечливість відносин між кріпаками-хлопами і магнатами на Правобережній Україні, «котрі були єдиними і всемогутніми вершителями долі українського селянства» [7, с. 25].

Непересічне значення для вивчення трансформаційних процесів на Правобережній Україні в період між повстанням 1830-31 рр. та реформою 1861 р. має дослідження французького історика Д. Бовуа. На широкому тлі соціально-економічної історії краю він виокремив питання міжетнічних стосунків у тріоді: українці — поляки — росіяни [4].

Цінними джерелами кінця XVIII — початку XIX ст. є історичні, етнографічні, а також статистичні праці, наприклад «Статистическое описание Киевской Губернии», де подається чисельність різних станів та класів Київської губернії: духовництва, дворянства, торгово-промислового стану, поміщицьких селян, «різних вільних сільських класів»; огляд «деяких особливих класів народонаселення». Описується їх домашній побут житло, одяг, їжа. Оскільки дослідження відбувалося з 1845 по 1850 р., то більшість відомостей стосується 1845 р., однак є також інформація щодо пізнішого часу, які тією чи іншою мірою ці матеріали відображають гостинність різних верств [16].

У працях О. І. Барановича і В. О. Маркіної описується соціально-економічний розвиток та особливості функціонування великих магнатських маєтків Правобережної України. Акцентує на опосередкованій експлуатації поміщиками селян, здійснення узагальнення щодо управління маєтками [2; 12].

Детально розглянуто питання соціально-економічних відносин у поміщицьких володіннях на Правобережній Україні першої половини XIX ст. в монографії дослідника історії України XVIII–XIX ст. І. О. Гуржія «Розклад феодально-кріпосницької системи в сільському господарстві України першої половини XIX ст.». Зокрема, автор розкрив поняття «панщини», розглянув питання щодо економічної залежності селянства, висвітлив діяльність панських маєтків [6].

У фундаментальному двотомному дослідженні «Історія українського селянства» науковців Інституту історії України НАН України декілька розділів першого тому присвячені осмисленню проблем українського селянства в часи соціокультурних трансформацій XVII–XIX ст. [9, с. 245–468].

Попри наявність значного доробку наукової літератури, в якому розглядаються трансформаційні процеси на вітчизняних теренах в XIX ст., питання гостинності, вплив на неї цих процесів недостатньо проаналізовані.

Мета статті — проаналізувати соціально-культурні трансформації XIX ст. та виявити їх вплив на гостинність різних верств українського суспільства.

Соціально-культурні трансформації, що відбувалися на вітчизняних теренах протягом XIX ст., засвідчили перехід від аграрного до індустріального, від традиційного до сучасного, модерного, суспільства. Норми адміністративно — правового регулювання, принципи й настанови, що сформувалися в до-індустріальну епоху, дедалі більшою мірою виявляли свою неадекватність реаліям модерного суспільства, ознаки якого починали спостерігатися вже на межі XVIII–XIX ст.

Трансформації на інституційно-правовому рівні змінювали інститути традиційного суспільства і закладали юридично-правові норми, відповідні новому суспільству. Нормативно-правове забезпечення індивідуальної свободи окремого індивіда підвищувало його активність, надавало нових можливостей для трудової діяльності і таким чином сприяло професійній самореалізації. Це у свою чергу зумовило динамічні зміни в соціальній структурі, появу не лише нових соціальних верств, а й об'єднання окремих індивідів в групи для забезпечення або збереження своїх індивідуальних прав і свобод. Саме ці нові соціальні верстви відображають зміни в суспільстві і стають носіями інновацій, зокрема й у сфері гостинності.

Варто зауважити, що в дореформений період управління здійснювалося згідно з потребами кріпосницької системи господарювання, де центральною фігурою був поміщик, що зосереджував економічну, політичну та адміністративно-судову владу над селянами. Сільське господарство у формі панщини було основною сферою товарного виробництва. Проте в кожному з трьох регіонів етнічних українських земель, що входили до складу Російської імперії, поміщицьке господарство мало специфічні ознаки. На Правобережжі його основу становило велике магнатське землеволодіння, на Лівобережжі — козацько-старшинське, оскільки це історична територія колишньої Гетьманщини, де провідною верствою була козацька старшина, нащадки якої свого часу отримали тут земельні володіння. На півдні України поряд з поміщиками з центральних російських губерній землею володіли іноземні колоністи. Товаризація великих поміщицьких господарств відбувалася швидкими темпами, і ці останні за кількістю реалізованої сільськогосподарської продукції та сировини домінували на внутрішньому й зовнішньому ринках. До товарно-грошових відносин почали долучати середні господарства, але невеликі поміщицькі господарства продовжували зберігати натуральний характер і були недостатньо пов'язані з ринком.

У 40-і рр. XIX ст. капітал починає проникати в таку найпоширенішу в Україні галузь промисловості, як цукрова, що була монополією поміщиків, Капіталістичні підприємства тут організуються завдяки орендуванню цукрових заводів або будівництву нових цукроварень з використанням останніх технічних інновацій. Однак розвиток товарного землеробства стримували феодально-кріпосницькі відносини: панщинна система господарства, феодальна рента, залежність селянина від поміщика і держави. Незважаючи на наявність таких тенденцій, поміщики на середину XIX ст. залишалися провідною верствою, «становим хребтом» Російської імперії, про що свідчить «Статистическое описание Киевской Губернии», що вийшло друком у 1852 р. «Поміщики є найбагатшим та найзабезпеченішим класом місцевого населення. У їхньому володінні більше трьох чвертей усієї площини губернії й більше двох третин її населення» [16, с. 201].

У другій половині XIX ст. відбулися докорінні зрушення в розподілі земельної власності. Згідно з Положенням 19 лютого 1861 р., ліквідувалося кріпосне право, селяни здобули особисту незалежність від поміщиків. Водночас за поміщиками зберігалося право власності на всю землю, що розподілялася між селянами та надавалася їм у безстрокове користування. Аграрні відносини в Російській імперії ставали ринковими. Від ефективності управління маєтком залежали побут поміщиків, утримування садиби, можливість запрошення гостей і організація їх прийомів. У зв'язку з цим надання в оренду землі, що мало місце в першій половині XIX ст., поступається її продажу повністю або частково. Унаслідок подібних процесів земельні поділи потрапляли до рук «нових багатіїв», серед яких було немало представників інших станів — купців, міщан, селян, підприємців, торговельної буржуазії. Як зазначає український історик Сарбей В. Г., у Наддніпрянській Україні поміщиків разом із членами родин налічувалося тоді 275 тис. осіб. Три його чверті під час проведення реформ 60-х — 70-х рр. у зв'язку з боргами розпродували свої землі (здебільшого заможним селянам) і переїжджали на постійне місце проживання до міст, поповнюючи лави чиновництва та різних прошарків інтелігенції. І все-таки наприкінці XIX ст. на один поміщицький маєток в середньому припадало 334 десятини, а на один селянський двір — 6,5 десятини [14]. Це засвідчує їх суттєву роль в економічній сфері життєдіяльності соціуму і соціальної структурі.

У результаті промислового перевороту протягом 60-х-80-х рр. XIX ст. на вітчизняних теренах сформувалася самостійна верства підприємців, вихідців із селян, міщан та дворян. Переміщення дворян-поміщиків відбувається і до інших соціальних верств та професійних груп.

На особливу увагу заслуговує торговельна буржуазія, оскільки саме вона відіграла значну роль у відкритті і функціонуванні закладів гостинності і фактично започаткувала становлення вітчизняної

індустрії гостинності. Виокремленню її як самостійної верстви сприяло скасування ще в першій чверті XIX ст. всіх обмежень на ведення торгівлі землевласниками, збереження за ними привілеїв безмитної внутрішньої торгівлі, набуття права на ведення оптової торгівлі за кордоном, що було основою для їх запису в купецькі гільдії.

Характерною ознакою торговельної буржуазії, крім раціонального способу мислення, є мобільність, яка зумовлена тим, що їхній склад поповнювався енергійними, винахідливими, ініціативними вихідцями з різних верств населення, що не лише краще, ніж інші, розуміли невідворотність змін, а й були орієнтовані на використання інновацій у своїй діяльності та мали для цього бажання і волю. Накопичені великі капітали вони вкладали в розвиток різних галузей промисловості, активно залучалися до банківської сфери і таким чином сприяли розвитку ринкової економіки.

У зв'язку з цим постала необхідність інституційних змін, тобто формування інститутів, які б відповідали новим економічним відносинам і забезпечували ефективну реалізацію модернізаційного проєкту Російської імперії. Нові реалії потребували переосмислення ролі і функцій держави.

Реформи 60-х років XIX ст. прагнули забезпечити впровадження такого механізму адміністративно-правового регулювання, який не лише знищував кріпосництво, а й регламентував суспільні відносини права та юридичних обов'язків усіх суб'єктів суспільно-політичного процесу. Правове забезпечення всіх сфер суспільної життєдіяльності покладалося на суддівський корпус.

Судова реформа 1864 р. запроваджувала кардинально протилежну дореформеній системі судочинства організацію судових органів і проголошувала демократичні принципи: виборність мирових суддів і присяжних засідателів, незалежність і незмінність суддів, рівність усіх перед законом, гласність тощо.

Земська реформа 1864 р., зумовлена необхідністю пристосування самодержавного ладу до потреб капіталістичного розвитку, кардинально змінювала систему регіонального управління Російської імперії. Ця реформа стосувалася багатьох питань економічного життя, суспільних і політичних відносин, культури і побуту. Органи місцевого самоврядування — губернські та повітові земські збори та земські управи — вводились з огляду на розуміння необхідності докорінної перебудови системи управління земськими повинностями. Намагаючись організувати місцеве самоврядування у вигляді земств, самодержавство водночас прагнуло не послабити свою адміністративну владу на рівні губерній і повітів. Тому Земська реформа була проведена тільки в шести з дев'яти українських губерній (Харківській, Полтавській, Чернігівській, Херсонській, Катеринославській та Таврійській), а в органах земського самоврядування, згідно з «По-

ложенням про губернські і повітові земські установи», провідна роль відводилася поміщикам.

Здійснена 1870 р. міська реформа — одна з важливих у тогочасних ліберальних перетвореннях, в якій цілком справедливо пов'язана модернізація міст Російської імперії. Зміни відповідно до реформи спочатку були проведені лише в шести містах України: Києві, Харкові, Херсоні, Катеринославі, Полтаві і Миколаєві, а згодом і в інших. Попри фрагментарність і непослідовність реформа відіграла суттєву роль у становленні вітчизняної гостинності, оскільки в усіх містах України створювали міські думи, які стали розпорядчими органами, а міські управи — виконавчими органами, що вирішували питання забезпечення життєдіяльності міста, розвитку його інфраструктури.

Скасування кріпосного права заклало основи для здобуття освіти вихідцям із різних верств населення, а освіченість стала розглядатися не лише як надбання вищих верств населення, еліти, а й вихідців з інших прошарків. Крім того, розвиток промисловості, індустріалізація і модернізація потребували освічених працівників, здатних не лише зрозуміти останні досягнення науки і техніки, а й упровадити їх у виробництво.

Процеси урбанізації, індустріалізації і поширення освіти зумовили виникнення нових елітних груп, які прагнули участі у владі, використовуючи для цього лозунги націоналізму і демократії. Так, зростає питома вага і значення української інтелігенції, склад якої поповнювався збіднілими внаслідок реформи 1861 р. дворянами, що переміщалися і до інших соціальних та професійних груп. Позбавлені власності й маєтків, вони стають чиновниками, лікарями, художниками, письменниками інтелігентами. Подібні приклади засвідчували той факт, що суспільно-економічні процеси супроводжувалися змінами в соціальній структурі населення. Розвиток капіталістичного виробництва цілком об'єктивно сприяв зростанню значення питомої ваги в складі української нації інтелігенції: «Зі дня на день творилися нові культурні цінності. Витворилася інтелігенція — мозок нації» [13, с. 162].

У процесі реалізації проекту модернізації в Російській імперії постає українське питання, яке в широкому розумінні означає прагнення малоросів стати українцями, визначити свою окремішність і таким чином сформувати власну національну ідентичність, що суперечило бажанням російського самодержавства за будь-яку ціну сформувати єдину «великоруську» націю.

Міське населення збільшується протягом другої половини XIX ст. вдвічі швидшими темпами, ніж сільське: протягом 1811–1858 рр. міське населення всієї України — майже втричі, на Лівобережній Україні — удвічі, на Правобережній — у 2,7, у Південній — 64,5 рази. Згідно з офіційною статистикою, на кінець XIX ст. в Україні під владою Російської імперії налічувалося 130 міст; чотири — з населенням

понад 100 тис. осіб: Одеса (405 тис), Київ (247), Харків (174), Катеринослав (113). Жителі багатьох міст майже зовсім не працювали у сфері сільського господарства [11, с. 314; 14, с. 171].

Особливо швидкими темпами розвиваються міста Південної України і Криму, засновані наприкінці XVIII ст. (Одеса, Катеринослав, Херсон, Миколаїв, Сімферополь, Севастополь) і саме в них формується наближена до сучасної територіально-поселенська інфраструктура, в межах якої відбуваються становлення і розвиток індустрії гостинності: «Міста розвинулися то дорогою еволюції з сільських осель, то їх оснували вже як міста. Новішими часами повстало багато новітніх міст: гірничих, промислових, комунікаційних (на перехресті залізниць) тощо, ... коли відбуваються живі міжнародні зносини, цвіте і торгівля, міста сильно зростають. Зокрема XIX ст. — період сильного зросту міст у зв'язку із сильним розвитком промисловості й торгівлі» [5, с. 341].

Етнограф, історик, письменник О. С. Афанасьєв-Чужбинський у своїх нарисах «Поездка в Южную Россию» описує відвідини придніпровських міст Нікополь, Херсон, Берислав, Каховку, відзначаючи при цьому гостинність їхніх мешканців. Автор звертає увагу на виникнення в цих містах таких нових закладів, як чайні трактири у Каховці, де «...вживається чай у великій кількості» [1, с. 384].

Інтеграція Києва в адміністративно-політичну систему Російської імперії, перетворення його на провідний адміністративний та комерційний центр Придніпровської України та Південно-Західного краю сприяли впровадженню науково-технічних інновацій у промисловість міста, що впливало на соціальну структуру міста, виникнення нових соціальних груп, а, відтак, і нових, притаманним цим верствам населення, форм проведення дозвілля та гостинності.

М. Сементовський у праці «Киев, его святыня, древности, достопамятности и сведения, необходимые для его почитателей и путешественников» наводить склад жителів Києва в 70-ті роки XIX ст., акцентуючи на появі в місті під впливом соціально-економічних змін у другій половині XIX ст. нових соціальних верств. А гостинність жителів міста він вважає однією з найдорожчих святинь. Крім того, М. Сементовський інформує про наявність у місті таких закладів гостинності і дозвілля, як клуби, кафе-шантани [15, с. 17–18].

Галицький громадський діяч О. Барвинський у «Споминах з мого життя» наводить важливі відомості про гостинність української інтелігенції на основі власного перебування в Києві 1885 р. і зазначає такі заклади міської гостинності як готелі та кав'ярні, які відвідувала українська інтелігенція й зупинялася в них [3].

Темпи індустріалізації та урбанізації значною мірою залежали від транспортної інфраструктури, стану доріг, розбудови залізничного і водного транспорту, що забезпечували економічний розвиток і сприяли розширенню культурних зв'язків народу. В. Кубійович зазначає:

«... повстає низка нових гірничих і промислових міст, багато дотеперішніх міст приймає промисловий характер, творяться модерні міські оселі на місці залізничних вузлів» [5, с. 355].

Транспортна інфраструктура та промислове виробництво змінюють просторове середовище міст, перетворюють їх на індустріальні центри, визначають поліфункціональне облаштування вулиці та її значення, як центральної, в індустріальному конгломераті і при цьому забудованої громадськими і житловими спорудами: «У просторих міських будинках, на яскраво освітлених вулицях закипіло гучне, сквапливе новочасне життя» [13, с. 162]. Така вулиця стає осередком громадського та ділового життя, а заклади гостинності — місцями, в яких збирається громадськість.

У 60–90-ті рр. XIX ст. завершується тривалий процес формування української буржуазії, економічною основою якого на останньому етапі був промисловий капіталізм, що, швидко розвиваючись у пореформений період, зміцнив економічне життя, пов'язане з наявністю широких національних ринків. Життєдіяльність буржуазії як соціальної верстви зосереджувалася переважно в губернських, торгово-промислових і повітових містах [10, с. 72–73]. Тому становлення української буржуазії як багатонаціональної верстви населення позитивно позначилося на особливостях міської гостинності.

Модернізація Російської імперії протягом XIX ст. здійснювалася непослідовно і реверсивно, реформи змінювалися контрреформами. Незважаючи на всі ці негативні процеси, впровадження реформ у різних сферах життєдіяльності передбачало певний захист прав, свобод і законних інтересів усіх суб'єктів правовідносин у межах інституціональних трансформацій. Головна ж проблема того часу полягала в тому, що російське самодержавство прагнуло в умовах поширення капіталістичних відносин бути абсолютистською імперією і покладалося на поміщиків-дворян, як основну соціальну верству, що здатна забезпечити її цілісність і стабільність. Значною мірою завдяки такій політиці і в пореформений час зберігалася багато ознак, притаманних традиційному суспільству, відтак, і традиційній гостинності. Селяни і поміщики, як дві провідні верстви українського соціуму, були хранителями традиційності, патріархальності і старосвітськості в українському розумінні цього явища.

Таким чином, трансформаційні процеси в Україні, що інтенсифікувалися в другій половині XIX ст., змінили соціальну структуру, інституціональну та функціонально-просторову організацію соціуму, в якому посилюються роль і значення міста. Спочатку традиційні верстви населення, у соціальній структурі міста, стають носіями традицій гостинності, характерної для цих верств населення. Але водночас інновації, зумовлені інтенсивними процесами модернізації, кардинально вплинули на культуру, спричинили появу нових культурно-побутових практик різних верств населення, сприяли відкриттю

нових закладів гостинності, формуванню міського способу життя і виникненню традицій уже міської гостинності.

Перспективи подальших досліджень пов'язані з виявленням загальних закономірностей трансформаційних процесів, без урахування яких неможливе ефективне управління у вітчизняній індустрії гостинності в контексті основних трендів світового цивілізаційного розвитку.

Список літератури

1. Афанасьев-Чужбинский А. Поездка в Южную Россию. Ч. I. Очерки Днепра / Александр Афанасьев-Чужбинский. — Изд. 2-е. — СПб. : Изд. книгопродавца А. О. Бабунова, 1863. — 468 с.
2. Баранович А. И. Магнатское хозяйство на юге Волыни в XVIII в. / А. И. Баранович ; Акад. наук СССР, Ин-т истории. — М. : Изд. АН СССР, 1955. — 183 с.
3. Барвінський О. Спомини з мого життя. Т. 2 / Олександр Барвінський ; упоряд. А. Шацька ; комент. Б. Янишина ; ред.: Л. Винар, М. Жулинський. — К. : Стило, 2010. — 1120 с.
4. Бовуа Д. Шляхтич, кріпак і ревізор : польська шляхта між царизмом та українськими масами (1831–1863) / Д. Бовуа. — К. : Інтел, 1996. — 416 с.
5. Географія українських і сумезних земель. Т. 1. Загальна географія / опрац. і зред. В. Кубійович. — [Факс. перевд.] — К. : Обереги, 2005. — 512 с.
6. Гуржій І. О. Розклад феодально-кріпосницької системи в сільському господарстві України першої половини XIX ст. / І. О. Гуржій. — К. : Держполітвидав, 1954. — 450 с.
7. Ефименко А. Южная Русь. Т. 2. : очерки, исследования и заметки / Александра Ефименко ; изд. О-ва им. Т. Г. Шевченка. — СПб. : Книгопечатня Шмидт, 1905. — 372 с.
8. Заславская Т. И. Современное российское общество : соц. механизм трансформации / Т. И. Заславская. — М. : Дело, 2004. — 400 с.
9. Історія українського селянства. У 2 т. Т. 1 : нариси. — К. : Наук. думка, 2006. — 632 с.
10. Кругляк Б. А. Торговельна буржуазія в Україні (60-ті роки XIX ст. — 1914 р.) / Б. А. Кругляк // Укр. іст. журн. — 1994. — № 6. — С. 72–78.
11. Лановик Б. Д. Економічна історія України і світу / Б. Д. Лановик, З. М. Матисякевич, Р. М. Матейко. — К. : Вікар, 2004. — 486 с.
12. Маркина В. А. Магнатское поместье Правобережной Украины второй половины XVIII в. : (соц.-эконом. развитие) / В. А. Маркина. — К. : Изд-во Киев. ун-та, 1961. — 236 с.
13. Побут // Історія української культури / за заг. ред. І. Крип'якевича. — 4-е вид., стер. — К. : Либідь, 2002. — С. 5–184.
14. Сарбей В. Г. Національне відродження України / В. Г. Сарбей. — К. : Альтернативи, 1999. — 336 с. — (Україна крізь віки ; т. 9).
15. Сементовский Н. Киев, его святыни, древности, достопамятности и сведения, необходимые для его почитателей и путешественников / Н. Сементовский. — 4-е изд. — К., 1871. — 238 с.

16. Статистическое описание Киевской Губернии. Ч. 1. Обзорение площади, населения, населенных мест и путей сообщения / изд. Тайным Советником, Сенатором Иваном Фундуклеем. — СПб. : Тип. М-ва внутрен. дел, 1852. — 592 с.

Надійшла до редколегії 15.01.2014 р.

УДК 930.85

В. В. ПРИМА

КОНЦЕПТУАЛІЗАЦІЯ ГОСТИННОСТІ В НАУКОВОМУ ДИСКУРСІ

Проаналізовано історіографічні надбання з проблеми дослідження гостинності як соціокультурного феномену, здійснено їх загальну характеристику через призму висвітлення різних аспектів концептуалізації гостинності.

Ключові слова: *гостинність, історіографічний аналіз, соціокультурний феномен, комунікація.*

Проанализированы историографические достояния по проблеме исследования гостеприимства как социокультурного феномена, осуществлена их общая характеристика через призму освещения различных аспектов концептуализации гостеприимства.

Ключевые слова: *гостеприимство, историографический анализ, социокультурный феномен, коммуникация.*

Historiographical analysis of property on the study of hospitality as a sociocultural phenomenon, by their general characteristics in the light of the coverage of various aspects of the conceptualization of hospitality.

Key words: *hospitality, historiographical analysis, social and cultural phenomenon, communication.*

Феномен гостинності відомий ще з давніх часів і в процесі цивілізаційного розвитку відбулася його еволюція. Це явище поступово вийшло за межі міжособистісної взаємодії між приймаючою стороною і стороною-реципієнтом, виявило значний формотворчий потенціал, засвідчило свою здатність відігравати значну роль у культурно-історичному розвитку людства. Не можна применшувати внесок гостинності в досягнення взаєморозуміння між державами, народами, цивілізаціями, особливо в епоху глобалізації в контексті тих викликів і загроз, які вона породжує. Саме тому гостинність у сучасному суспільстві — це проблема, яка потребує нагального спеціалізованого дослідження, причому в різних ракурсах та на різних рівнях.

Нині існує значна кількість праць, у яких висвітлюються окремі аспекти феномену гостинності. Це — праці античних авторів, твори та трактати видатних філософів, наукові доробки вітчизняних і зарубіжних учених. Їх аналіз надає підстави стверджувати, що більшість з них є описовими, питання гостинності висвітлюються в них фрагментарно, не проаналізовано проблеми дослідження гостинності як соціокультурного та комунікативного феномену, її роль і значення в розвитку цивілізації. Цим і зумовлена актуальність статті.

Мета статті — концептуалізувати гостинність у науковому дискурсі на основі аналізу наявних історіографічних джерел.

Методологічні засади дослідження базуються на основоположних принципах культурології — порівняльному, типологічному, — а також загальнонаукових методах аналізу і синтезу. Це вможливило виявити і проаналізувати, систематизувати історіографію з означеної проблеми, що стало важливим фактором об'єктивності дослідження.

Аналіз історіографічних надбань із проблеми дослідження свідчить, що інтерес до феномену гостинності виник досить давно. Підтвердженням цього є праці таких давніх авторів, як: Аполлодор, Гомер, Геродот, Павсаній, Страбон, Тацит, Фукидид та ін. [1; 21; 29]. Перші твори, присвячені темі гостинності, є, переважно, фрагментарними згадками про ті чи інші вдачі різних народів світу, зафіксованими мандрівниками, етнографами, географами тощо.

Починаючи з доби античності виходять друком праці «нового формату», в яких феномен гостинності розглядається через призму філософії. Особливий науковий інтерес у цьому аспекті становлять праці класиків античної філософії Арістотеля, Платона та ін., де гостинність розглядається як соціальний інститут, проксенія, за допомогою якого досягається міжполісна взаємодія [3; 22].

Дослідження проблеми гостинності на ранніх історичних етапах викликали подальший науковий інтерес, розширили численні інтерпретації взаємозв'язку людини і суспільства, активізували увагу до засобів досягнення особистісного та суспільного благополуччя, добробуту.

Аналіз історіографічних джерел із зазначеної теми надає підстави стверджувати, що в переважній більшості праць гостинність розглядається в основному через призму культурології, філософії, етнографії. Так, в етнографічних дослідженнях гостинності традиційно відводиться місце принципової ознаки, закріпленої в менталітеті певної національної спільноти [10; 24]. У культурологічно-цивілізаційних дослідженнях гостинність постає як надбання людства, складова процесу еволюції і міжнародної комунікації [7]. З позицій філософії, гостинність є універсальним інструментом установалення міжособистісної взаємодії в процесі спілкування під час зустрічі з Чужим, або Іншим [9; 14; 16].

У наукових дискурсах про гостинність набувають утілення її різні характеристики, причини виникнення, форми реалізації, основані на традиціях і звичаях різних народів, визначається специфіка ціннісних пріоритетів.

Думка про те, що в колишні часи гостинність надавали краще, ніж у сучасну епоху, стає особливо відчутною в кінці XVIII століття, коли, імовірно, остаточно формується етнографічна мрія, пробуджена розповідями мандрівників. Для ілюстрації цього феномену наведемо два приклади. По-перше, невеликий популярно-філософський трактат

Християна Хиршфельда «Про гостинність. Апологія для людства», опублікований у Лейпцигу в 1777 р. У ньому зібрані точні, конкретні замітки про людську природу з максимально можливою кількістю прикладів з розповідей тих, хто мандрував по світу і вивчав історію; вони свідчили: гостинність — це початкова чеснота людства, що поступово зникає із прогресом цивілізації. На думку автора, любов до наживи знищила ту благородну форму первісного та природного спілкування між людьми, за якою він ностальгує. Згадуючи безліч розповідей про подорожі, котрі відкривають різноманітні етнологічні й антропологічні перспективи, він закінчує свою працю оглядом епох, обласороджених гостинністю, коли «людина відразу впізнає людину» і «всі були громадянами однієї землі, дітьми одного Бога» [19].

Теоретичним підґрунтям для дослідження гостинності у філософії є праці І. Канта [14], котрий у трактаті «До вічного миру» стверджує, що гостинність вважається антропологічною характеристикою людського співтовариства. А проблема гостинності полягає в можливості чужоземця відвідувати територію іншої держави і при цьому не ставати її ворогом [14]. Як пише У. Бек: «Категорія гостинності посіла центральне місце в космополітизмі, починаючи з Іммануїла Канта. Таким чином сенс етичного принципу простий — приймати чужинців стає актом доброї волі, але обов'язком» [4].

Змістове вивчення гостинності як невід'ємної складової життєдіяльності та формування соціального середовища простежуються в працях вітчизняних і зарубіжних авторів XIX — початку XX ст.

Серед зарубіжних авторів, у працях яких наявне висвітлення окремих аспектів феномену гостинності в ракурсі соціології, слід виокремити таких, як: М. Вебер, Е. Дюркгейм, Г. Зіммель, Ф. Теніс, Г. Тард, Г. Спенсер та ін. [6; 12]. Гостинність вони характеризують переважно як чесноту з високою гуманністю і моральністю та такою, що містить елементи загальнолюдських настанов, які зумовлюють її універсальність.

Серед вітчизняних авторів, котрі приділяли увагу вивченню феномену гостинності, передусім, слід назвати Д. Антоновича, Ф. Вовка, О. Воропая, О. Курочкіна, В. Скуратівського, М. Ткача та ін. [26]. У своїх працях вони розглядали феномен гостинності в контексті функціонування сімейно-обрядової культури. Крім цього, ґрунтовний аналіз сакральних уявлень та стереотипів сімейних обрядів у контексті родинного та міжособистісного спілкування подає у своїх працях П. Чубинський; до історичних і філософських аспектів звертається Д. Чижевський [31; 32]. Виявам консерватизму як духовної настанови родини присвячене дослідження відомого українського історика та політолога І. Лисяка-Рудницького [17]. Українські вчені Н. Данилевська і М. Ткач характеризують обряди як невід'ємну складову духовної культури кожного народу, що ґрунтується на багатві-

кових цінностях морального й естетичного досвіду шанування свого родоводу, синтезувавшись із духовними принципами релігії [8; 26].

Традиції українського хлібосољства і гостинності традиційно вичаються в контексті народної побутової культури та національного характеру. Класичними з дослідження питання рис українського національного характеру є праці Д. Чижевського, І. Мірчука, І. Лисяк-Рудницького, М. Шлемкевича та ін. [17; 31]. На першочергову увагу заслуговують напрацювання, присвячені українському національному побуту таких авторів, як Г. Гарбар, В. Русавська, Л. Артюх, А. Растрігіна, О. Іванченко [7; 24].

У контексті культурології та соціальної психології гостинність висвітлюється як цінність, соціокультурний феномен, надбання цивілізації. Це поняття розглядається часто в поєднанні і прив'язці до питання вимірів ментальності, національного характеру та світогляду, зокрема в працях Л. Тевено, А. Філоненко, Є. Ярославського, Л. Моргана, М. Зібера, Б. Малиновського, М. Мосса, Ю. Семенова, І. Сухіної, Г. Андрущенко, М. Іваннікової та ін. [20; 25]. Також у цьому контексті значний внесок у вивчення проблем, пов'язаних з культурно зумовленою поведінкою, здійснили І. Андрущак, А. Великий, Дж. Беррі, У. Гудікунст, Ю. Латов, Н. Латова, Н. Лебедева, В. Левкович, Л. Науменко, Р. Нісбетт, Л. Росс, Г. Солдатова, Т. Стефаненко, Г. Тріандіс, Г. Хофстеда та ін. [23; 27]. Достатньо цікавими в дослідженні елементів національних культур є підходи Г. Тріандіса і Г. Хофстеда. Автори виявили психологічні виміри культур, зокрема універсальність і специфічність таких рис, як гостинність, що детермінують соціальну поведінку представників різних етнічних груп.

Значну увагу дослідженню феномену гостинності приділяли Ж. Дерріда, Е. Левінас та ін. [9; 16]. У своїх працях зазначені автори розглядають філософський аспект феномену гостинності переважно в трьох напрямках: індивідуальна етика гостинності, гостинність та національні держави, гостинність і мова (так звана інвективна гостинність).

Однією з перших спроб осмислити гостинність як діяння, яке не потребує відповіді, є етична феноменологія Е. Левінаса. Він говорить про особливі дії, які потребують етичного ставлення, і ці дії є літургією, тобто діяннями невинними і нерозділеними витратами на користь Іншого [16].

Ж. Дерріда пропонує розглядати гостинність як загальний безумовний закон або кантівський категоричний імператив. Французький філософ отожднює гостинність і етику — етичне ставлення і є гостинністю [9].

Важливим аспектом висвітлення питання гостинності переймаються дослідники процесу комунікації, зокрема крос-культурної взаємодії. Вони виявляють моделі поведінки, детермінанти ситуації взаємодії. Останнім часом цей напрям активно розробляють як

вітчизняні, так і зарубіжні дослідники, які вважають, що людина за своєю культурні стандарти або шаблони поведінки в різноманітних ситуаціях взаємодії на різних рівнях. Основними розробниками й опонентами, котрі зробили внесок у її розвиток, є Ж. Абрік, В. Вагнер, У. Дуаз, І. Маркова, Я. Паркер, Дж. Поггер, Р. Фарр, Дж. Форгас, Р. Харрі, А. Яхода, А. Ш. Донцов, Т. П. Ємельянова, В. Л. Калькова, Є. В. Якімова та ін. [10; 28]. Теорія наголошує, що в масштабах великих соціальних груп соціальне уявлення є утворенням, яке відображає загальне в індивідуальному: культуру у свідомості індивіда, формуючи моделі поведінки і ставлення до іншого. На прикладах взаємодії пропонується ситуація зустрічі господаря-гостя, що визначається показником культурної зумовленості індивідуальної поведінки.

Проблеми мотиваційного впливу, котрі стимулюють суб'єкта до вибору тих чи інших моделей поведінки, активно вивчали зарубіжні вчені М. Аргайл, Дж. Грахам, А. Фенем, Н. Кантор, Д. Магнуссон, Л. Росс і Р. Нісбетт [2; 23].

У контексті геополітичної культурології традиції національної культури розглядаються з точки зору сакральної складової. Російський учений О. Дугін вважає ключовим для розуміння питань національного характеру, зокрема гостинності, судження, що всі соціальні інститути, навіть у найвужчих, предметних, прагматичних і несакральних контекстах, можуть виявитися носіями додаткових, неочевидних, латентних сил і смислів. Учений надає гостинності одне з центральних місць поміж соціальних обрядових інститутів, зазначаючи, що весь метод пізнання в межах сакральної цивілізації ґрунтується на принципі гостинності [11].

З позицій сучасної етнолінгвістики концепт «гостинність» передбачає виявлення й аналіз засобів його мовної об'єктивації та висвітлення семантичної структури, які переважно обмежуються визначенням базових компонентів його семантики, а також виявленням сукупності стійких зв'язків між ними, зокрема основ її змістовного наповнення, найменування певних, покладених на дану лексему, дій, які потрібно виконувати, задовольняючи сподівання. Дослідження здійснюється в напрямі втілення абстрактного поняття «гостинність» з метою визначення форм предметної належності. Найбільша увага в лінгвістичних дослідженнях приділяється аспекту вербальної презентації концепту «гостинність» на рівні мови. Аспект мовної семантики гостинності фрагментарно досліджували в дисертаційних працях С. Жабасева («Національно-культурна специфіка реалізації концепту гостинність (на матеріалі казахської, російської та англійської мов)», 2004); І. Чирич («Лексика застілля в російській мовній картині світу», 2004), Ма Яньлі («Застільний ритуал і концепт застілля в китайській і російській лінгвокультурах», 2005); В. Церенової («Концепт «гостинність» у калмицькій лінгвокультури»,

2006); Р. Юнусова («Аксіологія гостинності в російських і татарських пареміях », 2007) [13; 30].

Власне психологи переважно розглядають питання гостинності в сенсі репрезентативних процесів і моделей поведінки в життєво важливих для людини ситуаціях: стресових, екстремальних, несподіваних тощо. У дослідженнях реалізація гостинності визначається як універсальна для всіх культур ситуація прийому гостей. У вітчизняній психології — це праці Л. Анциферова, Л. Бурлачука, Ж. Коржова, Н. Михайлової, Н. Гришиної, Л. Дикої, А. Махнача, Ю. Ємельянова, Р. Мокшанцева, С. Трифонові та ін. [5; 18].

Вивчення гостинності багато в чому можна доповнити розглядом аспектів національного характеру українців. Ця тема набула втілення в працях вітчизняних дослідників українського побуту, які можуть бути багатим емпіричним матеріалом для дедуктивних узагальнень щодо гостинності як складової українського характеру. Деякі історичні форми гостинності досліджено ще в праці М. І. Костомарова «Домашнє життя і нрави великоруського народу в XVI і XVII століттях» [15].

Проблеми гостинності як економічно значимого фактора аналізуються в сервісології та туризмознавстві. Його окремі структурні елементи розглядаються в багатьох наукових статтях, економічних, політологічних, історичних, культурологічних монографіях. Незважаючи на те, що в них не міститься достатньої кількості даних і соціально-культурологічних узагальнень, вони цікаві підбором фактів, порушенням проблем отримання комерційної вигоди з тих чи інших аспектів національного характеру і побуту народів світу, своєрідним чином розкривається дефіцит організаційних заходів у розвиткові стабілізації суспільства, стверджуються принципи необхідної взаємодії соціальних груп, міжкультурного порозуміння, системи стимулювання для новаторських упроваджень епохи глобалізації.

Таким чином, можна підсумувати, що концептуалізація наукового дискурсу гостинності розпочинається лише в XIX ст. філософами, соціологами й істориками. Однак, будучи найважливішим сегментом соціальної реальності, гостинність як соціокультурний та комунікативний феномен і його роль у розвиткові цивілізації досі не були предметом пильної уваги дослідників. Починаючи з другої половини XX ст., деякі дискретні проблеми феномену гостинності розглядалися або у фоновому режимі, або як ілюстративний матеріал в економічних, політичних, соціологічних, антропологічних, культурологічних, історичних теоріях. Ця тема епізодично порушувалася також у наукових дослідженнях, тісно пов'язаних із сервісною реальністю, туристичним бізнесом. Проте спеціального дослідження гостинності як соціокультурного та комунікативного феномену щодо його антропологічної ролі у формуванні простору соціальної реальності зроблено не здійснювалося.

Аналіз наявних історіографічних надбань з проблеми дослідження свідчить, що ступінь вивченості гостинності як соціокультурного та комунікативного феномену розвитку цивілізації нині не відображає цілісності його розкриття, не здійснено його комплексного предметного аналізу, не виділено якісних і кількісних показників, індикаторів, структур, законів та умов для його безперешкодної реалізації та прояву. Феномен гостинності не висвітлений як найважливіший організаційний принцип реалізації потреб людей у досягненні комунікаційної взаємодії, міжкультурного порозуміння. Гостинності не приділялося достатньої уваги в питаннях досягнення стійких взаємозв'язків соціальних і національних груп зі зміцненням безпеки і добробуту, як умови еволюційного руху. У зазначеній літературі та наукових працях, присвячених деяким аспектам феномену гостинності, не виділені спеціальні якості, що формують, зокрема, сталий розвиток українського суспільства на сучасному етапі євроінтеграції.

Крім того, слід зазначити, що джерельна база досліджень феномену гостинності є надзвичайно розпорошеною. Спеціалізованих праць з потужним узагальнюючим навантаженням стосовно феномену гостинності зовсім не багато. Переважно об'єктами вивчення стали, передусім, проблеми етногенезу й етнічної історії традиційних звичаїв, побуту, матеріальної та духовної культури, що набули втілення в етикетних нормах цих інститутів, як і форми соціальних взаємин. На особливу увагу заслуговують, передусім, саме первинні історичні дані, отримані, переважно, комплексно-інтенсивним методом збору польових матеріалів і порівняльно-історичним методом. Результати їх теоретичного вивчення й узагальнення презентовані в численних працях, різноманітних за тематикою.

Слід також наголосити: оскільки вузькоспеціалізованих досліджень із зазначеної проблеми недостатньо для проведення аналізу, краще необхідно звернутися до першоджерел. Зазначимо, що переважно феномен гостинності досліджений у працях із вивчення історико-етнографічних та демографічних процесів, націєтворення і культури народів світу, проблем виховання, рефлексій інтернаціоналізму, глобалізації, праць з філософії культури широкого спектра тощо.

Отже, можна підсумувати: вивчення концептуалізації гостинності в науковому дискурсі має і практичне значення. Результати дослідження сприятимуть вивченню історії української культури, культурології, історії та теорії культури тощо. Історіографічний аналіз вивчення феномену гостинності розширює предметне поле наукових досліджень у галузі історії і теорії культури, а також теоретичної, прикладної та історичної культурології.

Перспективи подальшого дослідження пов'язані з розширенням предметного поля наукового дослідження феномену гостинності, що

сприятиме вивченню історії української культури, культурології, історії і теорії культури тощо.

Список літератури

1. Аполлодор. Мифологическая библиотека / Аполлодор ; пер., предисл. и комм. А. Шапошникова. — М. : Эксмо, 2006. — 413 с.
2. Аргайл М. Психология счастья : пер. с англ. / М. Аргайл ; общ. ред. и вступ. ст. М. В. Кларина. — М. : Прогресс, 1990. — 336 с.
3. Аристотель. Сочинения : в 4 т. / Аристотель. — М. : Мысль, 1975–1983. — Серия «Философское наследие».
4. Артюх Л. Гостина в українців у контексті комунікації / Л. Артюх // Народна творчість та етнографія. — 2010. — № 3. — С. 64–71
5. Бек У. Критическая теория мирового общества риска. Космополитический взгляд на проблему / У. Бек // Прогнозис. Журнал о будущем. — М., 2009. — №2(18). — С. 3–32.
6. Бурлачук Л. Ф. Психодиагностика / Л. Ф. Бурлачук. — СПб. : Питер, 2006. — 351 с.
7. Вебер М. Избранное. Образ общества / М. Вебер ; пер. с нем. — М. : Юрист, 1994.
8. Гарбар Г. А. Філософія гостинності : наук. посіб. / Г. А. Гарбар. — К. : Вид-во НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2011. — 295 с.
9. Данилевська О. М. Журавлинний край. Мандрівка в минуле з легендами та переказами : навч. посіб. / О. М. Данилевська. — К. : А.С.К., 1998. — 96 с.
10. Дерріда Ж. Дарувати час / Жак Дерріда ; пер. з фр. М. Ющенко. — Л. : Літопис, 2008. — 204 с.
11. Донцов А. И. Концепция социальных представлений в современной французской психологии / А. И. Донцов, Т. П. Емельянова. — М.: Изд-во МГУ, 1987. — 128 с.
12. Дугин А. Г. Теория многополярного мира / А. Г. Дугин ; сост. Н. В. Сперанская. — М. : Евраз. движение, 2013. — 533 с.
13. Дюркгейм Э. Социология. Её предмет, метод, предназначение / Пер. с фр., составление, послесловие и примечания А. Б. Гофмана. — М.: Канон, 1995. — 352 с.
14. Жабаета С. С. Национально-культурная специфика реализации концепта «гостеприимство» (на материале казахского, русского и английского языков) : дис. канд. филол. наук / С. С. Жабаета. — Челябинск, 2004. — 164 с.
15. Кант И. Собрание сочинений в 8 томах / И. Кант. — М. : Изд-во «ЧОРО», 1994.
16. Костомаров Н. И. Очерк домашней жизни и нравов великорусского народа в XIV и XVII ст. / Н. И. Костомаров — М. : Республика, 1992. — 301 с.
17. Левинас Э. Избранное: Тотальность и бесконечное / Э. Левинас ; пер. И. С. Вдовина. — М. ; СПб. : ЦГНИИ ИНИОН РАН : Культурная инициатива 2000. — 415 с.
18. Лисяк-Рудницький І. Україна між сходом і заходом. Формування українського народу й нації. Русифікація чи малоросіянізація? / І. Лисяк-Рудницький. — К. : Укр. прес-група, 2012. — 63 с.

19. Михайлова Н. В. Федерализм как демократическая форма обустройства территорий и народов России / Н. В. Михайлова. — М. : Этносоциум, 2010. — 216 с.
20. Монтандон А. Гостеприимство: этнографическая мечта? / Ален Монтандон ; пер. с фр. Е. Гальцовой // НЛЮ. — 2004. — № 65.
21. Мосс М. Общества. Обмен. Личность. Труды по социальной антропологии / М. Мосс. — М., 1996.
22. Павсаний. Описание Эллады. — 4-е изд. / Павсаний — М. : АСТ-Ладомир, 2002. — Т. 1. — 496 с. ; Т. 2. 2002. — 512 с.
23. Платон. Собрание сочинений : в 4 т. / Платон ; под общ. ред. А. Ф. Лосева. — М. : Мысль. — Т. 1, 1990. — 864 с. ; Т. 2, 1993. — 528 с. ; Т. 3, 1994. — 656 с. ; Т. 4, 1994. — 832 с.
24. Росс Л. Человек и ситуация. Перспективы социальной психологии / Л. Росс, Р. Нисбетт ; пер. с англ. В. В. Румынского. — М. : Аспект Пресс, 1999. — 429 с.
25. Русавська В. А. Гостинність в українській побутовій культурі XIX ст.: автореф. дис. ... канд. наук: 17.00.01 / В. А. Русавська. — К., 2007. — 19 с.
26. Тевено Л. Чудесный хлеб гостеприимства / Лоран Тевено, Нина Карева // НЛЮ. — № 100.
27. Ткач М. М. Клечальний міст: джерела української міфології. / М. М. Ткач. — К. : Слива, 1995. — 198 с.
28. Триандис Г. Культура и социальное поведение / Г. Триандис. — М. : Форум, 2007. — 384 с.
29. Форгас Дж. П. Чувства и мышление: влияние аффекта на социальное мышление и поведение / Форгас Джозеф П. // Иностранная психология. — 2001. — № 14. — С. 60–82.
30. Фукидид. История / Фукидид ; пер. Ф. Г. Мищенко : в 2 т.. — СПб. : Наука, 1999. — 588 с. — Серия «Историческая библиотека».
31. Церенова В. Л. Концепт «гостеприимство» в калмыцкой лингвокультуре / В. Л. Церенова // Геяртл. — 2006. — № 3, 4.
32. Чижевський Д. Філософія і національність / Д. Чижевський // Філософська і соціологічна думка. — 1990. — №10.

Надійшла до редколегії 20.02.2014 р.

УДК [391:338.45](520)

С. Б. РИБАЛКО

ЯПОНСЬКИЙ ТРАДИЦІЙНИЙ КОСТЮМ В ЕКОНОМІЧНІЙ МОДЕЛІ

Розглядаються економічні аспекти традиційного японського костюма, роль держави в економічній підтримці ремісництва.

Ключові слова: Японія, традиційний костюм та аксесуари, іємото, реклама.

Рассматриваются экономические аспекты традиционного японского костюма, роль государства в экономической поддержке ремесла.

Ключевые слова: Япония, традиционный костюм и аксесуары, иэмото, реклама.

The article presents results of research on economic aspects of traditional Japanese costume, role of government in economic support craft.

Key words: *Japan, traditional costume and accessories, Iemoto advertisement.*

Економічні аспекти традиційного ремісництва Японії, зокрема виготовлення кімоно та супутних аксесуарів, є фактично недослідженими. Виняток становить період Мейджі, де під час аналізу загальних процесів модернізації країни згадується модернізація текстильної галузі. Але проблематикою цього дослідження є саме ремісницькі техніки виготовлення вбрання та аксесуарів, організація праці в майстернях, рекламні засоби тощо. Актуальність означеного дослідження зумовлюється не тільки лакунами у світовій мистецтвознавчій японістиці, а й практичними міркуваннями: певні моделі та засоби будови економічного підґрунтя традиційного ремісництва забезпечили виживання ремісничо-мистецької традиції в умовах урбанізації та глобалізації. Тому завданням цієї розвідки є висвітлення економічної моделі існування світу кімоно — від Середньовіччя до сучасності.

Протягом майже всієї епохи Середньовіччя Японія була конгломератом стосовно незалежних князівств із власною економікою, воїнами, селянами та ремісниками. Зазвичай, кожна родина сама виробляла всі необхідні для життя речі. Ткати та виготовляти одяг було обов'язком жінки. Простота крою кімоно не потребувала особливих знань та вмінь для того, щоб зшити полотна тканини між собою. Кожна жінка могла самостійно перетворити тканину на сукню. Інші складові вбрання таким же чином виготовлялися в родині, які іноді обмінювалися майстерно зробленими речами.

Складні техніки фарбування та ткацтва потребували професійних навичок. Зазвичай у майстернях працювали члени однієї родини. Виготовлення шовку було найтрудомісткішою працею і об'єднувало близько 20-30 членів родини, які мешкали та працювали в одній оселі. Особливості виготовлення шовку позначилися на конструкції будинку. Т. зв. «гашьо-дзукурі» являли собою тип хати в три-чотири поверхи з особливою конструкцією даху, призначеної для вирощування тутового шовкопряду. На першому поверсі розміщувалися житлові та господарські приміщення, ткацькі верстати, на інших — шовковичні черв'яки на різних стадіях розвитку з урахуванням різниці в освітленні, температурі повітря тощо. Нині такі будівлі добре збереглися в «японських Альпах» — районі Хіда (місто Такаяма та селище Шіракава-Го). Ремісників поділяли на дві категорії: тих, хто працював для потреб городян (мачіеші), і тих, хто працював для даймьо. Як головний воєначальник — шьогун, так і провінційні даймьо брали на службу кращих ремісників для виготовлення предметів побуту, зокрема одягу, лакових іро, сагемоно, нецке. Вони щедро оплачували роботу майстрів, таким чином сприяючи розвитку численних провінційних шкіл текстилю, лаку, металопластики, різьблення з кістки

та дерева тощо. До революції Мейджі саме служба при даймьо була головною економічною засадою ремісництва.

Сприяло розвитку ремісництва і те, що податки, які мали виплачувати даймьо шьогунів, частково здійснювалися продуктами ремесла (тканинами, лаковими виробами тощо). Невеликі обсяги роботи та заробіток, гарантований службовою посадою, дозволяли працювати якісно та водночас розвивати тривалу систему учнівства.

Кожний аристократичний клан у своєму родовому маєтку мав, крім ремісників, ще й спеціального чиновника, котрий відповідав за дизайн родового вбрання. Саме таким чиновником був Онодера Дзюнай — один із 47 відданих самураїв. Слід зазначити, що служба з догляду кімоно існувала при шьогуні й імператорському палаці. Щоправда, після реформ Мейджі її було скасовано, однак, згодом відновили і вона працює донині.

Розвиток міст за часів правління шьогунів Токугава зумовив виникнення в них ремісницьких майстерень і згодом — цілих кварталів, наприклад, Ніпіджін у Кіото, що славився текстильними виробами. У столиці шьогуна Едо з часом сформувався ремісницький квартал Асакуса, де розташовувалися майстерні текстильників, різьбярів, майстрів з лаку.

Розквіт ремесел і торгівлі сформував клас заможних міщан, які мали смак до вбрання та могли його реалізувати. Цікавий приклад костюмних змагань навів у своєму огляді економічного становища городян за часів Едо Хондзо Ейджіро: «..В Едо жив багатий купець на ім'я Ішікава Рокубей. Придбавши своїй дружині красиве кімоно, він відправив її розважитись до столиці й продемонструвати там своє багатство. У столиці на той час жив не менш багатий торговець Канівая Джюймон, котрий прийняв виклик. Він замовив кімоно з пурпурного рінзу (сатин), гаптованого візерунком, що передавав у найдрібніших деталях один із славнозвісних видів столиці, і наказав своїй дружині носити його. Кімоно дружини Рокубея було з чорного хабутае (шовк із блиском), на якому зображені дерева. Щодня обидві жінки ходили містом у своїх приголомшливих кімоно, привертаючи увагу перехожих. На перший погляд городянам здалося, що перемогло кімоно з видом столиці, але при прискіпливішому розгляді едоського кімоно було видно і плоди на деревах, зроблені з коралів, що додавало витонченої краси малюнку. Відтак, перемога дісталася Едо» [4, р. 45].

Саме в цей час виникли і крамниці кімоно та тканин для нього. Перші були засновані в районі Кансай. Серед них крамниця Каріганея в Кіото, якою володіли батьки художника Огата Корін. Серед їхніх клієнтів були перші персони держави — шьогун Токугава Іеясу, другий — шьогун Хідетада разом із його дружиною; їхня донька Тофоку Моні (Токугава Макако), яка стала дружиною імператора Гомідзуноо і славилася витонченим смаком і меценатською діяльністю [5, р. 421].

Не менш успішними були Марубені в Кіото та заснована 1611 р. в Нагоя Іто Гофукутен (з 1925 р. — Мацудзакая). Останній у 1768 р. відкрив своє представництво в Токіо, де на той час уже існували Шірокія Гофукутен (заснована у 1673 р. Нікотаро Омуро) й Ечігоя (заснована Такатоші Міццї). Крамниці-конкуренти змагалися між собою за прихильність покупців, вкладаючи гроші в розробку рекламних гравюр із зображенням своїх крамниць із велетенськими монами на завісах або славновісні красуні з кварталів ханамачі були вдягнені в кімоно, що продавалися в крамницях. Цілі серії естампів сповіщали про новітні тенденції в одязі та водночас рекламували і своїх демонстраторок — красунь із веселих кварталів. Фактично, вони й виконували роль моделей.

Важливу роль у рекламі одягу виконували збірки із взірцями кімоно — т. зв. «книги хіни». Хіна — японською означає «лялька». Ляльки у вишуканому вбранні слугували не тільки дитячою забавкою, а й певною мірою рекламували ті чи інші тканини та візерунки. Невипадковим є те, що «модний журнал», популярність якого серед городян зафіксовано вже в 1718 р., називався «Книга хіни». Згадаємо для порівняння, що в Європі рекламували одягу на початковому етапі теж через французьких ляльок. Одна з найдавніших крамниць у Венеції від XV ст. і донині називається «Французька лялька» (La Piavola de Franza). Однак перші журнали мод в Європі виникли на 60–70 років пізніше, ніж у Японії.

Деякі дослідники вважають, що перші книжки дизайну кімоно вийшли друком ще в період Момояма. Збирали такі книжки переважно торговці тканинами. Найдавніша Книга хіни надрукована в 1666 р. та містила взірці модного одягу. Згодом словом хіна-гата (форма хіни) стали позначати моделі одягу, — зазначає Нагасакі Івао [8]. Далі він пише, що майстри Хішікава Моронобу, Окумура Масанобу та Нішікава Сукенобу в городян асоціювалися передусім з книжками дизайну кімоно, лише згодом — як майстри укійо-е.

Іхара Сайкаку — письменник та сучасник перших крамниць, у своїх новелах писав, що майже всі текстильні майстерні розміщувалися поблизу від крамниць та мали своє представництво в Едо. Тож у столиці можна було придбати тканину чи готове кімоно з усіх регіонів Японії. Про поживлення торгових відносин між центром і провінціями йдеться у новелі «Вечірні торги напередодні Нового року»: «..Нині мешканки узмор'я дуже піклуються про свій вигляд. Вони знають, що візерунок із соснових гілок по подолу вже застарілий і новинкою вважається візерунок у вигляді розкиданого бамбукового листя та ще й з витканими у верхній частині комірця, біля самого плеча, ієрогліфів «сонце на заході». Поки мешканки Кіото й Осаки доношують кімоно з дрібним візерунком з листя папороті та павлонії, у селищах жінки вихваляються платтями, розфарбованими за останньою столичною модою. Вони ходять у кімоно зі знаками слова

«зозуля» на плечі, інші — у сукнях із зображенням пурпурного листя та виноградних лоз. Ці сукні доволі цікаві та приваблюють своєю новизною. Отже, де б людина не жила, якщо в неї є гроші, вона може собі дозволити все, що завгодно» [1, с. 221].

Крамниці кімоно за часів Токугава та Мейджі були не просто посередниками між майстернею та клієнтом. Вони відігравали головну роль не тільки в економічному процесі, а й у творчому. Господар крамниці та його наближені помічники знали про процес виготовлення кімоно найдрібніші деталі. Вони мали постійні зв'язки з ткачами, фарбувальниками, художниками з тканини, шевцями і та ін. Покупець розповідав, яке саме кімоно хотів би та для якого приводу. У призначений день господар або його помічник (але обов'язково високого статусу працівник) привозив клієнтові додому товар і там уже домовлялися про ціну і термін виплати (нерідко він розтягувався на кілька місяців).

Продавець виконував і функції консультанта, допомагаючи клієнтові визначитися з візерунком кімоно, надавав пропозиції і вирішував, хто саме з майстрів, що співпрацюють з крамницею, може виконати замовлення. Отже, дизайн кімоно був певною мірою колективно винайденим рішенням. Подібним чином виготовлялися й аксесуари до вбрання — нецке, інро, сагемоно, головні прикраси. У цьому разі так саме крамниця була і посередником, і організатором, і консультантом у розробці концепції прикраси та її реалізації. Зважаючи на те, що ансамбль кімоно складається з численних елементів, допомога знавця була необхідною. Часто покупець приходив з поясом, до якого потрібно підібрати кімоно або навпаки — поставала необхідність освіжити старе кімоно новим поясом чи поновити аксесуари.

Інколи клієнт вимагав кімоно з гербами, які виконував спеціальний майстер. Мистецтво монів передбачало не тільки винайдення графічно-виразних символів, їх поєднання в невеличкому композиційному просторі, а й уміння нанести на тканину. Зазвичай копітка робота майстра — нанесення монів на тканину — цінувалась дуже високо, і кожна крамниця, що торгувала кімоно, підтримувала тісний зв'язок з такими майстрами. Відносини між усіма учасниками процесу будувалися подібно до родинних. На великі свята дружина господаря обов'язково обходила ремісників та постійних клієнтів з подарунками, висловлюючи подяку та надію на подальшу співпрацю.

Згодом виникли дрібні магазини, що скуповували оптом тканини чи готові кімоно. Вони переважно були передбачені для середнього покупця. Були й крамнички ношеного одягу, часто згадувані на сторінках новел Іхара Сайкаку. Понині збереглася вивіска крамниці готових суконь доби Токугава: на дерев'яній дошці в повний зріст зображено жінку в яскравих сукнях з модним візерунком. Прикраси для зачіски замовляли через крамницю кімоно, а недорогий асортимент був предметом вуличної торгівлі.

Загалом бізнес, пов'язаний із шовковим убранням, був прибутковим. Торговці текстильними виробами належали до найзаможніших та найвпливовіших городян. Завдяки високопоставленим клієнтам торговці кімоно мали не тільки стабільні матеріальні прибутки, а й широкі зв'язки у владних структурах. Цілком закономірно, що після революції Мейджі перші банки відкрили господарі крупних текстильних крамниць. Історія сучасних успішних компаній також починалася з продажу кімоно та тканин.

Прагнення уряду Мейджі вивести Японію на рівень економічно-розвинених країн світу спонукало до модернізації всіх сфер життя. Уведення європейського одягу як офіційного вбрання завдало шкоди виробництву текстилю та аксесуарів. Водночас урядовці шукали економічну нішу на світовому ринку. На думку керівництва країни, Японія могла запропонувати традиційні промисли, що, з одного боку, сприяло розвитку міжнародної торгівлі, з іншого — мало вирішити соціальні й економічні проблеми всередині країни, пов'язані з масовим безробіттям текстильників, різьбярів, художників лаку та металу. З цією метою 1870 р. засновано Відділ промисловості, який взяв на себе реорганізацію виробничого процесу та просування ремісничької продукції на захід. Тепер майстри гуртувалися в невеликі мануфактури, де виготовляли високоякісні численні дрібнички, без яких не обходився ансамбль японського вбрання і які мали широкий попит на європейському ринку. У ті часи формувалася нова економічна модель існування ремісничих майстерень, часто керованих торговцями.

Важливу роль у підтримці традиційного ремісництва відігравали Всесвітні виставки та започатковані Національні виставки промисловості. Під гаслами «Збагатити країну, зміцнити військовий потенціал та розвивати нові галузі» міністр внутрішніх справ Окубо Тошімучі реалізував ідеї модернізації, виступав за організацію виставок для сприяння розвитку промисловості. Ентузіазму додавав і успіх японського павільйону на Віденській виставці 1873 р. Перша національна промислова виставка відбулася 1877 р. в Уено і, за задумом міністра, мала проводитися кожні п'ять років [7]. Імператор і його оточення особистим прикладом підтримували майстрів. На четвертій виставці в Кіото імператор придбав 32 предмети, мати імператриці — 18, офіс імператорського палацу — 27. З цих об'єктів лише 14 належали до живопису, що свідчило про підтримку ремісництва [3, р.18]. Крім того, 1890 р. розроблено система почесних призначень. Деякі митці набули статусу майстрів імператорського двора, завдяки чому мали заробітну плату і пенсію, право на продаж своїх виробів імператорському двору.

Таким чином, після реформ Мейджі виробництво одягу й аксесуарів керувалося, з одного боку, урядом, що надавав позики, влаштовував виставки, контролював якість продукції і врешті-решт

забезпечував участь у міжнародній торгівлі, з іншого — крамницями. Так, за часів Мейджі виникла ще одна славнозвісна крамниця кімоно — Марубені. Її засновник — Ітоо Тадабее відвідав Осаку, Сенсю, Кюсю, Нагасакі (Кюсю) для вивчення досвіду міжнародної торгівлі. У становленні крамниці важливу роль відігравала дружина господаря, яка виховувала нових працівників, що мешкали близько трьох місяців у домі, де здобували необхідні знання справи й етикету. Згідно зі спогадами сучасників, «вона була як мати для працівників, та партнером чоловікові» [6, с. 88–89]. Фактично, в Мейджі формувалася нова культура торгівлі, яка існує й донині, особливо, в компаніях, бізнес яких пов'язаний з продуктами ремесла та мистецтва. Кавабата Ясунарі в романі «Стара столиця» описує типову крамницю, в плануванні якої відбиваються особливості ведення торгівлі. «У фасадній частині другого поверху розміщувалася скромна кімната з маленьким віконцем та низькою стелею, де ночували учні та посильні. В дальні кімнати вела галерея, що проходила збоку від внутрішнього двору. Туди можна було потрапити і прямо з крамниці. Найшанованіших, давніх покупців зазвичай приймали в дальніх кімнатах. Там (у разі необхідності) вони ночували. Зі звичайними покупцями переговори вели у вітальні першого поверху, що виходила на внутрішній двір. Це була невелика кімната — від крамниці до тильної частини будинку. Уздовж стін — полки з товарами. На підлозі, застеленій циновками, розкладали тканини та кімоно, щоб покупці могли вільно їх розглядати. На другому поверсі були ще дві невеликі кімнати з високою стелею — відпочивальні батьків та Чіеко» [2].

На межі століть крамниці Широкія та Міцукоші перетворилися на великі універмаги з філіями в Токіо й інших містах країни. При універмагах формуються дизайнерські відділення, які розробляли дизайн, зважаючи на побажання клієнтів, та замовляли за своїми ескізами тканини.

Друга світова війна завдала шкоди виробництву кімоно. Однак окупаційний уряд уважав, що для стабілізації японської економіки потрібно продовження традиційного мистецтва фарбування та ткацтва. Незважаючи на труднощі повоєнного часу, Нішікава Шьодзан, заступник директора одного з найавторитетніших магазинів кімоно в Кіото «Марубені», висунув гасло: «Якщо повертаєш до життя цінність речей, матимеш від них добро». Він доклав зусиль для відновлення виставки культури фарбування і ткацтва, що, звісно, сприяло як розвиткові текстилю, так і продажам [6].

У 1950 р. було ухвалено закон про захист культурних цінностей, до яких належать матеріальні й нематеріальні об'єкти, а також кращі представники різних видів мистецтва. Відтоді за результатами конкурсу присуджують звання «Живий національний скарб», яке не тільки зміцнює в суспільстві авторитет національних ремесел, а й свідчить про підтримку майстра державою: спеціальні пенсії,

державні замовлення тощо. Відзнаки виставки впливають на ціноутворення і продаж робіт.

Водночас існують і проблеми. Одна з них — зникнення складних ткацьких технік. Ручна праця є надто дорогою, що внеможливило широкий попит. Надання японським урядом майстрам традиційного текстилю звання «національний скарб Японії» з відповідним матеріальним забезпеченням начебто спрямоване на збереження традиційних мистецтв, однак і цей захід має певні протиріччя. По-перше, такий титул надається майстрам, котрі працюють у тих галузях мистецтва, що майже зникають. По-друге, цей статус надається художникові, а ремісники, що втілюють задум митця, такого статусу не отримують. Стосовно цього Тацумура Кохо каже: коли мій син самостійно розроблятиме дизайн, може так статися, що виконати його розробку на ткацькому станку вже буде нікому¹.

Певною мірою внеможливило знищення традиційного текстилю специфічна система передачі знань — так звана іємото (яп. «дім», «джерело») та її похідні, коли школу очолює кровний спадкоємець, дозволяє вибудувати чітку систему передачі знання та економічне підґрунтя родинної справи. Цей сімейний тип майстерні глибоко закорінений у культурі предків. Зазвичай у японській родині є настанови предків, які передають з покоління в покоління, переписуючи з батьківського щоденника в щоденник молоді родини генеалогію і девіз роду. Ці настанови містять принципи життя в соціумі та професії. На таких настановах ґрунтується бізнес-філософія багатьох сучасних компаній. Тому, як і мережевий маркетинг, система іємото — самостійний економічний організм, який забезпечує собі виживання.

У галузі виготовлення аксесуарів до вбрання склалася загрозлива ситуація. У добу Мейджі багато елементів одягу (нецке, іпро, саґе-моно) вийшли на міжнародний ринок, що забезпечило великі обсяги продажу, але згодом орієнтація на європейських колекціонерів мала зворотний ефект. Ринковий попит знизився, крамниці, які організували цілий процес від замовлення й виготовлення до збуту, змінили предмет торгівлі, а ремісники випали з економічної моделі, яка забезпечувала замовлення і продаж їхніх виробів. Внутрішні економічні важелі, зокрема система іємото, в різьбленні нецке не сформувалися. Не ввійшло мистецтво нецке і до переліку скарбів Японії, тому не має воно і державної підтримки.

Його Високість Принц Такамадономія колекціонував сучасні нецке та морально й матеріально опікувався японськими різьбярами, після його смерті справу продовжила дружина. Але за відсутності економічної бази й державного сприяння меценатська допомога імператорської фамілії не могла вирішити всіх питань, пов'язаних зі збереженням цієї галузі традиційного мистецтва. Остання статистика

¹ З усної бесіди, що відбулася в липні 2006 р., в Кіото.

є дуже невтішною: як повідомили експерти японської філії Міжнародної асоціації нецке, якщо до ХХ ст. в Японії працювало понад 10 000 нецукеші, нині ж їх менше 100. У Кіото, що й досі пишається своїм реноме міста ремісників, на початку ХХІ ст. немає жодного нецукеші. «Нині мало хто може годуватися ремеслом нецукеші. Мої дід та батько не переймалися продажом робіт. Завжди в ремісників були патрони — даймьо, потім господарі крамниці. Тепер, коли крамниці з нами більше не працюють, ми залишилися наодинці з поняттям «ринок». Не вміємо продавати своїх виробів. До того ж обслуговуємо колекціонерів, а це дуже вузьке коло. Я, крім різьблення, навчаю у двох майстернях в Токіо, що дозволяє мені вести життя художника. Більшість же працює в офісах та на фабриках, а різьбленням нецке займається «для душі», — розповідає Комада Рюші, екс-президент Міжнародної асоціації нецке¹.

Таким чином, огляд економічних аспектів розвитку та збереження японського традиційного костюма і його аксесуарів виявив поступовий перехід від виготовлення одягу в домашньому господарстві до професійних майстерень. Надалі головну роль в організації виробничого процесу та збуту відіграють крамниці й універмаги.

Традиційна сімейна система за типом іемото у ХХ ст. стала однією з основних стратегій збереження ремісництва. При зміні економічних моделей організації ремісництва (від кланових майстрів до діяльності мачі-еші, крамниць й універмагів) система сімейних майстерень забезпечувала підготовку майстрів та економічне підґрунття школи, зберігала таємниці ремесла, здійснювала контроль над якістю продукції.

Зникнення внаслідок реформ Мейджі кланової та міської організації виготовлення і збуту вбрання зумовило нову роль держави в питаннях підтримки традиційного ремісництва через організацію майстерень, участь у внутрішніх та всесвітніх виставках, надання дотацій; виявлено збереження ролі крамниць та універмагів як організаторів процесу виготовлення вбрання.

Згасання традиції виготовлення аксесуарів пов'язане із припиненням менеджерської ролі крамниць та відсутністю інших інституцій. Крайній рівень збереження ремісницьких традицій у галузі виготовлення кімоно пояснюється наявністю інституцій на кшталт іемото, державних стипендій та присвоєння звання «національного скарбу», підтримки іміджу національного вбрання засобами освітянських програм, муніципальних заходів.

Список літератури

1. Ихара Сайкаку. Повести о самурайском долге: пер. с яп. / Сайкаку Ихара. — М. : Гудьял-Пресс, 2001. — 336 с.

¹ Бесіда відбулася у 2008 р.

2. Кавабата Ясунарі. Давня столиця / Ясунарі Кавабата ; пер. з яп. І. Дзюби // Кавабата Ясунарі. Вибрані твори. — К. : Юніверс, 2008. — С. 247 — 405.
3. Harris V. Japanese imperial craftsmen : Meiji art from the Khalili collection / V. Harris. — London, 1994. — 144 p.
4. Honjo Eijiro. The commonor class of the Tokugawa period / Eijiro Honjo // Kyoto University Economic Review : Memories of the Department of Economics in the Imperial University of Kyoto. — Kyoto, 1933. — Vol. 8, № 2. — P. 38 — 48.
5. Ikegami Eiko. Bonds of Civility. Aesthetic Networks and the Political Origins of Japanese Culture / Ikegami Eiko. — Cambrige, 2005. — 465 p.
6. Від косоде до кімоно: фарбування та ткацтво, що призвели до вищого ступеню краси / Кавакамі Шігекі, Фуджії Кендзо, Наґасакі Івао, Ямакава Акі. — Токіо, 2005. — 152 с. (河上繁樹、藤井健三、長崎巖、山川暁「小袖から着物へ：美を極めた染めと織り」東京 二〇〇五年 一五二頁)
7. 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)
8. Наґасакі Івао. Кімоно та візерунки (японська форма та колір) / Наґасакі Івао. — Токіо, 1999. — 333 с. (長崎巖「着物と模様：日本の形と色」東京 一九九九年 三三三頁。)

Надійшла до редколегії 18.02.2014 р.

УДК 75.033.2:27-526.62

Н. Я. КОЛПАКОВА

АГИОГРАФІЯ СВ. ГЕОРГІЯ В ПАМ'ЯТКАХ КНИЖНОЇ ПИСЕМНОСТІ ВІЗАНТІЇ ТА КИЇВСЬКОЇ РУСІ

Розкрито основний ідейний зміст візантійських агіографічних творів св. Георгія і їх виявлення в іконографії святого, досліджено їхню адаптацію на теренах Київської Русі. Висвітлено ідею оригінального давньокіївського твору про діяння св. Георгія та її значення для Київської церкви.

Ключові слова: агіографія, чудо-діяння, св. Георгій, Візантія, Київська Русь.

Раскрыто основное идейное содержание византийских агиографических произведений св. Георгия и их проявление в иконографии святого, исследована их адаптация на территории Киевской Руси. Отражена идея оригинального древнекиевского произведения о деянии св. Георгия и ее значение для Киевской церкви.

Ключевые слова: агиография, чудо-деяние, св. Георгий, Византия, Киевская Русь.

The paper focuses on the basic conceptual content of Byzantine hagiographic about St. George and their reflections in the iconography of the saint, as well as on their adaptation on the territory of Kyivan Rus. The idea of the Kyivan Rus original work on deeds of St. George and its role for the Church of Kyiv are elicited.

Key words: *agiography, miracles of St. George, Byzantium, Kyivan Rus.*

Як відомо, св. Георгій є одним з найшанованіших святих, а його культ посідав одне з центральних місць у сакральній ієрархії Візантії, а згодом — Київської Русі. Підтверджують це й чисельні варіанти життєпису святого, які розкривають різні образи його вшанування (мученик, воїн-захисник). Житійні оповіді про св. Георгія належать до корпусу візантійської агіографічної традиції і є особливо значимими щодо дослідження їхньої адаптації на теренах Київської Русі. Надалі залишається актуальною проблема узагальнення та систематизації цих відомостей, зокрема аналіз взаємозв'язку смислового навантаження образу св. Георгія в агіографічних творах та вираження цих смислів мовою мистецтва. Такий комплексний підхід дозволить здійснити ґрунтовніший аналіз різноманітних типів іконографії святого, точнішу атрибуцію його складових та виявити специфіку зображення цього святого в українській культурі.

Дослідженню агіографії св. Георгія у візантійській традиції присвячена значна кількість праць. Головним чином ця тематика привертає увагу зарубіжних науковців. Починаючи з ХХ ст. публікуються наукові розвідки, автори яких вивчають ранні Житія св. Георгія, зокрема грецькі тексти. Це питання розробляли Г. Делегей, К. Крумбахер, Й. Ауфхаузер та інші вчені. Науковим досягненням сьогодення стала монографічна праця британського візантолога К. Волтера (2003 р.), присвячена святым воїнам у візантійському мистецтві, у якій не лише докладно проаналізовано різні іконографічні типи св. Георгія, ранні зображення в Каппадокії, а й розкрито питання становлення його культу на основі агіографічних творів [13]. Вагомий внесок у дослідження св. Георгія, зокрема легенди «Чудо про порятунок юнака з полону», належить сучасному польському науковцеві П. Гротовському [11].

Вивченню агіографічної традиції та легенди «Чудо зі змієм» у східних слов'ян присвячені праці А. Кирпичникова, А. Ристенка, А. Веселовського та інших учених. Цінними є матеріали сучасних російських розвідок стосовно великомученика Георгія, що ввійшли до «Православної енциклопедії» (том X, 2005 р.): подано статті про візантійську та слов'яно-руську агіографічні традиції, гімнографію св. Георгія [2]. Значно менше праць присвячено розкриттю смислового навантаження образу св. Георгія, що й зумовило мету цієї статті. Досягнення мети передбачає вирішення таких завдань: 1) розкриття ідейного змісту візантійських агіографічних творів св. Георгія та їх виявлення в іконографії святого; 2) висвітлення ідеології оригінального києво-руського твору про діяння св. Георгія та її значення для Київської церкви.

До найдавніших та найвідоміших жанрів візантійської літератури належить агіографія, або життєпис святого (грец. *ἅγιος* — «святий»

і γράφο — «пишу»). Він виник у перших століттях нашої ери (епоха пізньої Римської імперії), а в VI ст. в результаті тривалого розвитку набув класичної, канонізованої форми. У VIII–IX ст. агіографія стає одним з головних літературних жанрів епохи, в якій простежуються три основні її напрями: агіографія авторська, анонімна та проміжний напрям (інтерпольований текст), який об'єднував твори невідомих і відомих авторів [8, с. 235].

Отже, в ранньохристиянський період (I–IV ст.) формується основний зміст церковних канонічних творів. У свою чергу корпус релігійно-легендарної літератури, що не ввійшов до християнських канонів та був заборонений Церквою, називався апокрифами (з грец. «прихований») [5, с. 5–6]. Житійна література св. Георгія тривалий час співіснувала у двох формах: канонічній та апокрифічній [2, с. 666].

Грецький напис IV ст. із Саккеї у Ватанії (сучасне м. Шакка, Сирія) є найраннішим свідченням про культ св. Георгія [2, с. 672]. Найдавніший збережений апокрифічний текст життя св. Георгія, що належить до V ст., — Віденський палімпсест (ВНГ¹, N 670). Міфічні оповіді про муки св. Георгія (Passio Georgii) осуджувалися як приклад діянь мучеників, складених «еретиками та неуками», і вважалися апокрифічними творами в Декреті Папи Геласія «Decretum Gelasianum» (рання версія V–VI ст.) [13, с. 111]. До нашого часу дійшло «Похвальне слово на честь св. Георгія» (ВНО², N 320), у якому йдеться про вшанування святого в Каппадокії (сучасна Туреччина). Текст «Похвали» V ст. авторства єпископа Феодота Анкирського зберігся лише коптською мовою [2, с. 672]. У 1938 р. в пустелі Негев (Ізраїль) знайдено фрагменти папірусу «Діяння Георгія» (Нессанські уривки) VI ст., які ще потребують додаткового вивчення [2, с. 666].

Щодо візантійських джерел про св. Георгія, то ВНГ налічує близько 30 текстів: 9 із них — житіє-мучеництво (мартирії), 12 текстів — похвали, решта — чуда. Досліджуючи найдавніші агіографічні тексти св. Георгія, бельгійський учений Ф. Кумонт опублікував уривки з латинського варіанта (Латинська бібліографічна агіографія, 3363) і виявив іранські та єврейські впливи. Ранні тексти про страждання св. Георгія не містять конкретних історичних даних, які засвідчили б існування цієї історичної особи, окрім підтвердження того, що Георгій був воїном.

Відомо: головний храм св. Георгія розташований у м. Лідда (сучасне м. Лод, Ізраїль). Проте через брак достовірних джерел про походження святого не можна достеменно сказати, чи Георгій був каппадокійцем. Після перемоги православ'я (Константинопольський

¹ Bibliotheca hagiographica Graeca, далі — ВНГ.

² Bibliotheca hagiographica orientalis, далі — ВНО.

собор 843 р.) святого поступово почали називати Георгій з Каппадокії, зазвичай, з посиланням на м. Лідда [13, с. 111].

Апокрифічні житія св. Георгія розповідають про муки святого під час правління перського царя Дадіана або 72 царів у м. Лідда. Характерним апокрифічним мотивом цих текстів є трикратна смерть і воскресіння святого. Окрім апокрифічних творів, що оповідають про події з життя Георгія, збереглися численні апокрифічні описи чудес святого («Чудо з поясом», «Зустріч з бісом») та «Одкровення св. Георгія» [2, с. 666].

Слід зазначити, що популярність культу св. Георгія вплинула на численні варіанти життєпису святого. Агіографи вносили поступові зміни і доповнення на зламі ранньовізантійського (IV — поч. VII ст.) та середньовізантійського періодів (сер. VII ст. — кін. XII ст.). Події були перенесені з м. Лідда в м. Нікомедія (сучасне м. Ізміт, Туреччина). Міфічна постать царя Дадіана, за наказом котрого відбувалися катування Георгія, замінена історичною особою Діоклетіана [2, с. 666]. Відповідно, історія мучеництва св. Георгія набула точнішої історичної прив'язки до конкретної епохи, зокрема періоду останнього найбільшого переслідування християн [4, с. 69]. Житійна література св. Георгія зазнавала змін упродовж усього візантійського періоду (IV — сер. XV ст.).

Поряд з апокрифами збереглися тексти життєпису св. Георгія без фантастичних деталей, узгоджені з історичною реальністю. Найдавнішою канонічною редакцією житія св. Георгія середньовізантійського періоду є рукопис 916 р. Vat. gr. 1660 (ВНГ, N 671–672). Православну агіографію св. Георгія завершила праця II пол. X ст. систематизатора візантійської літератури Симеона Метафраста (ВНГ, N 676–677).

На противагу сучаснику Метафрасту, який дотримував середньовізантійської агіографічної традиції, Теодор Дафнопат об'єднав канонічну й апокрифічну («Історії народження і дитинства») традиції житія-мучеництва св. Георгія (ВНГ, N 678). Таким чином, виник інтерпольований текст. Інтерпольована редакція Теодора Дафнопата є найрозгорнутішим твором серед наявного корпусу візантійської агіографічної літератури св. Георгія. Різні види катувань автор запозичив з апокрифів. Цей літературний твір важливій і з погляду реконструкції втрачених апокрифічних редакцій життя св. Георгія [2, с. 666–667].

Більша частина агіографічного життєпису св. Георгія наводилася з підписом очевидця Пасікрата (або Панкратія) та імовірною датою страти Георгія — 23 квітня, яка стала днем його вшанування (ВНГ, N 670 b, 670 с, 671 та ін.) [13, с. 112; 2, с. 667]. Пасікрат був довіреним слугою св. Георгія, котрий супроводжував святого в м. Нікомедія і став свідком його страждань та мученицької смерті. Вірний слуга виконав і останнє його волевиявлення, за яким св. Георгія поховали в м. Лідда, хоча в деяких джерелах зазначається, що мощі святого

перенесла його мати Поліхронія до Палестини. Інтерпольований варіант оповідає: Поліхронія померла разом із сином [2, с. 666].

Згідно з агіографічним текстом, юний Георгій проявив себе як управний воїн під час воєнних сутичок з персами у 296–297 рр. Георгій був військовим трибуном у підрозділі Інвіктіорів (непереможних) та дослужився до високого військового чину — став комітом. Після того, як Георгій увірував у Христа перед Діоклетіаном і воєначальниками, його наказали підвісити та бити палицею. Подальші катування відбувалися в темниці: великий камінь на грудях і ноги в колодках. Черговим випробуванням було колесування. Зцілити Георгія з'явився ангел Господній. Язичники — цариця Олександра, воєначальники Анатолій та Протолеон, побачивши неушкодженого Георгія, увірували в Христа. Розлючений Діоклетіан наказав мучити Георгія в ямі з негашеним вапном. Святий залишався неушкодженим. Дорогою до в'язниці святого вели в розжареному залізному взутті із цвяхами всередині. Проте у в'язниці святий зцілювався молитвою. Наступного дня Діоклетіан переконував святого зректися віри. Відмовившись, Георгія побили воловими жилами. На прохання друга імператора Магненція Георгій воскресив померлого. Святого знову відвели до в'язниці, біля якої землероб Глікерій разом з іншими прохали про різні зцілення. Імператор, дізнавшись про масове прийняття християнства, пообіцяв Георгію великі почесні звання й ідолопоклонство. У ту мить, коли св. Георгій створив знак хреста в храмі, всі ідоли впали і розбились. Діоклетіан засудив до смертної кари Георгія та царицю Олександру, яка відкрито увірувала в Христа. Цариця померла своєю смертю на шляху до страти, св. Георгія обезголовили в день Великої п'ятниці 23 квітня [2, с. 666–667].

Отже, основний ідейний зміст ранніх життів святого (*Passio prima*) — це ідеальний образ мученика, готового прийняти будь-які страждання за християнську віру. Адепти нової релігії потребували образу, котрий би втілював нову поведінкову модель, у якій головною чеснотою була готовність до мук для перемоги християнства [4, с. 69].

Агіографічну літературу св. Георгія можна поділити на тексти з описом життя святого та розповіді про його чуда, які іноді долучені до життєпису. Окремою групою можна вважати «Чудо зі змієм», оскільки відома легенда про боротьбу з драконом та визволення дівчини стала основою для найпоширенішого однойменного іконографічного типу [19, с. 325].

Розвиток культу св. Георгія слугував і популярності оповідань про його діяння. Агіографи доповнили життєпис Георгія розгорнутим циклом чудес [2, с. 667]. Якщо ранні редакції життя св. Георгія звертаються до образу мученика, то діяння святого розкривають образ спасителя, рятувальника. Слід зазначити, що в мотивах визволення св. Георгій, зазвичай, фігурує як вершник. На нашу думку, це також

пов'язано зі зміною іконографічного типу пішого воїна образом вершника. «Чудо про порятунок юнака з полону» (ВНГ, N 691 f) належить до найпоширеніших в іконографії св. Георгія після «Чуда зі змієм» [2, с. 669]. Об'єднання цих іконографічних типів набуло назви «Подвійне чудо».

Польський учений П. Гротовський виокремлює три основні версії легенди «Чудо про порятунок юнака з полону», основний зміст яких — вродливий юнак потрапляє в полон, а вершник св. Георгій дивовижним способом визволяє його. Досліджуючи різні редакції цієї легенди, П. Гротовський звернув увагу на традицію юнаків виконувати обов'язки військової служби батька, що пов'язано з формуванням фематичної системи в азіатській провінції імперії між VII–X ст. Солдати у відставці отримували земельні ділянки, зокрема феми. Для збереження права власності на землю вони були змушені відправити в армію сина чи родича. Поширення цього звичаю в IX–X ст. згадується і в інших агіографічних текстах [11].

Окремі редакції легенди співвідносяться з історичними фактами, які дозволяють визначити дату їхнього створення. Тексти всіх трьох легенд, імовірно, написані між II пол. X — поч. XI ст. Слід зазначити, що мотив викрадення вродливого юнака для послуговування поширювався серед греків завдяки класичному міфowi про Ганімеда. Сина троянського володаря Троя викрав Зевс або критський Мінос. Ганімеда часто зображали вродливим юнаком з келихом вина. Обидві легенди пов'язані не лише з образом молодого виночерпця, а і з місцем викрадення. Згідно з різними версіями, це сталося на горі Іда в Троас, у м. Гарпаг (Harpage) в Мизії (малоазійській) або на о. Крит [11].

Таким чином, у народній свідомості св. Георгій постає як захисник християн, який перемагає дракона-загарбника і визволяє полонених. Відомий сюжет про чудесного заступника, котрий рятує від ворога-дракона, превалює в болгарському, сербському та румунському мистецтві до кінця XIX ст. Найбільше ікон св. Георгія з подвійним чудом представлено в мистецтві Кіпру, адже з островом, який зазнав поневолення візантійцями, арабами, латинянами, турками, пов'язана одна з версій легенди «про врятованого пафлагонського юнака» [7, с. 231–233].

До циклу діянь св. Георгія найпізніше долучено легенду про боротьбу з драконом і визволення дівчини [4, с. 70]. «Чудо зі змієм» (ВНГ, N 687–687 m) у грецькій традиції вважають єдиним прижиттєвим чудом св. Георгія. Проте в слов'янській та інших агіографічних традиціях усі діяння святого є посмертними [2, с. 667–678]. Найвідоміше діяння «Чудо зі змієм» налічує понад 200 рукописів [3, с. 269]. Імовірно «Чудо зі змієм» започатковане в Сирії [3, с. 668], адже ранні відомості про святого (IV ст.) локалізуються в Малій Азії, Сирії та Палестині [4, с. 68].

Згідно з припущенням німецького філолога І. Ауфхаузера, деякі діяння св. Георгія існували в усній словесності з VIII ст. [4, с. 70]. У свою чергу найдавніший перепис рукопису «Чуда зі змієм» датують XII–XIII ст. Латинська версія історії подана в «Золотій легенді» XIII ст. авторства Якова Ворагінського (1228?–1298 рр.), у творах Роберта Вейса (кін. XII ст.), Рейнбота фон Дюрна (сер. XIII ст.) та кардинала Якопо Гаetano Стефанескі (сер. XIV ст.) [2, с. 668–679].

Слід зауважити, що сюжети про чудесне визволення — «Чудо з юнаком», «Чудо зі змієм» та «Подвійне чудо» виникають після втрати впливу регламентованого мистецтва Візантії на територіях, що входили до її культурного ареалу і потерпали від загарбників. Ці діяння відображають події, пов'язані з визволенням від завойовників, адже виникли під час візантійсько-арабських протистоянь у Сирії, Палестині та Малій Азії [2, с. 667].

Давньоруську агіографічну літературу св. Георгія складають перекладені візантійські канонічні й апокрифічні версії життєпису та оригінальні твори діянь святого. Імовірно, за часів Ярослава Мудрого вже існував переклад агіографічних джерел про св. Георгія, адже найбільше вшановували святого саме в період правління князя. Ярослав Мудрий присвятив своєму патрону не лише численні пам'ятки, а й установив на Русі день святкування св. Георгія — 26 листопада, що не збігалось з датою його вшанування у візантійській традиції [4, с. 82].

Найдавнішу перекладену агіографічну літературу св. Георгія на теренах Київської Русі датують XI–XII ст. [9, с. 145]. Підтверджують це і мистецькі пам'ятки (північний вівтарний приділ Софії Київської). На думку чеського мистецтвознавця Й. Мислівця, житійний георгіївський цикл Софійського собору створений на основі інтерпольованої редакції Теодора Дафнопата не лише за змістом, а й за послідовністю окремих сцен життя [12, с. 327]. У свою чергу, грецька версія діяння «Чудо зі змієм» відома на теренах Київської Русі з XI–XII ст. Свідченням цього слугує фреска «Чудо зі змієм» Георгіївської церкви в Старій Ладозі (Росія), датована 60-ми рр. XII ст. [4, с. 88].

До оригінального староруського твору про діяння св. Георгія належить «Чудо про сліпого», представлене в розповіді «Оповіді, страсті і похвали святих мучеників Бориса і Гліба». Зазначається, що сліпий з Вишгорода благав св. Георгія про прозріння. Святий з'явився вві сні та велів недужому відвідати мощі Бориса і Гліба, де й відбулося зцілення. Успенський збірник кін. XII — поч. XIII ст. містить ранню версію списку «Чудо про сліпого» [2, с. 675]. Слід підкреслити, що в діянні св. Миколи Мірлікійського «Чудо про київське отроча» [1, с. 140] також згадується м. Вишгород як місце культу перших українських мучеників [6]. Діяння св. Миколи датуються кін. XI ст. і належить до першої давньоруської агіографії святого [1, с. 140]. Оригінальні давньокиївські твори про діяння святих Георгія та Миколи

формують корпус української писемної агіографічної традиції, який передусім пов'язаний з першими давньоруськими життями святих князів Бориса і Гліба XI–XII ст. [6].

Аналіз агіографії св. Георгія в пам'ятках книжної писемності Візантії надає можливості дійти висновку, що основний ідейний зміст ранніх життів святого — це прославлення ідеального образу мученика, котрий сприяв поширенню християнства. На територіях, що належали до візантійського культурного ареалу і потерпали від загарбників, поширюються розповіді про вершника-захисника та сюжети, пов'язані з чудесним визволенням («Чудо з юнаком» та «Чудо зі змієм»). Для давньоруських князів культ св. Георгія мав ідеологічно-політичні причини, адже таким чином вони легітимували свою рівність з візантійським імператором. Ушанування св. Георгія на найвищому державному рівні, розвиненість життійної літератури й іконографії святого свідчать, що св. Георгій, як покровитель князів, посів одне із центральних місць у сакральній ієрархії східних слов'ян. Оригінальний киево-руський твір про діяння св. Георгія «Чудо про сліпого» формує корпус української писемної агіографічної традиції та засвідчує канонізацію перших українських князів-мучеників Візантійською церквою. В оригінальному староруському творі про діяння св. Георгія визнано перших мучеників Київської церкви. Поширення чуда про зцілення спонукало віруючих молитися святим Борису і Глібу для сповнення їхніх прохань. Культ перших українських мучеників сприяв сакралізації князівської влади, у свою чергу, культ св. Георгія забезпечував її зміцнення та централізацію.

Перспективи подальших штудій пов'язані з дослідженням іконографії сюжету «Чудо зі змієм» і життійних циклів св. Георгія у зв'язку з їхньою літературною основою.

Список літератури

1. Бурковська Л. В. Життійна література св. Миколи Мірлікійського в пам'ятках писемності Візантії та Київської Русі / Л. В. Бурковська // Збірник наукових праць НДІУ МОНУ. — К. : Фоліант, 2007. — Т. XVIII. — С. 129–149.
2. Георгий вмч. // Православная энциклопедия. — М. : Изд. : Церковно-научный центр «Православная энциклопедия», 2005. — Т. X. — С. 665–692.
3. Кирпичников А. И. Св. Георгий и Егорий Храбрый / А. И. Кирпичников // Журнал Министерства Народного Просвещения. Часть СС. — СПб. : Типография В. С. Балашева, 1878. — С. 268–278.
4. Лазарев В. Н. Новый памятник станковой живописи XII в. и образ Георгия в византийской и древнерусской иконописи / В. Н. Лазарев // Русская средневековая живопись: статьи и исследования. — М. : Наука, 1970. — С. 55–102.
5. Мильков В. В. Древнерусские апокрифы / В. В. Мильков. — СПб. : Изд-во РХГИ, 1999. — 896 с.

6. Мороз Я. Світоглядно-філософські ідеї в середньовічних образах свв. Бориса і Гліба (на прикладі українських писемних та іконографічних пам'яток) / Ярина Мороз [Електронний ресурс] // ARTCUREL (Art, Culture and Religion). — Режим доступу: <http://www.artcurel.it/ARTCUREL/RUBRICHEAUTORI/MorozYaryna/YMconcezionefilosoficaesteticaimmaginiBorisGlebIYarynaMoroz.htm>. — Назва з екрана.
7. Овчинникова Е. С. Вновь открытый памятник станковой живописи из собрания Государственного исторического музея / Е. С. Овчинникова // Византийский временник. — 1976. — Т. 37. — С. 228–234.
8. Парамонова М. Ю. Агиография / М. Ю. Парамонова // Словарь средневековой культуры / под ред. А. Я. Гуревича. — М. : «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2003. — С. 22–29.
9. Попова Т. В. Античная биография и византийская агиография / Т. В. Попова // Античность и Византия. — М. : Наука, 1975. — С. 218–266.
10. Творогов О. В. Житие Георгия Победоносца / О. В. Творогов, А. А. Турилов // Словарь книжников и книжности Древней Руси. — М.—Л. : Наука, 1987. — Вып. 1. — С. 144–146.
11. Grotowski P. The Legend of St. George Saving a Youth from Captivity and its Depiction in Art / Piotr Grotowski // Series Byzantina. I. — Warszawa, 2003. — P. 27–77 [Електронний ресурс] // Христианство в искусстве: иконы, фрески, мозаики.... — Режим доступу: http://www.icon-art.info/book_contents.php?lng=en&skin=02&book_id=84. — Назва з екрана.
12. Myslivec J. Svati Jiří ve Vychodokrstsnskem Umeni / J. Myslivec // Byzantinoslavica, Vol. V. — Praha, 1933–1934. — P. 330–356.
13. Walter Ch. The warrior saints in Byzantine art and tradition / Christopher Walter. — England : Ashgate, 2003. — 317 p.

Надійшла до редколегії 06.02.2014 р.

УДК 008(477.85) «1991/...»

К. О. ГНИДКА

ФОЛЬКЛОРНІ ТРАДИЦІЇ ЯК ЗАПОРУКА ЗБЕРЕЖЕННЯ КУЛЬТУРНОЇ САМОБУТНОСТІ НАРОДУ В УМОВАХ ГЛОБАЛІЗАЦІЇ

Досліджено особливості феномену фольклорних традицій та їхній вплив на формування самобутності й самоідентифікації народу, а також їх значення в процесі збереження своєрідності національної культури в умовах світової глобалізації.

Ключові слова: фольклор, фольклорна традиція, глобалізація культури, культурна самобутність.

Исследовано особенности феномена фольклорных традиций и их влияние на формирование самобытности и самоидентификации народа, а также их значения в процессе сохранения своеобразия национальной культуры в условиях мировой глобализации.

Ключевые слова: фольклор, фольклорная традиция, глобализация культуры, культурная самобытность.

It was researched the peculiarities of phenomenon of folk traditions and their influence on the formation of national originality and identity as

well as their significance in preserving cultural specificity in the globalizing world.

Key words: *folklore, folk tradition, globalization of culture, cultural identity.*

Нині беззаперечним є факт глобалізації всіх сфер суспільного життя. Особливого значення набуває проблема глобалізації культури, в контексті якої камінь спотикання серед науковців — власне її наслідки. Значна увага приділяється переважно негативним причинам цього процесу, таким як американізація та стандартизація суспільства, активне поширення масової культури, згасання і зникнення самобутніх національних культур, їх специфічності та цінностей тощо. Відтак актуальні питання пошуку способів збереження культурної самобутності народів і захисту від шкідливих впливів глобалізації, одним з яких є фольклорна традиція, яка, передаючись від покоління до покоління, стала скарбницею життєвого досвіду та культурної спадщини нації, важливим чинником єднання народу, його патріотизму і національного духу.

Мета статті — дослідити проблему збереження культурної самобутності народу в умовах глобалізації завдяки популяризації та розвитку фольклорної традиції як конденсату етнічної специфічності культури. Для реалізації цієї мети варто поставити такі завдання: проаналізувати поняття «фольклор» і «фольклорна традиція»; визначити сутність глобалізації культури та її наслідків; дослідити явище фольклорної традиції як засіб збереження самобутності культури народу в умовах глобалізаційних процесів.

Сучасні соціокультурні умови (глобалізація, інформатизація, урбанізація суспільства), ритм життя диктують тенденції згасання усної народної творчості, забуття різноманітних автентичних явищ народної обрядовості, звичаєвості, пісенності тощо. Відомий український фольклорист Микола Дмитренко з цього приводу стверджував, що відлучення людей від «... кришталевих джерел національної самобутності й культурного розмаїття, від усвідомлення власної причетності до унікальної культури предків створюють загрозливу ситуацію розриву духовно-культурних зв'язків між поколіннями, зниження загального рівня культури, ведуть до втрати морально-етичних норм і формують філософію песимізму, соціальної пасивності, самотності, безпорадності й безвиході (фаталізму). ... Зупинити негативні тенденції в житті людства здатна усна нематеріальна традиційна культура кожного народу за умови справжньої державної турботи про збереження, охорону, пропаганду й відродження фольклору в прийнятих для сучасності формах» [6, с. 4].

Розмаїття глумачень поняття «фольклор» формується із середини XIX ст. і донині. Залежно від тенденцій розвитку фольклористики, історичних, географічних умов та духовних потреб людини, різняться акценти й у дефініції фольклору. Визначення сутності сучасного

фольклору ускладнюється тим, що він усе частіше опиняється в незвичайних для нього умовах урбанізованого середовища і зазнає трансформацій своїх первісних функцій [3, с. 52].

Так, відомий російський фольклорист В. Гусев, аналізуючи генезу поняття «фольклор», стверджує, що цей термін, який виник спочатку для позначення спеціальної галузі вивчення древностей та археології, у подальшому позначав особливу науку і сам предмет дослідження. Послідовно змінювалися аспекти вивчення фольклору: археологічний, історичний, психологічний, соціологічний, етнографічний, літературознавчий. До певного моменту поступово розширювалося значення терміна — аж до всіх явищ духовної та деяких видів матеріальної культури народу, а потім виникло прагнення до обмеження цього поняття, що відбувалося в різних напрямках.

Російський учений удало помітив, що такі дві тенденції у своїх крайніх вираженнях — до максимального розширення чи до звуження терміна — існують і нині. Якщо одна з них акцентує висунення певних загальних ознак, властивих усій культурі народу в цілому, що призводить до еkleктизму, то друга, навпаки, доводить до крайньої межі диференціацію народної культури, яка штучно розриває природні зв'язки між спорідненими її формами, що спричиняє неправомірне обмеження поняття «фольклор» лише словесними творами. Якщо перша тенденція «розчиняє» фольклор в етнографії, то друга повністю занурює його у літературознавчі критерії. Жоден з поданих напрямів не відображає справжньої суті явища, що потребує спеціального детального вивчення. Слід зазначити, що другий підхід є небезпечним, оскільки руйнує цілісність фольклору, збіднює уявлення про фольклор і призводить до його перетворення на прикладну галузь літературознавства [4, с. 20].

Не можна оминати дослідження видатного російського вченого Б. Путілова, котрий у своїй праці «Фольклор і народна культура» подає два найзагальніші визначення фольклору. Перше, — запропоноване Комітетом урядових експертів ЮНЕСКО, таке: «Фольклор (у широкому значенні, традиційна і поширена фольк-культура) — це орієнтована на певну групу й основана на традиції творчість груп та особистостей, що відображає очікування (надії) спільноти як адекватного вираження її культурної і соціальної самосвідомості. Його норми та цінності передаються усно, форми містять мову, словесність, музику, танець, ігри, міфологію, ритуали, звичаї, ремесла, архітектуру й інші види мистецтва [11, с. 18]

Б. Путілов наводить друге визначення з Четвертої північної конференції фольклорного архівознавства і документації, як альтернативу першому: фольклор — колективне, традиційне знання, створене людською творчістю та фантазією. Це знання інколи маніфестується завдяки виразним культурним формам, через які фольклор передається. Це відбувається здебільшого через слова й дії, проте навіть

в артефактах, таких як: їжа, одяг, витвори мистецтва — можна знайти ідеї та символи, котрі є фольклором [11, с. 18].

У статті К. Чистова до енциклопедії «Культурологія. XX в.» зазначено, що в сучасній фольклористиці найбільший авторитет мають такі чотири основні концепції, що постійно взаємодіють, відповідно до яких фольклор — це:

1) протонародний досвід та знання, що передаються усно; передбачаються всі форми духовної культури, а за максимально розширеним тлумаченням — і деякі форми матеріальної культури; вводиться єдине соціологічне обмеження — «протонародний» та історико-культурний критерій — архаїчні форми, що панують чи функціонують як пережитки;

2) протонародна художня творчість у сучасній інтерпретації — «художня комунікація»; ця концепція дозволяє поширити використання терміна «фольклор» на сферу музичної, хореографічної, образотворчої та іншої протонародної творчості;

3) протонародна вербальна традиція; при цьому з усіх форм протонародної діяльності виокремлюються ті, що пов'язані зі словом;

4) усна традиція; це твердження дозволяє виокремити фольклор з інших вербальних форм (передусім, протиставляти його літературі) [12, с. 303-304].

Типологічні та комунікативні аспекти фольклору досліджує культуролог С. Неклюдов, особливу увагу приділяє поняттю фольклорної традиції, в якому виокремлює дві складові — процес та його результат. Це, насамперед, сукупність текстів народної культури, що передаються усно і не належать автору або виконавцеві. Його якості зумовлені культурною монолітністю, консерватизмом ідеологічних засад та суспільних структур тих етносів, у яких вони побутують. Водночас фольклорна традиція — це ланцюжок поступових змін, кількісне накопичення яких зумовлює виникнення нової якості. Зважаючи на це, процес складання нових форм (жанрових та текстових) є продовженням у часі, початок якого складно визначити. На думку вченого, поняття «фольклорна традиція» містить мінімум чотири аспекти: «субстанційний», «структурний», «технологічний», «прагматичний». Перший визначається змістовими характеристиками (картина світу, концепти, символи, образи), другий — морфологічною організацією текстів, що його складають; третій — засобом їхньої комунікації (зберігання, передачі та відтворення інформації), четвертий — специфікою їхнього функціонування [10].

Запорукою відтворення етносу, його історичної пам'яті та збереження культурної цінності є кодування у фольклорі, подібне до передачі ДНК у генетиці. Нині фольклор існує в різноманітних іпостасях — у сільському побуті, на сцені, в різноманітних літературних, художніх, композиторських переробках тощо, а тому варто

розрізняти, на думку українського етномузиколога Софії Грици, автентичний та секундарний фольклор [2, с. 209].

Автентичний фольклор — це всі види творчо-прикладної діяльності: словесна, музична, народні обряди, хореографія, народний театр, різні жанри прикладної, ручної діяльності (вишивка, різьблення по дереву, гончарство, ткацтво тощо) в їх первозданному, адекватному генетичним джерелам вигляді, будь-яких обробок — літературних, композиторських, режисерських, що функціонують у природному середовищі села або й сценічній чи виставочній репрезентації. Носієм автентичного фольклору є людина, генетично пов'язана з природним фольклорним середовищем, яка успадкувала фольклорні знання, вміння, ремесла від батьків, дідів переважно усно й адекватно передає їх наступним поколінням, для котрої фольклор — це рід занять, невід'ємний від основної виробничої діяльності. Представниками автентичної фольклорної традиції є сільські фольклорні колективи — хори, сімейні ансамблі, індивідуальні виконавці, народні майстри прикладного мистецтва, котрі суголосні названим характеристикам [2, с. 209].

Під вторинним, «секундарним», фольклором розуміємо види і жанри фольклору, видозмінені в різних обробках — словесно-музичних, хореографічних, театральних, дизайнних тощо, що зберігають функції фольклорної першооснови і не переходять у форми власне професійної творчості та функціонують у будь-яких умовах села, міста. Суб'єктом вторинного фольклору є люди різних соціального походження, різних професій, для яких фольклор не є основним родом заняття, а радше аматорським: учасники самодіяльних ансамблів, любителі народних ремесел тощо [2, с. 210].

Безсумнівно, наша сучасність значно змінює існування фольклору, а саме: підвищення рівня інформованості населення, поширення радіо, телебачення, преса, Інтернет, масова популярна культура та різноманітні глобалізаційні процеси вплинули на стан і функціонування українського фольклору. Існує загроза згасання та знищення фольклорних традицій етносу. Тенденціям до нівелювання фольклорної традиції, що концентрує етнічну специфічність культури у власному її виявленні, протистоїть інша — її відновлення й збереження. Чим вищий технічний прогрес і глибший глобалізаційний процес, тим сильніше людина прагне зберегти зв'язки зі стародавніми етнофольклорними традиціями.

Планетарний статус інформаційних і глобалізаційних процесів зумовлює неминучий інтенсивний міжкультурний обмін, діалог культур, у результаті якого утворюється певне ядро загальнолюдської культури, що синтезує історичний, суспільний, культурний, релігійний досвіди різних народів та держав. Теоретично в цьому діалозі жодна з культур не повинна претендувати на пріоритет, монополію винятковості. На практиці ж сучасна глобалізація культури

полягає переважно в експансії західних (передусім американських) культурних продуктів і зразків у простір інших культур, що часто оцінюється як «культурний імперіалізм». Багато національних звичаїв, ритуалів, форм поведінки, традиційних норм та цінностей, які в минулому надавали людству фольклорного й етнічного розмаїття, поступово зникають, залежно від стрімкості опанування населенням окремих країн і регіонів нових стандартів практики життєдіяльності [1, с. 60].

Відомий російський філософ В. Межуєв, аналізуючи глобалізацію культури з позитивної точки зору, стверджує, що їй властива універсальна цивілізація, яка передбачає не усунення різних культур, а вільний доступ до кожної з них. Вона урухомлює межі не між культурами, а між людьми, котрі набувають права вільно переміщатися з одного культурного простору в інший, подібно до того, як нині переїжджаємо з однієї місцевості в іншу. Універсальність цієї цивілізації полягає в тому, що вона об'єднує людей не однією спільною для всіх культурою, а правом кожного індивіда вільно обирати свою культурну ідентичність, його відкритістю, толерантністю до найрізноманітніших культур. Ученого дивує, чому деякі науковці вважають ту модель глобалізації, яка виходить не тільки з економічних, а й із культурних підстав, розуміють її як стан, за якого всі люди планети матимуть рівні можливості у своєму праві користуватися результатами будь-якої національної культури, утопією, оскільки, на його думку, нині розвиток відбувається саме в цьому напрямі [9, с. 97].

Глобалізація заперечує не наявні й давно сформовані національні культури, а можливість подальшого розвитку культури в суто національній формі. У світі глобальних трансформацій індивід, долучений до транснаціональних мереж, уже не може функціонувати в межах тільки своєї національної культури. У результаті виникають нові локальні спільноти, розділені між собою кордонами, що не збігаються з національними, відзначає В. Межуєв. Вони об'єднують людей не за національною належністю, а за спільністю культурних уподобань. Сучасні засоби зв'язку надають людям змоги знаходити своїх культурних однодумців у всьому світі, об'єднуватися з ними за ознакою своєї не національної, а культурної спорідненості. Іншими словами, глобалізація, на думку філософа, створює не національну, а глобальну локальність, яка водночас і пов'язує людей у планетарному масштабі, і розрізняє їх, залежно від здійсненого культурного вибору [9, с. 98].

Глобалізація з усього складу національної культури вибирає тільки те, що стало цінністю для людей, котрі репрезентують найрізноманітніші культури, що набуло в певному розумінні значення загальнолюдської цінності. Культурний вибір, не обмежений місцевими та регіональними бар'єрами, стає головною умовою долучення індивіда до глобального культурного зв'язку. Право кожного на такий вибір, на нашу думку, — базова умова існування культури

в глобальному масштабі. Жодна з національних культур не є зразком для інших національних культур, як не може вважатися сучасною, будучи надійно відгородженою від них. Глобалізація в царині культури — це, імовірно, не виникнення однакової та обов'язкової для всіх культури, а такий спосіб її функціонування, який надає змоги кожному мешканцеві планети використовувати блага і досягнення будь-якої національної культури [9, с. 99-100].

Отже, глобалізація культури має свої позитивні та негативні аспекти. Так, позитивним фактором є розширення культурних контактів, відкритість кордонів для культурного впливу, посилення міжкультурної комунікації, доступність інформації про культурні традиції різних народів і свобода вибору кожного індивіда обрати власну культурну належність. Серед негативних чинників науковці виокремлюють уніфікацію, стандартизацію культури, сприяння поширенню масової культури, що здатні поглинути самобутні національні культури, а, відтак, сприяти втраті культурної самобутності народу і культурному розчиненню. Пом'якшення негативних наслідків глобалізації щодо питання національної культурної ідентичності можливе через рівноправний культурний діалог у формі мистецтва, пропонує А. Коновалова, котре є унікальною формою за можливостями та засобами реалізації міжкультурного діалогу [7].

На захист розмаїття та самобутності культур стає видатний український громадський діяч Іван Дзюба, стверджуючи, що «... досі універсальні художні цінності творилися в межах національних культур і літератур, здатних — кожна — дати своє неповторне й збагачувальне бачення спільного світу людства. Досі розмаїття культур залишається джерелом творчих спроможностей людства й підставою його самоповаги. Як буде далі — залежатиме від меж і способів розгортання процесів глобалізації, від її наслідків, від її можливої адаптації до багатокультурної реальності чи, навпаки, адаптації цієї багатокультурної реальності до глобалізації» [5, с. 28].

Будучи прихильником антиглобалістського руху, І. Дзюба вирішує поставлену проблему в глокалізації, що передбачає не тільки збереження, а й розвиток регіональних господарських, суспільно-звичаєвих, культурних потенціалів. Це надало б змоги, не протидіючи позитивним тенденціям глобалізації, зменшити її уніфікаторську дію та повноцінніше розкрити творчий потенціал усіх людських спільнот. «Адже етнічна багатоманітність із розмаїттям культур і мов — найбільший здобуток історії, і втрата його — незворотне збіднення і примітивізація життя людства, загроза його майбутньому» [5, с. 29].

Відомий український педагог В. Кремень досліджує інформаційне середовище та процеси глобалізації культури, зазначаючи, що в період високого розвитку науки й техніки, модернізації, комп'ютеризації, інформатизації суспільства людина втратила свої традиційні корені,

змінити свій світогляд і діапазон інтересів. Це відбувається тому, що вищезазначені процеси зумовлюють підрив, руйнування в цілому стійкого світу традиційних зв'язків, релігійних та політичних устоїв, загально визнаних духовних цінностей, змішання й стирання кордонів між соціальними групами. Посилюється тенденція до розмивання специфіки, неоднорідності, поліфонії, самотності культур, багатства їх проявів, ствердження єдиних універсальних стереотипів, шаблонів, стандартів [8, с. 23–25].

Одним із засобів порятунку людства від глобалізаційних процесів та масової культури зокрема В. Кремінь уважає освіту. Учений указує на те, що масова культура не здатна так стрімко призвести до деградації і духовного колапсу. Зазвичай, їй завжди протистоять певні захисні бар'єри — національні фольклорні традиції, релігія, вироблені духовні цінності, які так просто не зникають, і, звичайно, освіта. Саме остання наповнює людину духовністю та істинними цінностями, почуттям належності до своєї національної культурної традиції, спонукає її замислитися над сенсом свого існування та визначає головні обриси світу справжньої, а не масової культури. Освіта формує особистість — мислячого і відповідального творця власного життя і свідомого громадянина країни. Тільки така людина готова до змін, інновацій, сприйняття сучасного життя [8, с. 27–28].

На важливості збереження етнічної культури в глобалізаційних умовах, етнофольклорних традицій і звичаїв зокрема акцентує й український культуролог В. Шейко. Етнонаціональні звичаї та традиції є ефективним регулятором соціального поведіння і презентують особливості психології кожного народу. Через традиції кожний етнос оцінює дійсність, у традиціях відбивається його історія. Вони, забезпечуючи «зустріч поколінь», відтворюють, зберігають і омолоджують культуру. Відмова від традицій призводить до замикання культури в собі, втрати минулого й можливостей її відновлення [13, с. 290]. Окрім традицій та звичаїв, учений приділяє увагу національній мові й етнічній самосвідомості, необхідним для повноцінного функціонування самотньої української культури.

Отже, важливість для української культурної ситуації збереження національної самотності й ідентичності, власної історичної традиції всупереч процесам культурної глобалізації залишається незалежною. Для цього потрібно оберегати та розвивати етнофольклорні традиції, які є основним джерелом відродження культури етносу, захисту від негативного впливу глобалізації і формування самотності народу. Збереження фольклорних традицій — умова уникнення занепаду й зникнення української культури та формування на їх основі сучасного українця з високими духовними цінностями.

Перспективами досліджень є подальший розгляд процесу глобалізації культури та її наслідків у контексті збереження національних особливостей світових культур і самотності етносів.

Список літератури

1. Андрейчук Н. В. Феномен глобалізації и проблема культурного різнобарзья социума / Н. В. Андрейчук // Вестник Российского государственного университета им. И. Канта. — 2010. — Вип. 6. — С. 57–67.
2. Грица С. Трансмісія фольклорної традиції: Етномузикологічні розвідки / Софія Грица. — Київ-Тернопіль : «Астон», 2002. — 236 с.
3. Грица С. Фольклор у просторі і часі. Вибрані статті / Софія Грица. — Тернопіль : «Астон», 2000. — 228 с.
4. Гусев В. Е. Эстетика фольклора / В. Е. Гусев. — Л. : Изд-во «Наука», 1968. — 166 с.
5. Дзюба І. Глобалізація і майбутнє культури / І. Дзюба // Слово і час. — 2008. — № 9. — С. 23–30.
6. Дмитренко М. Українська фольклористика: Акценти сьогодення / Розвідки, статті / М. Дмитренко. — К. : Вид-во «Сталь», 2008. — 236 с.
7. Коновалова А. До питання модернізації української культури в умовах глобалізації [Електронний ресурс] / А. Коновалова. — Режим доступу: http://www.mari.kiev.ua/2005_03_04.pdf. — Назва з екрана.
8. Кремінь В. Інформаційне середовище — криза культури чи нове буття / В. Кремінь // Вища освіта України. — 2010. — № 1. — С. 20–33.
9. Межуєв В. Діалог як спосіб міжкультурного спілкування в сучасному світі / В. Межуєв // Філософська думка. — 2011. — № 4. — С. 90–101.
10. Неклюдов С. Фольклор: типологический и коммуникативный аспекты / С. Неклюдов [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://ruthenia.ru/folklore/neckludov15.htm>. — Назва з екрана.
11. Путилов Б. Н. Фольклор и народная культура / Б. Н. Путилов. — СПб., 1994. — 239 с.
12. Чистов К. Фольклор (в культурологическом аспекте) / К. Чистов // Культурология. XX век. Энциклопедия. Т.1. — СПб. : Универс. книга; ООО «Алетейя», 1998. — С. 302–306.
13. Шейко В. Культура. Цивілізація. Глобалізація (кінець XIX — початок XXI ст.) Т. 2 / В.М. Шейко. — Х. : Основа, 2001. — 398 с.

Надійшла до редколегії 03.02.2014 р.

Театралне
мистецтво

Кино-,
телемистецтво



Хореографія

НАЦІОНАЛЬНА ІДЕНТИЧНІСТЬ ЯК АСПЕКТ ФОРМУВАННЯ ТРАДИЦІЙНОЇ ТАНЦЮВАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ СЛОБОЖАНЩИНИ

Розглядаються вияви національної ідентичності етнічних груп українців та росіян під час заселення Слобожанщини, їхній вплив на формування консервативних тенденцій у процесі розвитку форм танцювального фольклору слобожан.

Ключові слова: національна ідентичність, культура Слобожанщини, традиційний танець.

Рассматриваются проявления национальной идентичности этнических групп украинцев и россиян во время заселения Слобожанщины, их влияние на формирование консервативных тенденций в процессе развития форм танцевального фольклора слобожан.

Ключевые слова: национальная идентичность, культура Слобожанщины, традиционный танец.

The expressions of national identity of ethnic Ukrainian and Russian upon check of Slobozhanshina and their impact on the conservative tendencies in the development of folk dance forms of Slobodian are considered.

Key words: national identity, culture of Slobozhanshina, traditional dance.

У науці останнім часом виникає багато питань щодо національної та регіональної ідентифікації в Україні. Зміна етичних та естетичних ідеалів, духовних аспектів життя людей потребує пошуку нових ціннісних орієнтирів у подальшому формуванні світогляду молодих поколінь. Нині процес виявлення новітніх засобів впливу на розвиток національної самосвідомості громадян України неможливий без розуміння історія та культури нації, їх окремих етапів, періодів. У контексті вивчення культурної спадщини етнічних груп набувають актуальності дослідження та збереження форм традиційного фольклору, які були важливим елементом повсякденного життя людей: відбивали етичні й естетичні норми, слугували засобом комунікації, регулювали сімейні та громадські відносини тощо. У цій статті вивчаються впливи національної ідентичності на формування традиційного фольклору та його окремих форм. Ця спрямованість зумовлена синтетичністю означеного елемента народної творчості, його здатністю включати водночас спів, танець, поезію, елементи матеріальної культури, віддзеркалювати звичаї та вірування.

Україна складається з багатьох етнографічних регіонів, але, на нашу думку, одним із найнеоднорідніших регіонів з точки зору національної ідентичності є Слобожанщина, особливо за часів її формування. На Слобожанщині й нині відбуваються інтенсивні міжетнічні та міжкультурні процеси, а особливості її заселення свідчать про поліетнічність цього регіону.

Мета статті — дослідити особливості національної ідентичності етнічних груп під час заселення Слобожанщини та виявити її вплив на формування спільних ознак традиційного танцювального фольклору слобожан. У процесі дослідження проаналізовано позитивний й негативний аспекти впливу національної ідентичності на вироблення єдиних ознак традиційної культури слобожан, розглянуто тенденції в розвитку танцювального фольклору етнічних груп, визначено основні терміни та поняття, необхідні для подальшого розкриття теми й мети дослідження, окреслено напрями подальшої дослідницької роботи з питань вивчення фольклорного танцю як складової національної ідентичності.

Східний варіант «національної ідентичності» здебільшого базується на понятті етносу, тому «нація» в такому контексті — сукупність людей, що мають власну назву й історичну територію, спільні міфи, історичну пам'ять, масову й громадську культуру, економіку і єдині юридичні права й обов'язки для всіх членів [4, с. 7].

Таким чином, константа «національна ідентичність» — це самовизначення людини в національному контексті; усвідомлення власної належності до певної нації та її системи цінностей: мови, релігії, етичних норм, культурної спадщини тощо.

Етнічні групи населення, які переселялися на вільні землі Дикого Поля за власним бажанням чи за наказом влади, намагалися якомога довше зберегти свої традиції, побут, систему родинних взаємовідносин тощо. Нерівномірність і відсутність підпорядкованості розселення етнічних груп сприяли їх спілкуванню, але при цьому внутрішня консервативність і сталість основних життєвих принципів перешкоджала утворенню спільної культури з характерними ознакам, які б об'єднували слобожан у єдину спільноту та сприяли розвиненню в них «регіональної ідентичності».

Передусім ця особливість слобожанського етносу простежувалася у формах народної творчості, мові, одязі. Незважаючи на подібність звичаїв та обрядів календарних і побутових свят, яка сформувалася ще за часів становлення культури прадавніх слов'ян, нащадками котрих були етнічні групи українців та росіян, їх окремі компоненти (поезія, музика, танці, усний фольклор, живопис та ін.) зберігали елементи фольклору тих регіонів, звідки походила громада.

Подібні загальнокультурні тенденції були характерними і для танцювального фольклору слобожан, який завжди являв собою один із головних елементів у календарно-обрядових та сімейно-побутових циклах свят. Завдяки цій формі народної творчості утворювалися комунікативні канали між поколіннями, соціальними групами, окремими людьми. Через міміку, жести та пози танець передавав емоції, національний характер, ставленню людей один до одного, етичні норми суспільства. У контексті танцювального руху можна було визначити

ставлення людини до життя, її громадську позицію та належність до певної національної групи.

Консервативних ознак серед сталих форм танцювального фольклору, які б належали до системи календарно-обрядових свят, не було. Завдяки їх сакральному походженню, спільним функціям, які утворилися здебільшого ще за часів домінування язичницької культури, всі етнічні групи мали подібні хороводи, хороводні ігри або танці. Їх функції полягали в нормалізації сімейно-побутових відносин, ворожінні на майбутні долю або врожаї, захисті людини, худоби, господарства та врожаю від потойбічних сил, замовлянні різноманітних природних явищ.

Так, в українських і російських селах були поширеними обряди з водінням «ряжених». Ідея перевтілення задовольняла три головні потреби населення: першу — наслідування властивостей тварини-тотема; другу — замовляння майбутнього врожаю; третю — реалізацію соціальної опозиції. Ці обрядові дієства відбувалися не тільки на Святки, але й на Масляну та Трійцю, що пов'язано з прадавніми міфологічними уявленнями. Перевдягнення людей у тварин асоціювалося з появою потойбічних духів, які могли допомогти або зашкодити людині в господарстві та житті. Звичай водіння «козла» або «кози» на всій території Слобожанщини був зумовлений прагненням людини забезпечити майбутні врожай та добробут у родині. Але у Воронезькій області та на півночі Слобожанщини «козу» водили лише жінки, адже жінка уособлювала землю. Цей зв'язок між людиною та силами природи ґрунтувався на віруваннях у те, що земля родить добре там, де пройшла жінка з козою. На півдні Слобожанщини, а також в українських селах «козу» водили виключно парубки або вся громада.

Подібними також були хороводні ігри, які відбувалися на початку весни, під час Зелених свят, на Івана Купала, а також святкових дій, пов'язаних з початком і закінченням польових робіт.

В українських та російських селах навесні дівчата виконували «Кривий танець», який мав однакові функції, композиційну будову, рухи в усіх селах Слобожанщини. Але, крім поширеного суто дівочого виконання, на Слобожанщині побутував і парний варіант цього хороводу. Його основні функції — замовляння весни й оспівування дівочої краси — зберігалися, що відповідало загальному змісту весняних свят. Під час виконання танцю парубки мали змогу поспілкуватися з дівчатами й оцінити їх творчі здібності.

«Хлопці та дівчата, взявшись за руки, йшли окремими групами з протилежних сторін від церкви. Обидва ланцюги учасників йшли кривими лініями або півколами. Після цього хлопці ставали в ряд один за одним, а дівчата, не розриваючи ланцюга, проходили кривими лініями, обплітаючи їх. Обійшовши всіх хлопців, дівчата стають так, як стояли хлопці. Тепер уже хлопці в'ються поміж дівчат. Потім молодь ставала в один загальний ланцюг і йшла кривими лініями

навколо церкви» [2, с. 156]. Дослідники зазначають, що виконання «Кривого танцю» саме на останній день Великоднього тижня було поширеним явищем і в деяких районах Белгородської області. Ці танці мають багато спільного, наприклад, загальна композиція рисунка, період виконання в контексті святкової дії, пісенний супровід, віковий та гендерний склад виконавців та ін. Під час виконання пісні учасники рухалися один за одним, узявшись за руки. Композиційна форма цього танцю, як і в українських селах, утворювалася з двох ланцюгів.

Під час зажинку на Слобожанщині повсюдно виконувалися святкові дії навколо першого снопа з використанням обрядових хороводів та характерної для цього періоду гри «Колосочок».

Але, незважаючи на більшість спільних ознак у танцювальному фольклорі календарно-обрядового комплексу, існували відмінності, які відрізняли етнічні групи українців та росіян і таким чином ідентифікували їх серед загальної громади. Наприклад, у російських селах Слобожанщини зберігалася цілісне сприйняття свят новорічного циклу, тому дуже часто щедрівки, колядки, Меланки й інші обрядові пісні виконувалися на всі свята цього періоду. Це було спричинено тіснішим зв'язком між язичницьким та християнським календарями. У російських селах обрядові пісні не поділялися на ті, що виконуються суто під час прославлення Христа, і новорічні, які були відлунням прадавнього календарного циклу — в цьому відбилася давня традиція відліку часу за періодами, а не за датами календаря. Водночас, у селах з більшістю українського населення щедрівки, колядки та Меланки чітко диференціювалися за належністю до певного свята і ніколи не виконувалися протягом усього періоду Святків.

Таким чином, спільність обрядових хороводів і хороводних ігор була зумовлена архаїчністю свого існування, на відміну від побутових танців, які також були обов'язковою складовою календарно-обрядових та сімейно-побутових свят. У контексті календарного свята побутові танці виконувалися під час кульмінації народних гулянь, поліпшували настрій, символізували продовження життя, були засобом комунікації, задовольняли необхідність слобожан у регуляції дозвілля. Більшість із них мали лише розважальні функції, особливо за часів розвитку культури Слобожанщини, і тому відповідали суто естетичним принципам, нормам та характеру етнічної групи, яку вони уособлювали. Саме через побутові танці людина демонструвала своє ставлення до життя, спільноти, розкривала особливості темпераменту, тощо. Тому через побутовий танець найчіткіше простежувалася ідентифікація людини з етнічною групою, і національний компонент у цьому разі відігравав роль ланцюга, який поєднував народ із його історичною батьківщиною.

Досліджуючи побутові танці слобожан, можна чітко визначити, до якої етнічної групи належало населення залежно від танцювальних форм, яким воно надавало переваги. У селах з більшістю

українського населення громада танцювала переважно «козачки», «метелиці», «гопак», рідше — «гайдуки» або «польки», а там, де переважало російське — «барині», «тропаки», «кадрилі», «польки» або «комаринські».

Серед слобожанських «козачків» більшість мала однакові ознаки в композиційній побудові, а також рухи, що виконувалися під час танцю. Здебільшого «козачки» виконували дівчата, але на Слобожанщині зафіксовано приклад цього танцю в парному виконанні, так званими «трійками» (один хлопець і дві дівчини). Кількість учасників танцю була необмеженою. У фольклорному варіанті «козачок» мав повільніший темп, ніж у сценічних обробках відомих українських балетмейстерів, про що свідчить використання «перемінних кроків» упродовж усього танцю. Найчастіше учасники танцю починали рухатись цим кроком по колу проти годинникової стрілки, переходили в півколо, де виконували декілька нескладних рухів: «малі тинки», «вірвовочки», «малі голубці», «припадання», «присядки», «чобітки», і знов починали рухатися по колу. Таким чином, танець мав циклічну форму і постійно повторювався. Така композиційна будова дозволяла учасникам танцю вільно заходити в танець, виходити з нього, змінювати партнерів (якщо «козачок» виконувався парами).

Наприклад, в одному з «козачків», записаних А. Гуменюком та зафіксованих у монографії П. П. Вірського «Українські народні танці», танець починався з «перемінного кроку» за рухом годинникової стрілки. Потім, ставши в пари, учасники рухалися тим самим кроком навколо себе. Після цього дівчата виконували «вірвовочку», яку закінчували «потрійним притупом». У наступній фігурі формувалася складніший рисунок, ніж звичайне коло, але основний крок танцю залишався незмінним. Тобто темп «козачка» значною мірою не прискорювався, виконавці могли рухатися «перемінним кроком» [2, с. 197].

Еволюція цього побутового танцю та його розвиток на професійній сцені спричинили прискорення темпу виконання «козачка», зміну «перемінного кроку» на «бігунець», ускладнення рухів.

На Слобожанщині також побутовали «гопаки» як відлуння традицій козацтва, на яких ґрунтувалося формування культури слобожан. На думку П. П. Вірського, це — «чоловічий танець, який можуть виконувати один чи кілька танцюристів. Заздалегідь визначеної композиції він не має. В його основі лежить принцип імпровізації. Завдання кожного виконавця зводяться до того, щоб, не заважаючи іншим танцюристам, якнайкраще і якнайдотепніше виконати ті чи інші танцювальні рухи. Темп виконання помірний, рухи виконуються широко, з поступовим прискоренням» [2, с. 191].

Цей варіант виконання «гопака» тривалий час був поширений серед українців, котрі формували етнічну групу слобожан. Його історична значущість та дух вільного козацтва, який зберігався в «гопаках»,

допомагав слобожанам ідентифікувати себе представниками української нації. Окрім того, часто використовувався танцюристами як своя «візитна картка», адже чоловік міг продемонструвати в сольному «гопаку» силу, відвагу, завзятість, спритність, гумор.

Починався він із руху виконавця по колу, що дозволяло привернути до себе увагу, зацікавити громаду, підготуватися до виконання танцю. Після цього виконавець міг робити «присядки», «великі голубці» й інші довільні рухи. Рухи могли повторюватися протягом усього танцю, тому час його виконання був необмеженим.

Крім вищезгаданих побутових танців, українці повсякчас виконували на свята різноманітні варіанти «польок». На Слобожанщині, на жаль, не зафіксовано багатьох варіантів цього танцю, але аналіз декількох із них дозволяє визначити найхарактерніші особливості композиційної будови, найчастіше вживані танцювальні рухи, манеру виконання і поезику танцю.

Більшість із них у своїй композиційній будові складалася з кола, яке рухалося за чи проти годинникової стрілки. Виконувати польку могли всі учасники свята, незалежно від статі та віку, але найчастіше це був парний танець, рідше суто жіночий (виконувався також парами). У фольклорних варіантах слобожанських «польок» кількість фігур не була обмеженою: він міг складатися з двох-трьох, а інколи понад десять фігур. Якщо «полька» не мала великої кількості різноманітних композиційних перебудов, то декілька разів розпочиналася з першої фігури, що збільшувало тривалість її виконання під час свята. Ця особливість відповідала вимогам суспільства до побутових танців, адже завдяки невеликій кількості фігур «польки» були простіші у виконанні (на відміну від «козачків» та «гопаків») і дозволяли долучати до танцю якомога більше людей.

У південно-західній частині Слобожанщини зафіксована «полька», яка розпочиналася саме з кола і мала невелику кількість фігур. Хлопці та дівчата парами ставали в загальне коло, дівчина обличчям до його центра, а хлопець — спиною. На початку першої фігури половина учасників, поділивши пари по черзі на «першу пару» і «другу пару», починала рухатися «перемінним кроком» до центра кола, а друга половина пар танцювала тим самим кроком у протилежному напрямку. Наприкінці руху «перша пара» мінялася місцями з «другою», після чого пари поверталися на свої місця «перемінним кроком». На початку другої фігури виконавці «першої» та «другої» утворювали невелике коло і рухалися «перемінним кроком» за рухом годинникової стрілки. Пройшовши два кола, виконавці змінювали напрям руху і закінчували фігуру «потрійним притупом». Після виконання другої фігури «полька» розпочиналася з початку. Подібні зміни в напрямку танцю та рух виконавців за різними напрямками відрізняв «польки» слобожанські від танців, поширених на решті території України. Використання «перемінного кроку», подібно до

«козачків», свідчило про спокійніший темп та характер виконання фольклорних варіантів «польки».

Серед російського населення Слобожанщини вищезгадані танці не мали подібної популярності. Окрім того, що етнічні групи українців та росіян надавали переваги побутовим танцям локального походження. На посилення відмінностей у виконанні впливали музичні інструменти та музичні гармонії, що були притаманні фольклору Росії або України. Гармонію і музичний стрій «козачків», «гопаків» та «польок» було незручно передавати балалайками, гармонами й іншими суто російськими музичними інструментами, що також вплинуло на збереження росіянами притаманних їм побутових танців, таких як «акулінка», «матаня», а також характерних композиційних перебудов.

Найхарактернішою особливістю побутових танців росіян був елемент «пересіку», який використовувався в більшості танців. «Пересік» — варіант складної поліритмії, з особливо слобожанською манерою виконання. Його особливість полягала в тому, щоб поєднати два та більше різних ритмічних рисунків. Перший ритм був найпростішим та полягав в акцентуванні ударами ніг кожної сильної та слабкої долі в музичному такті. Коліна у виконавців були трохи зігнуті, удари виконувалися всією ступнею. Під час танцю учасники мали змогу обертатися навколо себе, спілкуючись один з одним. Кількість учасників, які розпочинали «пересік», не була чітко визначеною, як і кількість ритмічних ліній. Фольклорна значущість цієї танцювальної форми полягала в тому, що дозволяла самовиражатися багатьом учасникам танцю [1, с. 29].

Форма «пересіку» активно використовувалася в побутовому танці «Матаня», який був поширений у північній та північно-західній частині Слобожанщини. Танець розпочинався із загального кола, в яке учасники ставали на початку. Тенденція виконувати танець рухами в загальному колі була відлунням загальнослов'янських фольклорних традицій. «Матаня» розпочиналася з простих кроків по колу, які в міру прискорення музичного темпу змінювалися «перемінним кроком», що вможливлювало нормалізувати дихання під час виконання танцю. Після зупинки учасники виконували «пересік» з використанням декількох різних ритмічних рисунків. Танець продовжувався парами: виконавці ставали поруч, з'єднавши дві руки, робили притупи спочатку лівою, а потім правою ногою, акцентуючи другу долю в такті. Наступна фігура складалася здебільшого з плескань у долоні, після чого виконавці починали рухатись по колу «перемінним кроком» або «кроком вальсу». Потім танець виконували з початку. Невелика кількість фігур дозволяла швидко засвоювати танець, тому в ньому брали участь навіть малі діти, які були присутніми під час святкових гулянь.

Можна зазначити, що загалом композиційна будова російських і українських побутових фольклорних танців доволі подібна, але

танцювальні рухи мають певні відмінності. Так, поширений і в українських, і в російських танцях «перемінний крок» на півночі Слобожанщини мав декілька складних варіантів виконання: він міг ускладнюватися обертаннями корпусу праворуч та ліворуч з кожним кроком, пів пальцями, винесенням скороченої стопи вперед з кожним останнім кроком або обертанням навколо себе на основі «перемінного кроку».

На основі кола будувався танець «Акулінка», який по-іншому називався: «Тімоня», «Комаринська». Він не мав сталої композиційної будови і був стихійним. Дівчата могли рухатися поодиноці або парами, а перед ними хлопець виконував танцювальні рухи. Учасники рухалися «перемінним кроком», «кроком з підбивками», «притупами», часто доповнюючи їх стрімкими випадками [1, с. 76].

Таким чином, лексика побутових танців виразно свідчила про консервативність сталих форм побутових танців серед етнічних груп, які формували населення Слобожанщини. Але ці принципи національної ідентичності та збереження культурних традицій поступово спрощувалися під впливом міської культури. Завдяки виникненню спільних ознак серед слобожан починають виникати тенденції до «регіональної ідентичності».

Перспективами подальших досліджень окрім питань особливостей «регіональної ідентичності» також доречні не висвітлені проблеми формування характерних особливостей танцювального фольклору та його виокремлення в контексті вивчення українського народного танцю як культурного феномену.

Список літератури

1. Веретенников И. И. Южнорусские карагоды / И. И. Веретенников. — Белгород: Везелица, 1993. — 114 с. : ноты.
2. Вірський П. П. Українські народні танці / П. П. Вірський ; Вступ. ст., підгот. тексту, примітки А. І. Гуменюка. — К. : Наук. думка, 1969. — 616 с. : іл., ноти.
3. Жизнь и творчество крестьян Харьковской губернии. Очерки по этнографии края // Под редакцией В. В. Иванова, Том 1. — Х.: Типография Губ. Правления, 1898. — 1012с.
4. Національна ідентичність / Ентоні Д. Сміт; Пер. з англійської П. Тарасюка. — К. : Основи, 1994. — 225 с.

Надійшла до редколегії 29.01.2014 р.

УДК 793.31(091)(477.54-25)ХДАК

К. В. ОСТРОВСЬКА

ІСТОРІЯ ТА РОЗВИТОК КАФЕДРИ НАРОДНОЇ ХОРЕОГРАФІЇ ХАРКІВСЬКОЇ ДЕРЖАВНОЇ АКАДЕМІЇ КУЛЬТУРИ

Розглянуто й проаналізовано процес становлення та розвитку кафедри народної хореографії Харківської державної академії культури.

Ключові слова: хореографічне мистецтво, народно-сценічний танець, кафедра народної хореографії.

Рассмотрен и проанализирован процесс становления и развития кафедры народной хореографии Харьковской государственной академии культуры.

Ключевые слова: хореографическое искусство, народно-сценический танец, кафедра народной хореографии.

Becoming and development of the Kharkiv state culture academy folk choreography department were considered and analysed.

Key words: choreographic art, folk-stage dance, folk choreography department.

Харківська державна академія культури (ХДАК) є одним із найстаріших і найвідоміших вищих навчальних закладів культури не тільки в Україні, а й в усьому пострадянському просторі. Ще в першій половині ХХ ст. ХДАК, тоді бібліотечний інститут, став відомим центром з підготовки спеціалістів бібліотечної справи. Значно пізніше навчальний заклад відкрив нові кафедри, факультети, почав здійснювати підготовку фахівців із музичного, театрального хореографічного, культурологічного напрямів. Останні 25 років академією керує Шейко Василь Миколайович — заслужений діяч мистецтв України, дійсний член Української академії наук, член-кореспондент Академії мистецтв України, доктор історичних наук, професор, повний кавалер ордена «За заслуги».

Нині академія має 10 факультетів, серед яких гідне місце посідає факультет хореографічного мистецтва. До складу факультету входять чотири кафедри: народної хореографії, сучасної хореографії, бальної хореографії, фізичної культури і здоров'я.

У сучасній літературі недостатньо матеріалу стосовно історії та розвитку кафедри народної хореографії. Сьогодні у вітчизняних газетах та журналах існує багато статей, відгуків, особистих інтерв'ю з окремими педагогами кафедри. Більшість публікацій присвячено творчій діяльності засновника та першого керівника кафедри — Б. М. Колногузенка (всеукраїнський діловий журнал «Бути лідером»; офіційне видання ділових кіл «Лідери ХХІ століття»; журнали «Танець в Україні та світі»; «Губернія» та ін.). Є багато джерел інформації щодо діяльності творчого колективу кафедри — театру народного танцю «Заповіт» (електронні ресурси, відеоматеріали). Але питання стосовно особливостей навчального процесу, специфіки викладання фахових дисциплін та формування висококваліфікованих артистів, педагогів та балетмейстерів у галузі народної хореографії недостатньо досліджені.

Мета статті — проаналізувати історію формування та розвиток кафедри народної хореографії ХДАК, розкрити концепцію викладання основних хореографічних дисциплін.

Кафедра народної хореографії розпочала свою діяльність у 1989 р. Підготовчу роботу та перший набір студентів здійснив

Б. М. Колногузенко, на той час провідний хореограф Харківщини. Саме йому керівництво ВНЗ доручило очолити відділення, а згодом — кафедру народної хореографії, режисерсько-хореографічний факультет та факультет хореографічного мистецтва. Зважаючи на зростаючу потребу у фахівцях — хореографах з вищою освітою, Борис Миколайович доклав немало зусиль для створення цієї кафедри.

Нині Б. М. Колногузенко — народний артист України, професор, академік, декан факультету хореографічного мистецтва, один із найвідоміших хореографів України та Європи, автор багатьох навчальних і методичних посібників, досвідчений педагог. Він є членом правління Національної хореографічної спілки України, головою її Харківського обласного осередку, лауреатом 17 міжнародних конкурсів, а також Почесним громадянином Харківської області.

Свій професійний досвід Борис Миколайович використав у педагогічній та організаційній роботі, створенні навчальних планів, програм, посібників і методичних розробок. Багато сучасних хореографічних кафедр творчих ВНЗ Харкова та областей Східної України використовують навчальні плани і методичні посібники, написані саме Б. М. Колногузенком.

Велику увагу Б. М. Колногузенко приділив викладацько-концертмейстерському складу. Нині на кафедрі народної хореографії працюють педагоги і концертмейстери з високим рівнем професійної майстерності: завідувач кафедри — заслужений працівник культури України, доцент К. В. Островська; народний артист України, професор Б. М. Колногузенко; відмінники освіти України, старші викладачі Л. А. Філь та О. Г. Цомає; старші викладачі кафедри Л. М. Шилова, Л. П. Дегтяр, О. М. Курдупова, а також викладачі лауреат Міжнародного конкурсу І. С. Пісклова та О. Ф. Розіна; провідні концертмейстери В. П. Лісневський, М. О. Шейко, концертмейстери О. М. Іваницький, І. В. Ткаченко та Т. О. Савенко.

У перші роки існування кафедри народної хореографії працювала за навчальними планами, розробленими Б. М. Колногузенком, які значно відрізнялися від планів інших ВНЗ своєю творчою і педагогічною концепціями. Нині методичні матеріали готують усі викладачі кафедри, зважаючи у своїй роботі на власний педагогічний досвід, а також на завдання, які постають перед академією на сучасному етапі. Завдяки наполегливій праці за цими програмами студенти мають можливість здобути ґрунтовні знання з усіх предметів хореографічного мистецтва.

Процес формування висококваліфікованих фахівців народного хореографічного мистецтва передбачає вивчення цілої фахових дисциплін, серед яких найважливішими є: «Мистецтво балетмейстера», «Методика роботи з хореографічним колективом», «Український народно-сценічний танець та методика його викладання», «Класичний танець та методика його викладання», «Народно-сценічний

танець та методика його викладання», «Зразки народної хореографії», — профільні дисципліни в системі вищої хореографічної освіти.

Знання, здобуті студентами під час вивчення загальноосвітніх, мистецтвознавчих та спеціальних дисциплін, набувають утілення в предметі «Мистецтво балетмейстера», який є основою виховання молодих балетмейстерів та керівників хореографічних колективів. Особлива увага в означеному курсі приділяється розвиткові художньої інтуїції студента, творчої індивідуальності, виявленню власних здібностей та формуванню балетмейстерського стилю. Головним завданням курсу є розкриття специфіки постановочної, організаційної та викладацької роботи в колективах і навчальних закладах. Особливе значення приділяється формуванню високоідейного, багатоаспектного за тематикою і жанрами репертуару, його зв'язку з хореографічним фольклором. Майбутні хореографи навчаються чітко уявляти не тільки завдання, які вони вирішуватимуть як керівники, але й конкретні способи й методи їх реалізації. Використовуючи здобуті знання й набуті навички, керуючись творчим досвідом визнаних майстрів вітчизняної хореографії, студенти знаходять своє творче кредо.

Щоб створювати нові танці, необхідно ретельно вивчити зразки народної хореографії, ознайомитися з їх головними формами, композиційною структурою, основними рухами, ритмами, манерою виконання. Тому не випадково, що одне з найважливіших місць у системі вищої хореографічної освіти посідає дисципліна «Зразки народної хореографії». Зберігаючи та розвиваючи надбання світової хореографічної культури, примножуються скарби національних культур, збагачуючи й утверджуючи велич народного творіння. Щасливий і багатий духовно той народ, який може і сьогодні демонструвати танці, що передалися від покоління до покоління, збагатилися і досягли високого духовного рівня.

На жаль, слід зазначити, що не в усіх вищих та середніх спеціальних навчальних закладах в навчальних планах існує така дисципліна. На кафедрі народної хореографії ХДАК цей курс викладається на високому професійному рівні протягом п'яти семестрів.

Предметом вивчення курсу є хореографічна спадщина видатних хореографів України й інших держав. Мега навчальної дисципліни — ознайомлення з найкращими зразками репертуару відомих колективів народного танцю України, країн пострадянського простору і Західної Європи, аналіз творчих шляхів їх балетмейстерів та практичне опанування танцювального матеріалу.

Значне місце в історії української культури належить Павлу Вірському — видатному українському хореографові, реформаторові українського народного танцю, організаторові й багаторічному керівникові Державного академічного ансамблю танцю України (з 1977 р. — ім. П. П. Вірського). Твори П. Вірського — це невичерпне джерело, завжди живий посібник для вивчення дисципліни

«Зразки народної хореографії». Продовжувачем справи П. Вірського став Мирослав Вантух — Герой України, народний артист України та Росії, лауреат Національної премії України ім. Т. Г. Шевченка, голова Національної хореографічної спілки України, генеральний директор — художній керівник Національного заслуженого ансамблю танцю України ім. П. П. Вірського. Відновлюючи і зберігаючи спадщину П. Вірського, М. Вантух створює багато нових цікавих номерів та хореографічних композицій, які нині належать до золотого фонду українського хореографічного мистецтва.

Також видатними митцями, котрі створювали танцювальну культуру України, є Клара Балог, Анатолій Кривохижа, Дарій Ластівка, Ярослав Чуперчук. Зберігаючи своєрідність національної культури, нині продовжують пошуки в українській народній хореографії і гідно представляють наше мистецтво на всеукраїнських та міжнародних фестивалях та оглядах багато цікавих сучасних балетмейстерів: Тетяна і Михайло Гузун, Борис Колногузенко, Іван Курилюк, Рафаїл Малиновський, Віктор Похиленко, Олександр Прокопенко. Створені ними танцювальні номери та хореографічні композиції заслуговують на особливу увагу, які слід використовувати під час вивчення курсу «Зразки народної хореографії».

Дуже важливими для плідної роботи кафедри народної хореографії, її педагогічного колективу протягом майже двадцяти п'яти років є увага та поради Героя України, народного артиста України та Росії, генерального директора — художнього керівника Національного заслуженого академічного ансамблю танцю України ім. П. П. Вірського, професора, академіка, голови Національної хореографічної спілки України Мирослава Михайловича Вантуха.

Суттєву допомогу в забезпеченні високого рівня викладання предмета «Український народний танець» надали народний артист України Рафаїл Болеславович Малиновський, заслужений працівник культури України Олег Семенович Голдрич, заслужений артист України, професор Олександр Петрович Колосок, професор Сергій Лук'янович Зубатов. Але саме завідувач кафедри К. В. Островська змогла закумуляувати досвід своїх старших колег і сприяла викладанню цієї дисципліни на високому професійному рівні.

З вдячністю згадують викладачі кафедри Людмилу Георгіївну Нагайцеву, одного з провідних спеціалістів з «Історичного бального танцю» в Росії, яка на початку 90-х рр. неодноразово приїздила до Харкова і допомагала молодій хореографічній кафедрі налагодити навчальний процес. Завдяки їй викладання предмета «Історичний бальний танець» у Харківській державній академії культури за змістовністю та методикою є одним із провідних в Україні.

Велике значення для майбутніх фахівців-хореографів має практичне втілення теоретичних знань, умінь та навичок. Із цією метою в 1990 р. створено театр народного танцю «Заповіт», який нині є

своєрідною візитною карткою Харківської державної академії культури. Його засновником, художнім керівником та автором концертних програм є Б. М. Колногузенко. Цей студентський колектив із самого початку своєї діяльності став вагомим подією в національному мистецтві України. Колектив неодноразово представляв Харківщину на міжнародних та всеукраїнських конкурсах. Окремі танці, композиції, міні-спектаклі й цілі програми постійно визнаються кращими хореографічними творами України. Авторські роботи базуються на українському народному танцювальному фольклорі від Слобожанщини до Закарпаття. Великим досягненням творчого колективу, його керівника Б. М. Колногузенка та хореографічної школи ХДАК є перемога в найпрестижнішому конкурсі України — народної хореографії ім. П. П. Вірського (перші місця на I-му та II-му конкурсах і Гран-Прі на III-му).

Харківський театр народного танцю «Заповіт» — єдиний хореографічний колектив України, який нагороджено орденами «За розбудову України» та «Слобожанська слава».

Завдяки участі у творчій роботі театру народного танцю "Заповіт" студенти набувають практичного досвіду в організації та проведенні репетиційної роботи, підготовці концертних виступів, організації конкурсів і фестивалів, а головне — підвищують свою виконавську й акторську майстерність. Крім того, участь «Заповіту» у всеукраїнських і міжнародних фестивалях та конкурсах надає можливості студентам — артистам театру — безпосередньо ознайомитися з культурою різних регіонів нашої держави та багатьох країн світу, особливостями виконання танців і театралізованих обрядів, національним одягом, відчутти та намагатися зрозуміти національні особливості характеру людей інших країн.

Викладачі кафедри народної хореографії беруть активну участь у творчому та культурному житті Харкова та всієї України, здійснюють науково-методичну та публіцистичну роботу. Професор Б. М. Колногузенко та доцент К. В. Островська проводять творчі семінари і майстер-класи з українського танцю в багатьох містах України та за кордоном. У 2005 р. в м. Кіровоград за ініціативи Національної хореографічної спілки України на базі школи мистецтв Кіровоградського обласного загальноосвітнього навчально-виховного комплексу гуманітарно-естетичного профілю відбувся перший всеукраїнський науково-методичний семінар «Збереження та розвиток народно-сценічного танцю регіонів України». У семінарі взяли участь близько 70 керівників хореографічних колективів з України та 40 — з української діаспори. У програмі семінару — доповідь та майстер-клас на тему «Народно-сценічний танець Слобожанщини», який з успіхом провели Б. М. Колногузенко та К. В. Островська.

У травні 2009 р. семінар проводив Харківський обласний осередок. До його програми увійшли уроки з класичного та сучасного

танцю, а також майстер-клас з українського народно-сценічного танцю за участю студентів Харківської державної академії культури, відкриті уроки в народному художньому колективі ансамблі танцю «Щасливе дитинство» Харківського обласного палацу дитячої та юнацької творчості, концерт за участю провідних колективів Харкова. Центральне місце в цьому семінарі належало факультету хореографічного мистецтва. Хореографам України було запропоновано матеріал різних років навчання з класичного, сучасного, українського народно-сценічного танців. Усі показові уроки відбулися на високому професійному рівні. Особливу увагу, навіть захоплення, викликав клас-концерт з українського народно-сценічного танцю. Присутнім було представлено екзерсис біля станка та на середині зали, а також багатий етюдний матеріал з танців різних регіонів України, серед якого помітно виокремлювалися комбінації, а також етюди і танці, створені на основі лексики Слобідської України. Усі присутні на чолі з народним артистом А.Є. Коротковим відзначили не лише високий рівень виконавської майстерності, а й цікавий хореографічний матеріал і педагогічну грамотність викладання предмета.

До 85-річного ювілею Харківської державної академії культури кафедра народної хореографії у 2014 р. планує провести певні заходи, серед яких науково-практична конференція з питань історії та теорії вітчизняного хореографічного мистецтва з акцентом на методіку викладання фахових дисциплін та клас-концерт з народно-сценічного танцю.

Справжньою гордістю кафедри народної хореографії ХДАК є її випускники — висококваліфіковані фахівці, котрі успішно працюють не лише в Україні, а й за її межами. Найкращі з них викладають фахові дисципліни на кафедрах народної, сучасної та бальної хореографії ХДАК, а також у Харківському державному університеті мистецтв ім. І. П. Котляревського, Харківському Національному педагогічному університеті ім. Г. С. Сковороди, училищах культури різних міст України. Деякі випускники є артистами Національного заслуженого академічного ансамблю танцю України ім. П. П. Вірського, заслуженого академічного ансамблю пісні і танцю України "Донбас", державного академічного Кубанського козачого хору, театрів опери та балету, музичних театрів України, відомих балетних труп Росії, Франції, Іспанії; працюють керівниками найвідоміших дитячих, юнацьких та дорослих колективів, які демонструють високий творчий потенціал української народної культури, невмирущість її традицій, невичерпність джерел народної творчості.

Отже, українське хореографічне мистецтво є гордістю українського народу й одним з найяскравіших виявів його національної самосвідомості та духовного багатства. Підвищення професійного рівня розвитку всіх форм і видів танцювального мистецтва України, що має славні багатовікові традиції й визначні художні здобутки, — важлива

складова національного культурного відродження України. Нині особливо актуальним є питання щодо необхідності збереження національних традицій, здобутків і подальшого розвитку національного танцювального мистецтва. Саме ці завдання виконує кафедра народної хореографії ХДАК.

Кафедра зусиллями всіх викладачів створює умови для підвищення рівня й авторитету української сучасної національної культури і мистецтва, безпосередньо формує її майбутнє, стала основою для створення факультету хореографічного мистецтва ХДАК, який нині є справжнім науково-методичним та культурно-освітнім центром України, що на високому професійному рівні вирішує завдання творчого розвитку мистецтва.

Список літератури

1. «Заповіт» як символ танцю // Танец в Україні и мире. — Х., 2013. — № 2(6). — С. 20 — 21.
2. Кафедра народної хореографії ХДАК. 20 років / Б. Колногузенко, К. Островська, О. Курдупова — Х., 2009. — 36 с.
3. 20 хвилин на біс Г.Миколаєнко // Губернія. — Х., березень 2010. — С. 44 — 45.
4. Найкращі серед кращих // Танец в Україні и мире. — Х., 2011. — №1. — С. 32.
5. Танець — це життя // Быть лидером. — Х., листопад 2011. — №4(19). — С. 46-47.
6. Харківська державна академія культури: до 80-річчя з дня заснування : монографія / В. М. Шейко, М. М. Каністратенко, Н. М. Кушнарченко та ін. — Х. : ХДАК, 2009. — 196 с.

Надійшла до редколегії 17.01.2014 р.

УДК 793.071.2(477) ВІРСЬКИЙ

Н. М. СЕМЕНОВА

ПРИНЦИПИ БАЛЕТМЕЙСТЕРСЬКОЇ ТВОРЧОСТІ ПАВЛА ВІРСЬКОГО ТА ЇХ ВПЛИВ НА РОЗВИТОК УКРАЇНСЬКОГО БАЛЕТНОГО ТЕАТРУ

Розглянуто та проаналізовано особливості творчості П. Вірського, сформульовано головні принципи його балетмейстерської діяльності, досліджено використання їх у виставах наступників — авторів національного балетного репертуару.

Ключові слова: *творчість П. Вірського, принципи балетмейстерської діяльності, український танець, народно-сценічний танець, класичний танець, балетмейстери-постановники, українська національна балетна вистава.*

Рассмотрены и проанализированы особенности творчества П. Вирского, сформулированы главные принципы его балетмейстерской деятельности, исследовано их использование в спектаклях последователей — авторов национального балетного репертуара.

Ключевые слова: *творчество П. Вирского, принципы балетмейстерской деятельности, украинский танец, народно-сценический танец, классический танец, балетмейстеры-постановщики, украинский национальный балетный спектакль.*

The features of Pavel Virsky's creation have been considered and analyzed, main principles of his ballet-master's activity have been formulated, their using in performances of following producers and authors of national ballet repertoire have been explored.

Key words: *creation of P. Virsky, principles of ballet-master activity, Ukrainian dance, folk-stage dance, classic dance, ballet-masters-producers, Ukrainian national ballet performance.*

Для українського хореографічного мистецтва характерною ознакою була і є спадкоємність поколінь, зокрема збереження традицій та їх невинний розвиток у сучасних умовах. В історії вітчизняної хореографії відзначаються постаті видатних митців, які за дрібними деталями збирали, зберігали та примножували надбання національного танцювального мистецтва. Серед них виокремлюється особистість легендарного хореографа Павла Вірського, котрий, створюючи танці, хореографічні мініатюри, великі полотна з минулого та сучасного життя українців, став фундатором академічного українського народно-сценічного танцю й зумів упровадити здобутки національної хореографії в європейській культурний контекст.

У сучасному хореографічному просторі, коли для українського танцювального мистецтва необхідним є збереження національної ідентичності, набуває актуальності не тільки вивчення досягнень минулих поколінь, а і їх використання та збагачення в нових умовах. У зв'язку із цим слід звернутися до спадщини видатного митця П. Вірського та визначити, які принципи балетмейстерської діяльності використовували його послідовники в галузі української хореографії та можуть бути корисними для сучасних фахівців.

Завдяки тому, що творчості П. Вірського притаманне тяжіння до філософсько-художніх узагальнень під час формотворення академічного українського народного танцю, стало можливим гармонійне поєднання елементів національної культури з елементами класичного танцю. Тому, досліджуючи розвиток балетного театру України, необхідно звернути увагу на вплив видатного майстра народної хореографії та його спадщини на творчість українських балетмейстерів, які згодом створили національний балетний репертуар. Основні принципи балетмейстерської творчості П. Вірського опробовані часом і можуть вважатися універсальними й використовуватися в адаптованому вигляді в сучасній українській хореографії.

Особистості П. Вірського та його спадщині присвячено немало публікацій: монографій, наукових статей, матеріалів конференцій, рецензій відомих українських мистецтвознавців С. Легкої, В. Литвиненка, Т. Павлюк, Ю. Станішевського, В. Туркевича та ін., котрі

досліджували творчий шлях митця, але, на жаль, вплив видатного українського хореографа на розвиток національного балетного театру розглянуто недостатньо, особливо в аспекті використання принципів, орієнтованих на традиції українського народного танцю, які продовжують та збагачували балетмейстер.

Отже, мета статті — виявити у творчості П. Вірського певні специфічні ознаки та сформулювати принципи його балетмейстерської діяльності, які сприяли створенню національного репертуару балетного театру України, дослідити способи їх використання в балетмейстерській діяльності наступників — авторів національних балетних вистав.

П. Вірський був універсальним, різносторонньо розвиненим фахівцем у галузі хореографічного мистецтва. Здолавши шлях артиста та постановника в балетних театрах Дніпропетровська, Києва, Одеси, Харкова, він зосередився на створенні народно-сценічних танців, хореографічних картин, вистав для ансамблю народного танцю (нині — Національний заслужений академічний ансамбль танцю України ім. П. П. Вірського). Серед яскравих творів цього колективу — такі шедеври українського хореографічного мистецтва, як «Гопак», «Запорожці», «Ляльки», «Повзунець», «Рукодільниці», «Чумацькі радости», «Шевчики», в яких поєдналися в гармонійне ціле виразні засоби народно-сценічного, класичного танців та пантоміми, що відповідало новим тенденціям свого часу і, завдяки талановитим балетмейстерським рішенням, не втратило актуальності та художньої цінності й нині. «Ніжна і прозора лірика, натхненна романтика, піднесена героїка, хвилююча патетика, щедрий і теплий гумор — у кожній із цих емоційних сфер українського танцю балетмейстер відчуває на диво легко й вільно, майстерно і часом несподівано оригінально відтворюючи ці розмаїті настрої в пластичних композиціях та візерунках, постійно збагачуючи і розвиваючи багатобарвну мову сценічної хореографії» [2, с. 4–5].

Починаючи працювати в балетному театрі, П. Вірський навчився з повагою ставитися до класичного танцю і балетної спадщини, що прищеплювали його наставники Р. Баланотті, В. Пресняков, А. Мессерер, та використовувати досягнення балетного театру у своїй балетмейстерській діяльності. «Творча фантазія П. Вірського, постійно вбираючи багатства українського народного танцю, водночас спирається на глибоке знання законів і лексики класичного балету, на розуміння досягнень світової хореографії» [2, с. 5].

Беручи участь в експериментальних постановках К. Голейзовського, які були яскравими прикладами новаторських пошуків виразних засобів та форм, він зацікавився вивченням хореографічного фольклору. «Для своїх танцювальних полотен він не тільки сміливо бере елементи народного танцю, пантоміми, ритмопластики, майстерно об'єднує їх, «змішує» хореографічні барви, але ніде і ніколи

не порушує стилістичної та образної природи національного танцювального мистецтва» [2, с. 5].

П. Вірський розвивав досягнення своїх попередників В. Авраменка й В. Верховинця, які започаткували традиції сценічного українського народного танцю. Він працював разом з відомими виконавцями та постановниками в балетному театрі Г. Березовою, М. Болотовим, В. Литвиненком, М. Сободем, видатними фахівцями з українського танцю К. Василенком, Я. Чуперчуком, з якими ділився власним балетмейстерським досвідом. «У його постановках звичні і широковідомі рухи набувають нового емоційного змісту. Канонічні побудови квітнуть свіжими візерунками, традиційні — забарвлюються оригінальними відтінками» [2, с. 5]. Відтворюючи колорит і самотність рідного краю, він створив власний стиль, який наслідують відомі майстри українського народно-сценічного танцю К. Балог, М. Вантух, Б. Колногузенко, А. Кривохижа, Р. Малиновський, В. Петрик та ін. і сформував власний творчий почерк, що характеризується найрізноманітнішими емоційними барвами, найцікавішими сюжетами й образами.

Художні пошуки П. Вірського в галузі народно-сценічного танцю почалися зі створення танцювальних картин до оперних вистав («Тарас Бульба» М. Лисенка, «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського), коли в нього вже був багатий досвід постановника в класичному балеті. Саме завдяки роботі в оперних виставах, де активізувалися процеси взаємовпливу видів мистецтва, стало можливим збагачення й емоційне посилення загальної атмосфери танцювальної дії, на відміну від тієї, що існувала в традиційному академічному балеті (характерні танці, що використовувалися лише як дивертисмент). «П. П. Вірський — балетмейстер-драматург. Його хореографічні мініатюри, поставлені за власними сценаріями, вражають внутрішньою виразністю та емоційним напруженням драматургії. Він не просто надав винахідливі танцювальні композиції, майстерно переплітаючи своєрідні хореографічні візерунки, а й творив переконливі життєво правдиві людські характеристики, оповідаючи про важливе, сучасне» [5, с. 59].

Оживленню мови балетної вистави й адаптуванню фольклорного матеріалу відповідно до законів сценічної дії сприяла професійно створена музична партитура, що базувалася на народних мелодіях. Вона стала основою створення української сценічної хореографічної лексики, винайдення якої належить П. Вірському. «Природна чарівність танцю в нього поєднувалася із символікою, глибоким підтекстом, сміливістю фантазії, а танцювальна форма набувала драматичного мислення. Його творчості притаманні різноманітність і багатство сюжетів, тем, жанрів, драматичних принципів» [5, с. 60].

Пізніше в балетмейстерській практиці митця з'явилися не тільки окремі хореографічні номери, сьїти, композиції, вирішені засобами народно-сценічного танцю, а й повноцінні танцювальні вистави,

в яких виразні засоби українського народного танцю та прийоми побудови творів, запозичені з фольклорних першоджерел, органічно поєднувалися з виразними засобами класичного танцю та прийомами побудови балетних спектаклів, що формувалися протягом усієї історії світового хореографічного мистецтва. До таких вистав належать «Чорне золото» В. Гомоляки (1960, Київ) та «Жовтнева легенда» Л. Колодуба (1967, Київ), у яких балетмейстер засобами танцю зумів розкрити теми й образи сучасної радянської дійсності, використовуючи нові виразні засоби й прийоми побудови хореографічного тексту. Він поєднував лексику класичного танцю з виразними засобами ансамблевих форм, які формувалися в межах як українського, так і народно-сценічного танцю загалом.

Використовуючи досвід взаємодії фольклорних елементів з виразними засобами класичного балету, П. Вірський зміг уникнути механічного поєднання рухів і танцювальних видів та створити український народний танець як елемент самобутньої національної хореографічної культури, він знайшов гармонію між етнографічним матеріалом і його сценічним трактуванням, правдиво відображаючи традиції та характер народу. «Кожна танцювальна композиція П. П. Вірського, не залежно від того, до якого історичного періоду вона належить, — сучасна. Людина, її вчинки й почуття в різних своїх проявах — ліричному, героїчному, психологічному, сатиричному — ось головна тема творчості митця... Балетмейстер, запозичуючи рухи, жести, пози чи окремі елементи класичного танцю, ускладнював їх, творчо осмислював, надавав їм нової форми, манери виконання. Деякі класичні рухи в більш-менш зміненому вигляді в сукупності з іншими ввійшли до лексики українського народно-сценічного танцю» [5, с. 60].

Аналізуючи творчість П. Вірського можна виокремити основні принципи його балетмейстерської діяльності. Перший — виконувати народні танці по-справжньому, а не імітувати їх; технічно бездоганні рухи наповнювати справжніми почуттями. Другий — звертати увагу на типові в характері народного танцю та виокремлювати стилеві особливості української народної творчості; не копіювати фольклор, а глибоко проникати до джерел національної хореографії. Третій — орієнтуватися на стилістичну цілісність та ідейну спрямованість, основувшись на почуттях художньої міри; застосовувати театралізацію танцювального руху без захоплення зоровими ефектами та зберігати національну стилістику, що відповідає сюжетній канві. Четвертий — використовувати в народному танці принципи хореографічного симфонізму.

Масштабність, різноманітність творчих пошуків П. Вірського сприяли появі не тільки різнобарвної лексики українського народно-сценічного танцю, а й довели, що його засобами можна створювати повноцінні, оригінальні хореографічні вистави, компоненти яких тісно пов'язані між собою і доповнюють один одного. «Кожна

хореографічна перлина — це нова риса національного характеру українців... Сторінки героїчної історії і сьогодення, емоційно правдиві й колоритні образи минулого і постаті сучасників оживали у вражаючих монументальних хореографічних полотнах...» [10, с. 182]. Усе це надало змоги використовувати творчі принципи митця в галузі класичного балету. Саме у вітчизняному балетному театрі з другої половини 1950-х рр. відбувалися активні пошуки в напрямі створення національного репертуару, тому балетмейстерські відкриття П. Вірського у сфері народно-сценічного танцю сприяли вирішенню деяких актуальних проблем, таких як: «еволюція традицій та національної своєрідності сценічної хореографії і співвідношення національного й інтернаціонального в балеті» [10, с. 180]. Під час створення українських національних вистав балетмейстери Г. Березова, В. Вронський, М. Трегубов, А. Шекера та ін. використовували його досягнення, переосмислюючи відповідно до вимог класичної хореографії.

Творчість П. Вірського стимулювала пошуки досвідченого майстра українського балету В. Вронського. Своім прагненням до поетичного узагальнення та образності, пройнятої національним колоритом, його спадщина була співзвучна уявленням головного балетмейстера Національної опери. Так виникла оригінальна інтерпретація балету М. Скорульського «Лісова пісня» (1958, Київ). За визначенням Ю. Станішевського, натхненна танцювальна поема засвідчувала не лише справжнє сценічне народження «Лісової пісні», а і якісно новий, вищий етап у розвитку українського балету. «У виставі В. Вронського з'явилися важливі риси: глибоке проникнення в ідейно-філософський зміст драми-феєрії Л. Українки та партитури М. Скорульського і багатозначне його розкриття в узагальнено-поетичній танцювальній дії, художня цілісність образного рішення вистави, оригінальність та національна своєрідність хореографічної мови, гармонійний виконавський ансамбль і глибокий синтез усіх музично-сценічних компонентів спектаклю» [10, с. 185].

У «Лісовій пісні» В. Вронського органічне поєднання класичного та народно-сценічного танців стало невід'ємною складовою хореографічної драматургії, яка намагалася відповідати музичній драматургії балету. Незважаючи на те, що в його інтерпретації переважала узагальнююча хореографічна лексика з акцентом на академічний танець, балетмейстерові вдалося створити розгорнуту танцювальну симфонію, якій було притаманне розмаїття барв і відтінків народної лексики із самотніми хореографічними традиціями України. В. Вронський опосередковано використав досягнення національного музично-драматичного театру, за допомогою яких гармонійно поєднав «піднесені ліричні сцени з побутово-етнографічними і соковито-гумористичними замальовками, а замріяну романтику з високою і мужньою героїкою» [9, с. 169], що є характерним і для творчості П. Вірського.

Крім того, в «Лісовій пісні» з'явився «якісно новий жіночий тапець українського балету, зігрітий неповторним національним колоритом. Звичайні класичні па та пози збагатилися й розквітли від органічного злиття з народним танцем...» [9, с. 170]. В. Вронський зміг не тільки прикрасити класичну лексику та розширити виражальні можливості, а й, базуючись на досвіді В. Вірського, глибше розкрити почуття героїнь та яскравіше змалювати їх образи.

В інтерпретації «Лісової пісні» В. Вронського багато спільного з основними принципами балетмейстерській творчості П. Вірського, що дозволяє стверджувати: завдяки вдалому поєднанню національного надбання зі світовими досягненнями, народно-сценічного танцю з класичним, українська хореографія здатна втілити та розкрити і поетику слова Л. Українки, і музичну драматургію М. Скорульського засобами мистецтва танцю.

Видатний український балетмейстер-шістдесятник А. Шекеро, котрий теж очолив Національну оперу, продовжив і збагатив досягнення українського балетного театру, художні традиції та пошуки своїх попередників, авторів національних балетних вистав. Він ґрунтувався на балетмейстерських принципах П. Вірського, поглиблюючи синтез класичного й українського народного танців. Вдалим прикладом зв'язку між основними балетмейстерськими принципами майстра українського народно-сценічного танцю та творця національного балетного репертуару є інтерпретація балету К. Данькевича «Лілея» (1976, Київ). «А. Шекеро підпорядкував усю лексику, весь образний лад спектаклю законам і формам класичної хореографії, обарвивши її національними пластичними інтонаціями та відтінками. Він вдало спрямував усі різнохарактерні епізоди на виявлення ідейно-художнього змісту балету й об'єднав усі номери в розгорнуті композиції, користуючись досягненнями сучасної радянської хореографії, насамперед принципами танцювального симфонізму та поліфонії» [9, с. 175].

Не зважаючи на те, що літературно-музична основа балету була створена за часів домінування канонів пантомімічної драми, балетмейстер прагнув до розгорнутої танцювальної образності, тонко відчуючи національний колорит, який не був самоціллю, а яскравіше допомагав розкрити характери героїв, відповідно до образного ладу ранніх поезій Т. Шевченка.

Інтерпретація «Лілеї» А. Шекерою є безсумнівно найвдалішою, оскільки хореоавтор зважав на недоліки попередніх версій, але перша постановка балету, яку здійснила Г. Березова (1940, Київ), мала багато цінного, що заслуговує уваги. По-перше, вона вже містила елементи танцювального симфонізму в масових сценах і сольних танцях. Режисерське втілення вистави було ретельно продумане та вибудоване драматургічно. У ній мало суто побутових елементів. Хореографічний текст балетмейстер спрямувала до поетичного узагальнення.

Крім того, Г. Березова використовувала як лексичні елементи української народної хореографії, так і структурно-композиційні прийоми (танці русалок як весняний хоровод), завдяки чому, згідно з визначенням М. Загайкевич, «фольклор став компонентом образного вислову» [6, с. 54].

По-друге, виховуючи своїх учениць — виконавиць головних і кордебалетних партій нового балету, вона дуже часто проводила паралелі між рухами українського та класичного танців. Г. Березова вважала, що українська танцівниця повинна опанувати техніку та манеру виконання національної хореографії. Тому Лілея-Васильєва (перша виконавиця) була органічна та щира. По-третє, постановниця надала більшого значення чоловічому танцю, який тривалий час майже не розвивався, оскільки танцівник існував для підтримки балерини. Саме в редакції Г. Березової мужньою, лексично-насиченою стала партія головного героя — Степана. Взагалі, як і П. Вірський, Г. Березова вимагала від виконавців не тільки виразно та технічно танцювати, а й наповнювати хореографічний текст образу акторською грою із психологічною достовірністю, коли кожний крок і погляд передають як настрій, думки, почуття, так і певний зміст. Це свідчило про рух українського національного балету до розвитку синтезу не лише танцювальної лексики академічної та народної, а й двох формотворчих прийомів: дієвізації та симфонізації танцю.

Відомий балетмейстер М. Трегубов, котрий працював у балетних театрах Донецька, Львова, Одеси, розвивав у національних балетних виставах лексику танців західних регіонів України. На відміну від фольклорних вставок, що здійснила К. Балог у балеті Н. Скорульської «Тіні забутих предків» композитора В. Кирейка (1963, Київ), він у «Сойчиному крилі» (1951, Львів) та «Хустці Довбуша» (1957, Одеса) А. Кос-Анатольського намагався завдяки гуцульським візерункам розширити виразні засоби й танцювальну образність.

Яскравим прикладом використання українського танцю для розвитку техніки танцю на пуантах є поєднання академічних рухів із рухами українського народного танцю не тільки для головних героїнь, а й для кордебалету — дівочий хоровод у балеті А. Кос-Анатольського «Хустка Довбуша». М. Трегубов підняв танцівниць на пуанти, коли вони виконували притаманний жіночому гуцульському танцю хід, зберігаючи при цьому характерний для народної хореографії малюнок рук. Цей прийом, на думку Ю. Станішевського, надав дівочому хороводу піднесеності та поетичної узагальненості, виводячи українську національну хореографію на новий рівень розвитку. Після цієї постановки стало очевидним, що засобами українського народно-сценічного танцю можна створити певну атмосферу вистави або яскраву образну характеристику героїв, а головне — збагатити класичний не тільки за лексикою, а й за формою. Його використовували

в дивертисментних танцях або в розвитку сюжетних ліній під час побудови дієвого танцю.

Отже досягненням П. Вірського є надання народному танцю статусу змістовного мистецтва завдяки ретельному обробленню фольклорного матеріалу зі збереженням його оригінальності. Специфікою творчої діяльності хореографа є тяжіння до розгорнутої сюжетної композиції, програмних номерів, хореографічних п'єс, які сповнені життєвістю та цільністю народних характерів. Особливостями танцювальної мови є поєднання складних, віртуозних па з вишуканим естетичним смаком.

Аналіз етапних постановок українських національних балетних вистав засвідчив, що всі принципи балетмейстерської діяльності П. Вірського, які були виокремлені, набули відображення та розвитку у творчості провідних постановників балетного театру України: Г. Березової, В. Вронського, М. Трегубова, А. Шекери. Стало очевидно, що класичний балет для свого активного розвитку взаємодіяв із досягненнями фахівців народно-сценічного танцю, передусім, орієнтуючись на творчість провідного майстра української народно-сценічної хореографії П. Вірського.

Спадщина митця тривалий час існує на сцені, оскільки завдяки поєднанню традицій світового хореографічного мистецтва та нових, характерних для його епохи тенденцій вона стала зразком гармонійного використання українського народного танцю. Тому сучасним і майбутнім фахівцям-хореографам необхідно звертатися до його досвіду, зокрема, намагатися стати універсальним танцівником та оригінальним постановником, який удало використовує закони драматургії, принципи побудови просторової композиції тощо. Також потрібно сміливо братися за музику, не призначену для сценічного втілення, та створювати вистави, різні за жанрами й стильовими особливостями, користуючись принципами органічного поєднання не тільки виразних засобів, а й ідейно-тематичних основ музичної, театральної та хореографічної образності.

У праці здійснено дослідження аспектів використання досягнень української народно-сценічної хореографії тільки в декількох національних виставах. Тому слід продовжити науковій рефлексії на ширшому тлі українського національного балетного театру в контексті використання принципів балетмейстерської творчості П. Вірського.

Список літератури

1. Бондарчук П. М. Вірський Павло Павлович // Енциклопедія історії України: Т. 1 : А–В / Редкол.: В. А. Смолій (голова) та ін. НАН України. Інститут історії України. — К. : Наукова думка, 2003. — 688 с.: іл. — С. 575.
2. Вантух М. М. Народне хореографічне мистецтво України : історичні аспекти та перспективи. / М. М. Вантух // Особливості роботи хореографа

- в сучасному соціокультурному просторі : матеріали I Всеукр. наук.-творч. конф. — К. : НАКККіМ, 2013. — С. 3–6.
3. Видатні майстри хореографічного мистецтва : біогр. довідник / Н. М. Корисько (уклад.). — К. : ДАКККіМ, 2003. — 18 с.
 4. Вплив творчості П. П. Вірського на розвиток національної хореографії : матеріали наук.-практ. конф. — К., 2005. — 88 с.
 5. Гуров В. Б. Форми збагачення українського народно-сценічного танцю. / В. Б. Гуров // Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі : матеріали I Всеукр. наук.-творч. конф. — К. : НАКККіМ, 2013. — С. 59–63.
 6. Загайкевич М. П. Драматургія балету / М. П. Загайкевич — К. : Наук. думка, 1978. — 258 с.
 7. Литвиненко В. Жанрність в творчості П. П. Вірського / В. Литвиненко // МІСТ : Мистецтво, історія, сучасність, теорія : зб. наукових праць з мистецтвознав. та культуролог. / Ін-т проблем сучасного мист-ва Акад. мист-в України : гол. ред. В. Д. Сидоренко. — К. : Музична Україна, 2008. — Вип. 4-5. — С. 208–212.
 8. Павлюк Т. С. Українське балетмейстерське мистецтво другої половини ХХ ст. : дис. канд. мистецтвознав. : 17.00.01 / Т. С. Павлюк / Держ. акад. кер. кадрів культури і мистецтв. — К., 2005. — 199 с.
 9. Пустова Е. Традиції балетного театру в постановках «Лілея» та «Лісова пісня» Вахтанга Вронського / Е. Пустова// Традиційна культура в умовах глобалізації: проблема збереження і оновлення етнічно-культурної спадщини : матеріали міжнар. наук.-практ. конф. — Х. : АТОС, 2008. — С. 167–171.
 10. Станішевський Ю. Балетний театр України : 225 років історії / Ю. Станішевський — К. : Муз. Україна, 2003. — 440 с. : іл.
 11. Станішевський Ю. Український радянський балетний театр (1925-1975) / Ю. Станішевський — К. : Муз. Україна, 1975. — 223 с.
 12. Туркевич В. Д. Хореографічне мистецтво України у персоналіях : бібліографічний довідник / В. Д. Туркевич — К., 1999. — 223 с.
 13. Шаповал О. В. Творча діяльність балетмейстера А. Ф. Шекери в контексті історії української хореографічної культури 60-90 рр. ХХ ст. : дис. канд. мистецтвознав. : 17.00.01 / О. В. Шаповал / Інститут мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. — К., 2006. — 196 с.

Надійшла до редколегії 20.01.2014 р.

УДК 793.3

О. Ф. РОЗІНА

БАЗОВА СТРУКТУРА ПОЄДНАННЯ ТАНЦЮ, ВОКАЛУ Й ГІТАРИ В РІЗНИХ СТИЛЯХ ФЛАМЕНКО

Аналізуються різні стилі мистецтва фламенко та принципи поєднання в них танцю, вокалу й гітари.

Ключові слова: фламенко, культура, мистецтво, канте.

Анализируются различные стили искусства фламенко и принципы соединения в них танца, вокала и гитары.

Ключевые слова: фламенко, культура, искусство, канте.

The various genres of art and principles of flamenco compound them dance, vocal and guitar are analyzed.

Key words: flamenko, culture, art, cante.

Одним з актуальних завдань у вивченні мистецтва фламенко є проблема розуміння структури поєднання трьох складових у цій культурі: танцю, вокалу та гітари. Існують численні аспекти, які стосуються до вирішення означеного завдання. ХХ — ХХІ ст. характеризуються значним інтересом до фольклорної культури Андалузького краю, зокрема мистецтва фламенко. Саме народне мистецтво південної Іспанії зберігає давні культурні традиції, на яких базується сучасне фламенко.

Одним з унікальних і своєрідних аспектів фламенко є поєднання трьох видів мистецтва: танцювального (baile), вокального (cante) та музичного (guitarra). Оскільки мистецтво фламенко — це ще й спосіб комунікації, тому певні закони побудови і поєднання різних елементів тривалий час передавалися вербально. У ХХ ст. в Іспанії посилюється інтерес до цього мистецтва. До початку ХХІ ст. фламенко стало популярним у багатьох країнах, зокрема в Україні. Нині існує безліч музичних і танцювальних студій та колективів, які своєю творчістю популяризують мистецтво фламенко. Але так само не існує жодного наукового дослідження, в якому була б повністю проаналізована і визначена чітка структура поєднання танцю, вокалу та гітари.

Мистецтво фламенко у ХХ ст. досліджували іспанські автори: А. Кабаллеро, Б. Вега, М. Салазар та ін., а також А. Сиротіна, котрі переважно висвітлювали історію виникнення мистецтва і терміна «фламенко» й видокремили форми фламенко (від тридцяти до п'ятдесяти). Дослідник І. Россі аналізує канте (спів) фламенко і внесок циганської культури в його розвиток. А. Кларамунт і Ф. Альбайсін у книзі «Мистецтво танцю фламенко» подають докладний огляд історії танцю та фотоматеріали, а також метод вивчення танцю фламенко з графічними поясненнями, фотографіями, схемами і нотами. Г. Климент у праці «Фламенкологія» вивчає походження фламенко, його «істинного» стилю, традицій. Цікавий факт навів В. Марреро — у циганських танцях Андалузії виразно відчуються трагізм і самотність. Проте дослідники переважно відзначають у фламенко загальні поняття, розглядають його окремі музичні жанри, але мало говорять про структуру та принципи поєднання трьох складових.

Мета статті — розглянути декілька основних стилів фламенко, проаналізувати поєднання вокалу, танцю й гітари і визначити базову структуру для фламенко.

Мистецтвом фламенко цікавляться професійні співаки, музиканти та хореографи. Нині воно набуло популярності і серед широкого кола аматорів, про що свідчать відкриття різних шкіл та студій, проведення міжнародних фестивалів, майстер-класів та семінарів у Європі

й Україні. Але несистематизована інформація не надає глибокого розуміння цього унікального явища, яке дуже важливе для роботи професійних хореографів.

Феномен фламенко полягає в його імпровізаційності, складному ритмі, специфічній техніці виконання, виразності й емоційній напруженості. У процесі розвитку, формування та взаємодії з арабською, візантійською, іудейською культурами виникло понад 50 стилів фламенко. Їх можна об'єднати в три групи: «канте хондо», «канте гранде», «канте чико». У сучасних умовах танець, завдяки універсальності своєї мови, в нерозривній триєдності стає провідним. Найпопулярнішими стилями є:

1. Фанданго (FANDANGO). Цей спів виник у Малазі, Кордові й Лусені. Спочатку фанданго було піснею, що акомпанує танцю для однієї пари хореографічний зміст якого — любовна пантоміма. Жвавий і пристрасний, він і нині є популярним у багатьох провінціях Іспанії. Існують різновиди фанданго, що успадкували назву від тих міст, де набули найбільшого поширення: малагенья (malagueña, від Malaga — Малага), ронденья (rondeña, від Ronda — Ронда), гранадина (granadina, від Granada — Гранада), Мурсіано (murciana, від Murcia — Мурсія), алікантина (alicantina, від Alicante — Аліканте), фанданго де Уельва (fandango de Huelva, від Huelva — Уельва). Розрізняють fandango rápido — швидке (наприклад, фанданго де Уельва), fandango moderado — помірне (наприклад, вердіалес) і fandango lento — повільне (наприклад, фанданго де Альмерія). Фанданго поширилося далеко за межами Андалузії. Наприклад, в Астуріас — це один з найпопулярніших стилів, як альборадас (alboradas) і алалас (alalás). В Екстремадурі фанданго, крім гітари та кастаньєтів, супроводжується акордеоном і бубном. Також ці пісні можна почути в Мурсії або на Майорці (разом із хотой і болеро) і в Португалії. Поезія фанданго відзначається красою і піднесеністю, діапазон тем найширший: це і мир, і війна, і любов, і ненависть, і життя, і смерть, але переважає все ж любовна лірика.

2. Алегріас (ALEGRÍAS). Цей стиль започаткований у Кадісі. Його назва походить від іспанського слова «alegría» — радість. Дійсно, пісні алегріас — одні з найжиттєрадісніших у фламенко. Цей спів успадкував від землі Кадіса всі її сонячне тепло і світло. Пісні алегріас зазвичай не довгі й складаються з трьох частин: «преамбуло» (preámbulo — вступ), «меольо» (meollo — сама копла, куплет) і «епілого» (epílogo — висновок). Вступ найчастіше буває завзятим і складним для виконання. «Меольо» — це середина, суть усієї пісні. Висновок — це м'який за звучанням приспів, де кантаор може продемонструвати всю красу і відтінки свого голосу. Ритмічно алегріас близькі до солеа, але вони легші й повітряніші. Ці пісні є одними з найкрасивіших серед усіх стилів фламенко. які спочатку були створені для акомпанементу танцю і тому сповнені жвавості, динамізму і грації.

3. Солеа (SOLEÁ). Назва цього стилю походить від слова «soledad» — самотність. Солеа називають «магір'ю і королевою всіх пісень». Про неї часто говорять у множині — «солеарес», оскільки не тільки в кожному регіоні, а й у багатьох кантаорів є свій власний мотив солеа. Ці суворі, але прекрасні пісні належать до найдавніших стилів канте хондо. Перші солеа, що виникли на початку XIX ст., призначалися для акомпанементу до танців. Пісня складалася всього з трьох копл і виконувалася у жвавому динамічному темпі. Нині ця «солеа де байле» (soleá de baile) відома під назвою «солеаріа» (soleariya). Пізніше майстри цього стилю стали урізноманітнювати пісні, подовжувати їх і виконувати в повільнішому темпі, надаючи солеа більше сумних відтінків і експресії, і виникла «солеа гранде» (soleá grande), яка з Тріани, своєї колиски, поширилася до Лос Пуертос, Кадіса і Хереса. Гітара відіграє найважливішу роль під час виконання солеа. Фальсетас, сповнені майстерною гітарною грою, бувають складними. Солеа — незвичайно гнучкий стиль, здатний умістити й усю велич канї або поло й легковажну радість пісень Кадіса. Світ солеа, тематика її пісень — життєві ілюзії, любов і смерть. Вірші багатьох солеа — справжні поеми, повні краси і поетичного сенсу.

4. Булеріас (BULERÍAS) можна назвати мозаїкою фламенко. Цей стиль надає виконавцеві найбільшої свободи для творчості. Співак, танцюрист, музикант булеріас — це майстер-імпровізатор, здатний поєднати різні мелодії — у цьому стилі спостерігається відгомін усіх пісень Андалузії (алегріас, і фандангильо, і навіть солеарес). Це пісні живі, веселі й сповнені бурхливих емоцій, але в них бувають і жалібні нотки, властиві солеарес. Вважається, що стиль булеріас — виник у культурі Середземноморського узбережжя і його звучання нагадує нам шум моря, яке може бути безтурботним і спокійним, то бурхливим і небезпечним, здатним поглинути корабель з екіпажем. У булеріас містяться всі емоції, які здатна відчувати людська душа. Ця музика звучить щоразу по-іншому, але при цьому її завжди легко впізнати. Вона дуже особистісна й основана на імпровізації більше, ніж інші стилі, незважаючи на її складність для виконання і достатньо жорсткі ритмічні межі. Інша особливість булерії — яскрава індивідуальність гітари під час виконання пісень; цей стиль називають основою гітарної гри фламенко. Булерія — це жива грація циганського півдня Андалузії. Спочатку єдиним призначенням цього співу був акомпанемент танцю і тому він підпорядковувався суворому ритму. Пізніше співаки ускладнили булерію і надали їй великої ритмічної гнучкості. Булерія належить до наймолодших стилів. Вона вперше виконувалася на сценах театрів і кафе кантанте наприкінці XIX ст. після того напруження, яке створювалося під час фієсти виконанням драматичних пісень канте хондо. У 20-х рр. XX ст. вона вже сформувалася і визнавалася нарівні з іншими стилями. Нині це один із найлюбленіших і часто виконуваних стилів фламенко.

5. Тангос (TANGOS). Як і булеріас, тангос є одним із найпопулярніших стилів. Батьківщина тангосу — Кадіс, його пісні були створені для акомпанементу танцю. Веселі, оптимістичні й невимушені, вони ідеально підходять для того, щоб під них танцювати. Танець тангос експресивний і чуттєвий, його рухи й емоційне налаштування нагадують стародавні ритуальні танці. Тангос — це один з найдавніших стилів фламенко, який у першій чверті XIX ст. вже сформувався і виконувався під час свят у Кадісі. Починаючи із цього часу, як танець так і пісні, означеного стилю набувають популярності і стають улюбленими серед відвідувачів кафе кантанте. Тангос викликає там справжній фурор, особливо наприкінці XIX — початку XX ст. Те, що Мануеля Торре, визнаного виконавця сигірійях, в Андалузії називали королем танго, засвідчує, що в ті часи стиль тангос уважався значущім.

6. Тарантас (TARANTAS). Цей стиль належить до пісень Леванта, і його винахідниками вважають шахтарів. Таранта очлює групи пісень Леванта, для яких характерні дивовижна експресивність і виразність. Ці пісні можна назвати не просто сумними, а радше трагічними. Таранта сформувалася на основі місцевого фанданго. Народжений у глибині шахт, цей спів довгий, важкий, суворий, позначений тією важкою роботою, яку виконували його виконавці. Смуток, туга і гнітючі думки — основний мотив цих пісень. Куплет тарантас — це завжди скарга, в ній співається про нещастя і смерть. Іншим і не міг бути спів людей, життя яких минало в мороці й вогкості шахт і чия душа знемагала від самотності та безнадії. Тарантас співаються в достатньо вільному темпі, роль гітари в них другорядна — у ній немає ні пасажів, ні расгеадо, вона лише підтримує ритм, акцентує основні ноти мотиву.

Фламенко — це єдність трьох складових: танець, спів і музика. Найважливішим елементом фламенко є особливий ритм, *compás*, властивий кожному стилю. Оскільки кількість долів в багатьох стилях сягає 12, для простоти запису часто використовують змінний розмір, наприклад $3/4$ — $6/8$, але по суті *compás* — це завжди цілий неподільний такт. Одним зі значень слова *compás* в іспанській мові є поняття музичного такту, тобто поєднання сильних і слабких долів у середині певного проміжку часу. Причому перша доля такту, на відміну від академічного визначення, в музиці фламенко не є сильною за замовчуванням — часто вона слабка (*Soleá, Tangos, Alegrías*), хоча може бути і сильною в окремих стилях (*Tientos, Farruca*). У швидкому темпі виконавцям складно стежити за всіма долями, та в цьому й немає необхідності, оскільки головне — це сильні долі, наприклад 3, 6, 8, 10 і 12 у *Soleá, Alegrías*, або 1, 3, 5, 8, 11 у *Seguiriyas*. У $4/4$ — це можуть бути 2 і 4 долі (*Tangos, Rumbas*) — саме вони є ритмічним орієнтиром для вокаліста, гітариста і танцюриста, «компасом» складних ритмічних варіацій. Сильні долі *compás* відокремлюються

кількома способами. Крім гітарних прийомів, таких як *rasgado* (удар по струнах зовнішньою частиною нігтя правої руки), акцентоване виконання нот і акордів великим пальцем, *golpe* (удар пальця правої руки по верхній деці), існує ще один важливий інструмент для виконання — удари стопою ноги. Без ведення ритму ударами стопи акомпанемент фламенко може бути неповним. У швидких стилях, таких як *Bulerías*, де є кілька технік ведення *compás* ногою, наприклад удари на 1, 4, 7, 9, 11, тобто 5 — дольний відлік; удари на 2, 3 долі кожного 3 — дольного циклу *compás*.

Важливим елементом для виконавців фламенко є структура стилів. Далі розглянемо основні поняття структурних елементів, що характерні для всіх виконавців:

1. *Introducción* — вступна частина п'єси, в деяких стилях може бути виконана у вільному ритмі, без *compás*.

2. *Llamada* (Йамада або льямада) — перехідний етап між основними частинами — існує для того, щоб привернути увагу співака чи танцюриста (виконавця танцю фламенко) перед їх вступом.

3. *Salida de cante* — вступ співака фламенко, зазвичай, це музична фраза, що виспівується декілька складів. За цими складами можна точно визначити стиль п'єси, наприклад *Caña*, *Polo* (i i i i i), *Soleá* (le le le ay ay ay), *Alegrías* (*tirititran tran tran*) тощо. Іноді стилі в межах однієї групи відрізняються по суті тільки змістом цих складів, наприклад, *Alegrías de Malaga*, *Alegrías de Cordoba*. Гітарний акомпанемент *salida de cante*, є нескладним, виконується прийомами *rasgado*, *pulgar*. Також існує *salida de baile* — вступ танцюриста (вихід танцюриста), момент, коли він починає танцювати.

4. *Letra* — пісенний куплет; гітарний акомпанемент, подібний до *salida de cante*, з чіткішим ритмом. Зазвичай, куплетів декілька (2 і більше, залежно від стилю і бажання співака). Під час виконання куплетів співаком танцюрист робить нескладні рухи *marcajes* у *paseos* (маркахе і пасеос), більше спрямовані на красиві рухи рук, корпусу, голови

5. *Compás* — елемент п'єси фламенко, в якому основний ритм твору виконується без мелодій соло прийомами *rasgado*, *pulgar*, *golpe*. Ритм акцентований та витриманий.

6. *Remate* — коротка частина, що виконується виключно акцентованим *rasgado*, супроводжується виконанням коротких дробів байлаором.

7. *Falseta* — соло гітариста, який виконує мелодії різними прийомами, зокрема *picado*, *pulgar*, *apregio*.

8. *Escobilla* (Ескобія) — соло танцюриста, найчастіше є кульмінацією твору. Складається зі складних за ритмом комбінацій ударів ніг. Акомпанемент — чіткий ритм, основний прийом — *rasgado*.

9. *Final* (*Macho*, *Estribillo*, *Ida*) — це останній куплет пісні, зазвичай відрізняється характером, темпом і настроєм від виконуваного стилю.

Крім основних, існують дрібніші структурні елементи. Деякі елементи п'єси можуть змінювати порядок. Кожному стилю притаманні певні гармонійні ходи, є домінуючі тональності, але в будь-якій частині завжди є місце для імпровізації будь-якого учасника фламенко. Пріоритет на кожному етапі надається тому, хто є солістом, тобто у *falseta* головна роль у гітариста, в *escobilla* — головний танцюрист, у *letra* — співак.

Проаналізувавши вищезначене, пропонуємо ознайомитися з базовою структурою взаємодії танцю з гітарою та співами в нижче наведеній таблиці.

	Baile танець	Cante спів	Guitarra гітара
Introducción вступ		Temple стримане	Acordes de introducción. Falseta Початкові акорди. Фальсета
Salida вихід	Salida del baile Початок танцю, вихід танцюриста на сцену	Salida del cante, según el palo podrá ser: Ay/Tirititran/Lere Перший заспів співака залежно від стилю: Ай/Тірітітран/Лере	Acompañamiento rítmico Ритмічний акомпанемент
	Subida remate o llamada cierre Субіда+ремате або Йамада + закриття		Acompañamiento rítmico llamada cierre
Letra 1 1-ий куплет	1 letra Marcaje/paseo/remate de letra opcional Маркаже/проходки, кроки/ ремате	Letra respiro opcional Нескладний за технікою виконання куплет	Acompañamiento Remate (1–2 comp) Акомпанемент Ремате (1–2 компаса)
	Llamada+remate+cierre (1–2 compases) Ямада+ремате+закриття (1–2 компаса)		Acompañamiento rítmico Ритмічний акомпанемент
	Escobilla opcional Дріб (може бути й може не бути)		Falseta фальсета
	Falseta opcional Фальсета (може бути й може не бути)		Acompañamiento

	Baile танець	Cante спів	Guitarra гітара
Letra 2 2-ий куплет	2 letra+ remate de letra opcional Другий куплет + ремате+ закриття	2 letra+ viva respiro opcional Другий куплет Складний, технічний	Acompañamiento Remate (1–2 compases)
	Llamada + cierre (1–2 compases) Йамада+закриття (1–2 компаса)		Acompañamiento rítmico Ритмічний акомпанемент
Escobilla дріб	Escobilla дріб		Acompañamiento rítmico Falseta Ритмічний акомпанемент
	Llamada + cierre (1–2 compases) Йамада + закриття (1–2 компаса)		Acompañamiento акомпанемент
Final фінал	Final Фінал	La letra final tendrá diferentes nominaciones, según el palo que se realice Фінальний куплет, що має форму іншого палло	Acompañamiento акомпанемент

Початок пісні залежатиме від стилю, який виконуватиметься. Наприклад, у солеа використовують протяжні Ааай, в алегріас — тірі ті тран. Зазвичай, танцюють 2 куплети: перший куплет легший, наповнений красивими позами, рухом рук, нескладними переміщеннями по сцені, другий куплет технічно складніший за перший. Існує також і третій куплет або висновок — фінал, який характеризується зміною стилю, настроєм, темпом музичного супроводу. Наприклад, в алегріас, солеа останній куплет буде виконано в стилі булеріас; у тарантасі у фіналі прозвучить танго тощо.

Основна структура може застосовуватися практично до будь-якого стилю фламенко, змінюючи номенклатуру якоїсь частини, як це відбувається у фіналі. Але існують стилі, з характерними особливостями. Наприклад, стиль Alegrias (алегріас) має елемент, який надає йому унікальності і відрізняє від інших частин Cantiñas (кантініас), його характерної групи. Ця частина називається silencio (тиша) і належить як до першого, так і до другого соло гітари (falsetas), за тривалістю шість компасів (compases). Зазвичай виконується після

другого куплету. Танцюрист супроводжує її м'якими рухами, маркуваннями, переміщеннями й обертаннями. Ця частина поєднується з рефреном у чотири компаси (compases) і називається Кастильською, де ритм прискорюється, закінчуючись йамадою і дробовим, ритмічно яскравим закриттям, яке дозволяє перейти на складнішу дробову частину ескобія (escobilla).

1. Вступ гітари

2. Вступ співака (заспів: тири ти тран тран)

3. Вихід танцюриста: соло гітариста+нескладна партія танцюриста, субіда+ремате+закриття.

У цій частині танцюрист може виходити до того, як співак почне співати, почати танцювати під фальсету гітариста.

4. Перший куплет алегріаса.

Може бути розділений на дві частини, і танцюрист у першій з них може вставляти ремате або тільки рухи, різні маркування і рематувати останню другу частину. Наприкінці куплету може вийти на колетію (coletilla), тривалістю в чотири компаси. Якщо танцівник не робить колетію, це означає, що він танцюватиме другий куплет. Існує своєрідний знак для співака й гітариста для переходу на другий куплет — танцюрист виконує йамаду і робить закриття.

Між першим і другим куплетами може бути коротка ескобія і фальсета.

5. Другий куплет алегріас будується за тим самим принципом, що й перший. закінчується йамадою і закриттям.

6. У частині, яка називається сіленсіо, гітарист грає декілька мелодійних фраз-фальсет, що складаються із шести компасів.

7. Кастейана (castellana)+ йамада+закриття.

8. Ескобія+субіда+йамада+закриття. Це може бути виходом у фінал.

9. Закінчується алегріас стилем булерія де Кадіз.

Отже, розгляд базової структури поєднання танцю, гітари та вокалу фламенко дозволило докладніше з'ясувати можливі варіанти поєднання трьох важливих елементів у стилі алегріас.

У подальших дослідженнях цієї теми можуть бути розглянуті інші стилі фламенко їх структура поєднання з танцем, вокалом і гітарою. Також можна розширити хронологічні, історичні, географічні фактори, що впливають на розвиток популярних стилів фламенко, проаналізувати детальніше структуру різних стилів.

Список літератури

1. Кларамут А. П. Искусство танца фламенко / А. П. Кларамут, Ф. Альбайсин. — М. : Искусство, 1984 — С.183
2. Rosy Hipólito. Teoría del cante jondo / H. Rosy // Ayuntamiento de Córdoba, 1998
3. Шевченко А. Гитара фламенко: Мелодии и ритмы / А. Шевченко. — К.: 1988 — С.156

4. Неприборкані ігри фламенко [Електронний ресурс]. – www.shevchenko.odessa.ua. — Заголовок з екрана.
5. Классификация форм фламенко по интонационному признаку [Электронный ресурс]. — www.flamenco.ru. — Заглавие с экрана.
6. El flamenco, historia, palos y protagonistas [Recurso electronico]. — www.horizonteflamenco.com. — Titulo de la pantalla.
7. Sistema Musical Flamenco [Recurso electronico]. — www.flamencopolis.com. — Titulo de la pantalla.
8. Alegrías [Recurso electronico]. — www.flamencopolis.com. — Titulo de la pantalla.

Надійшла до редколегії 04.02.2014 р.

УДК 792.82(091)+792.071.2.027

К. В. БОРТНИК

ЕВОЛЮЦІЯ НОВАТОРСТВА БАЛЕТУ П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО «ЛЕБЕДИНЕ ОЗЕРО» ВІД ПОСТАНОВКИ М. ПЕТИПА ТА Л. ІВАНОВА ДО ВЕРСІЇ Ф. РІДМАНА

Проаналізовано постановки балету П. І. Чайковського «Лебедине озеро» в інтерпретації балетмейстерів різних епох, починаючи від XIX ст. і до нині. Систематизовано новаторські версії означеного балету в аспекті хореографічних та драматургічних нововведень.

Ключові слова: «Лебедине озеро», балетна вистава, драматургія, хореографічна мова.

Проаналізовані постановки балета П. И. Чайковского «Лебединое озеро» в интерпретации балетмейстеров разных эпох, начиная от XIX ст. и до сегодняшних дней. Систематизированы новаторские версии этого балета в аспекте хореографических и драматургических нововведений.

Ключевые слова: «Лебединое озеро», балетный спектакль, драматургия, хореографический язык.

The article deals with the interpretations of P. I. Chaykovsky's ballet the «Swan Lake» by ballet-masters of different epoches, beginning from XIX century to today's. It is systematizes the innovative versions of this ballet. The accent is done on choreographic and dramaturgic innovations.

Key words: "Swan Lake" ballet, drama, dance language.

Нині балет П. Чайковського «Лебедине озеро» є найактуальнішою виставою, оскільки являє собою унікальний взірць класичної балетної спадщини, є невичерпним джерелом нових бачень сучасних балетмейстерів. Класична версія «Лебединого озера» є в репертуарі кожного професійного балетного театру, а чисельність її трактувань збільшується залежно від мистецьких векторів кожної епохи. Незважаючи на те, що з моменту створення першої постановки видатного балету минуло 137 років, музика П. Чайковського й образ лебедя в XXI ст. привертають увагу сучасних митців танцювального мистецтва. Кожна наступна версія «Лебединого озера» по-своєму віддзеркалює співзвучні часові ідеї та світогляд суспільства. Тому є необхідним

створення комплексного дослідження новаторських трактувань балету П. Чайковського.

Класична версія «Лебединого озера» проаналізована в дослідженнях видатних балетних критиків минулих епох: Ю. Бахрушина, Л. Блок, В. Красовської, Ю. Станішевського, згадується в мемуарах артистів і балетмейстерів М. Фокіна, М. Петіпа, М. Плисецької, М. Лієпи. У кандидатських дисертаціях Я. Сихоко та Е. О. Преснякової вивчається постановка «Лебединого озера» В. Бурмейстера. Версія М. Ека досліджена в контексті північноєвропейського модерного танцю доктором мистецтвознавства О. Чепаловим. Однак більшість інформації про сучасні трактування видатного балету надають газетні й журнальні публікації та Інтернет-сайти.

Тому **метою** цього дослідження є систематизація оригінальних версій «Лебединого озера» та виявлення новаторських штрихів у різних його трактуваннях залежно від світогляду, етичних та естетичних потреб тієї чи іншої епохи.

«Лебедине озеро» було першою спробою П. Чайковського в балетному жанрі, але якщо до цієї партитури музика в балеті зазвичай мала прикладний характер, то з появою «Лебединого озера» цей музичний жанр посів у російському мистецтві місце, рівнозначне опері або симфонії. Композитор надав загальноприйнятим формам нового сенсу, підпорядкувавши музичній драматургії весь спектакль. І саме з цього моменту музика, поряд із хореографією, виконувала не ілюстративну, а провідну драматургічну роль.

Як відомо, перше хореографічне прочитання партитури П. Чайковського чеським балетмейстером В. Рейзінгером (Москва, 1877) завершилося невдачею, оскільки постановник традиційно використав партитуру лише як ритмічну основу, ілюструючи літературний сценарій, тому хореографія і трактування теми були обмежені.

Першим гідним хореографічним утіленням партитури П. Чайковського стала постановка М. Петіпа та Л. Іванова (Санкт-Петербург, 1895), яку визнано ліричною вершиною російського балетного театру.

М. Петіпа домігся того, що лібрето набуло логіки й стрункості, крім того, за його ініціативи було створено нову музичну редакцію в співпраці з Р. Дріго. Хореографічне рішення палацевих сцен (I, III акти), виконане М. Петіпа, надало балету динаміки й цілісності, а видатне па-де-де Одилії та Зигфріда стало шедевром російської хореографії.

Проте справжнє новаторство в хореографічній лексиці належало Л. Іванову: для створення образу лебедя він відійшов від прийнятих у класичному танці позицій рук, створивши ілюзію живих крил — виразних і чуттєвих. Окрім того, всі «лебедині» сцени балету (II, IV акти) набули символічного призначення: кордебалет підкреслював, поглиблював і підсилював душевний стан головної героїні [5, с. 65].

Балетне трактування Петіпа-Іванова стало «відправною точкою» в історії балетного мистецтва та взірцем класичної хореографії, який протягом ХХ ст. зумовив численні інтерпретації, в яких, зазвичай, незмінними були II акт і видатне «чорне па-де-де». Свої версії з деякими новаторськими драматургічними змінами запропонували О. Горський (Москва, 1920), В. Бурмейстер (Москва, 1953), Ф. Лопухов (Петербург, 1945), Ю. Григорович (Москва, 1969), Р. Нурієв (Париж, 1984), тощо. Однак означені постановки «Лебединого озера» ґрунтувалися на петербурзькій версії.

Радикальні версії «Лебединого озера» почали створюватися в другій половині ХХ ст. Предметом творчих експериментів постановників стали не Одетта-Одилія, а принц Зигфрид. Це наочно репрезентують праці зарубіжних хореографів, котрі, у зв'язку з актуалізацією теорії психоаналізу, стали приділяти більше уваги не білому та чорному лебедям, які протягом століття були головними персонажами «Лебединого озера», а розробляти психологічну складову характеру Зигфрида та його хворобливі схильності. Головна ідея балету — боротьба добра й зла — набувала філософського значення, трансформувалася в конфлікт свідомого й позасвідомого аспектів особистості Зигфрида, що спонукало досліджувати душу принца, котрий став відігравати головну роль у виставі. Трансформувалася й хореографічна лексика балету.

Першим прикладом такої вистави став балет Дж. Ноймаєйра «Ілюзія — як «Лебедине озеро»» (Гамбург, 1976). Прототипом Зигфрида став король Людвиг II Баварський, а основою сюжету — ідея роздвоєння особистості під впливом хворобливого душевного стану головного героя. Замість зачарованих лебедів і Злого Генія Дж. Ноймаєйер створив їх викривлені контури, які іноді виникали у хворобливій підсвідомості Зигфрида. Як основний засіб виразності хореограф використав класичний танець, але додав до нього винахідливі рухи, не притаманні звичній балетній пластиці.

На балетній сцені неодноразово втілювалася Фрейдівська теорія «Едипового комплексу». Це підтверджує трактування «Лебединого озера» шведським хореографом М. Еком (Стокгольм, 1987), який змінив традиційне сприйняття балету і запропонував нову концепцію, вирішену засобами модерн-хореографії. Балетмейстер використав «рваний» рисунок танцю, об'єднав класичну та сучасну хореографію, ввів позбавлені грації підтримки, стрімкі обертання, переривчастий ритм рухів, але зберіг взірцеву технічність виконання й драматично розширив спектр можливостей виконавців.

М. Ек першим замінив романтичних дів-птахів на безстатевих агресивних, демонстративно незграбних та неестетичних істот, босих та з лисими черепами, підкресливши цим їх двосторонню сутність, оскільки внутрішній світ Принца перебуває в розладі з дійсністю. Саме тому образ його мрій є проявом «особистого позасвідомого» людської душі. Крім того, балетмейстер наділив Принца безліччю

фрейдистських комплексів, а саме «Лебедине озеро» зробив своєю балетною версією «Гамлета», надавши стосункам принца з матір'ю інцестуального характеру.

Якщо в постановці М. Ека «Лебедині партії» виконували і жінки, і чоловіки для акцентуванні на двостатевості лебедів, то в наступній постановці (1995) весь «лебединий кордебалет» складався з чоловіків. Автор нової версії балету – натуралістичної інтерпретації класичного сюжету — англійський хореограф М. Борн своєрідно пояснив це тим, що образ лебедя більше відповідає чоловікові-танцівникові, аніж тендітній балерині.

Основою балету є аспект психологічних відхилень Зигфрида, а, крім поняття «комплексу Едипа», додавалися гомосексуальні тенденції. Так, мрією Принца є хижий, сильний та пристрасний лебідь-чоловік, який рятує Зигфрида від самогубства. Чоловіки закохуються один в одного. А коли Принц, повернувшись до палацу, на королівському прийомі зустрічає двійника свого «білого лебедя» — незнайомця в чорному, який зваблює всіх жінок, а Принца відкидає, — то втрачає розум. У хворобливій уяві Зигфрид знову бачить свого Лебедя. Але згряя не пробачає ватажкові того, що він обрав людину замість них, і заключує його на смерть. У випадку божевілля Зигфрид помирає.

Хоча М. Борн і намагався донести до глядача ідею зради й непопушності законів натовпу (птахи, як люди, не прощають тих, хто пливе проти течії), але занадто зацікавився видовищністю, надмірним натуралізмом та зміщенням акцентів. Еротично-збочена хореографія епізодів із рок-н-рольною дискотекою та стриптизом у барі, що відбуваються під полонез, королівський бал, у якому під музику дивертисменту фатальний Незнайомець спокушає всіх у стилі салоновестрадного танго, абсолютно суперечили партитурі П. Чайковського.

Серед вистав, які також порушували проблему гомосексуалізму, — версія хореографа Д. Мазіло, яка посилається на недоведені дані з біографії П. Чайковського стосовно його сексуальної орієнтації. Хореограф обрала своєрідний підхід у вирішенні пластики танцю: об'єднала класичний танець, контемпорарі й африканські танцювальні традиції.

У версії австралійського хореографа Г. Мерфі (2010) головною героїнею, яка має психічні захворювання, є Одетта. Існує версія, що балет порушує проблему любовного трикутника королівської сім'ї, а в основі лібрето — любовний скандал британського королівського дому. У цьому балеті, здається, об'єднано версії Дж. Ноймайера, М. Ека та М. Борна, але ні виправданості драматургії, ні вдалого вирішення партитури продемонстровано не було.

На відміну від психологічних тенденцій у балеті ХХ ст., хореографи ХХІ ст. повернулися до протистояння добра і зла, але вирішували його по-різному.

Так, французький хореограф Ж.-К. Майо пояснював задум свого «Озера» тим, що Принц обирає між мрією та реальністю: «Принц мечета между белым и черным лебедем. Белый — это женщина, о которой мы мечтаем, но которая так и остается недосягаемой. А черный лебедь — женщина, без которой мы не можем жить и на которой мы женимся» [8]. Нову фабулу побудовано на протистоянні білого та чорного, жіночого й чоловічого начал.

Головна роль у цьому балеті належить Злому Генію, партію якого виконує жінка, котра втілює образ владної Цариці Ночі. А злі, шпильчі, брудно-сірі лебеді уособлюють її пекельну сутність. Замість одного традиційного любовного трикутника Ж.-К. Майо пропонує два: Цариця Ночі — Король — Королева й Одетта — Принц — Одилія (дочка Короля та Цариці Ночі, в яких раніше був роман, про що знає Королева-мати). У результаті взаємодії цих любовних трикутників представники молодого покоління стають маріонетками в грі дорослих і гинуть: Одилію, котра замінила Одетту у вирішальний момент заручин, мстиво вбиває Королева-мати, Принца і його кохану губить убитя горем Цариця Ночі.

Хореографія вистави оснований на техніці класичного танцю й містить багато цікавих знахідок: адажіо Принца, Одетти й Цариці Ночі, побудоване переважно на рухах рук та цікавих підтримках. Оригінально представлені й лебеді-химери: в коротких полупачках, із рукавичками-крилами, що загинаються хижим зигзагом, із домінуючою позою — зламаним навпіл корпусом і піднятою вгору рукою дзьобом.

Проте в «Озері» Ж.-К. Майо безліч подій, які не встигають розвинутися повною мірою, тому що складно простежити розвиток складових сюжету, всі нюанси й оцінити їх у контексті класичної редакції.

Ще однією постановкою, яка не має майже нічого спільного зі знаменитим сюжетом, була версія українського хореографа молдавського походження Р. Поклітару «Лебедине озеро. Сучасна версія».

Р. Поклітару подає особисте бачення сюжету, міняє фабулу, додає нових персонажів, залишає тільки систему героїв і музику, оскільки вважає, що «Лебедине озеро» не може існувати без партитури П. Чайковського. Але хореограф не зважає на той факт, що в партитурі первинно не закладені брутальність подій та образів. Хоча постановник і не намагався позбутися стереотипів чи виправити помилки попередників, це не завжди виявлялося виправданим. Балет переповнений моментами, що суперечать балетному мистецтву: наприклад, натуралістична хірургічна операція з перетворення Зигфрида-лебедя на людину, втілення на сцені Німеччини часів Третього рейху, надмірне використання у виставі зброї, що автор пояснює неможливістю передати всю напруженість боротьби людини з обставинами.

Проте вистава є унікальною за своєю суттю, вирішена оригінальною мовою сучасного танцю та наповнена неочікуваних й

нестандартних ситуацій. Крім того, основний конфлікт — протистояння світу людини і природи й ідея про неможливість жити, зраджуючи свою істинну суть, стали оригінальним хореографічним утіленням актуальних проблем.

Подальша історія розвитку «Лебединого озера» набула нових мистецьких векторів. Завдяки партитурі П. Чайковського цей балет став своєрідним позачасовим бестселером настільки популярним, що в кожному наступному неординарному баченні постановники могли вже й не докладати значних зусиль для створення справжнього шедевру, а лише зі споживацькою метою використовувати назву балету й прізвище композитора, які гарантували виставам неодмінний успіх.

У 2006 р. хореограф Жао-Мінг створила для трупи «Гуангдунг» із Шанхаю циркове шоу, в якому найскладніші акробатичні прийоми використовувалися поряд з лексикою класичного й китайського народного танців, а також елементами бойових мистецтв і циркових традицій. На сцені водночас виконувалися хореографічні номери, постановки на батуті, під колосниками працювали повітряні гімнасти. Усередині кожного номера — свій сюжетний акцент, навколо якого виникають пластичні теми й варіації, кожна з яких мала своє циркове рішення: жонгливання, «качук», ексцентрика, ікарійські ігри, повітряний політ, партерна й стрибова акробатика, їзда на моноциклі, баланс на дроті, ілюзія, зокрема й танець.

Різноманітні й особливості композицій: немає статичних положень — усе виконується по колу, спіралі, діагоналі. Китайські лебеді «впливають» на роликах, які прикривають довгі туніки, що створює ілюзію ковзання по льоду. Танець маленьких лебедів виконується на руках, а головна героїня ходить на пуантах по натягнутому канаті або завмирає в арабесках і атитюдах на витягнутій руці, плечі або голові партнера. Фуєте виконують чоловіки всередині величезних коліс, що одночасно обертаються. Іспанський танець виконується на мотоциклі, а перевтілення білого й чорного лебедів та пригоди Принца в печері дракона основані на техніці ілюзійного шоу. Звичайно, це суперечить споконвічним театральним традиціям і на цирковій арені, радше за все, виглядає природніше. Крім того, повтори однакових мелодій для виконання потрібної кількості задуманих трюків, а також надмірна кількість декораційних і бутафорських матеріалів властиві для шоу, але не для балетного спектаклю. Подібною версією є льодове шоу «Лебедине озеро» Т. Мерсера з міжнародною трупю «TheImperialIceStars», в якому беруть участь професійні фігуристи, зокрема чемпіони світу. Постановка Т. Мерсера поєднує класичний танець, фігурне катання та циркові трюки.

Елементи шоу в «Лебединому озері» використала компанія «Les Ballet Trocadero de Monte Carlo» (художній керівник — Т. Добрін) — своєрідна чоловіча балетна трупа. У їх «Лебединому озері» тонка

іронія поєднується з точністю спостережень за життям балетних артистів на сцені під час спектаклю. Двометрова Одетта з «об'ємною мускулатурою» й непомірними амбіціями носить на руках тендітного й боязкого принца, маленькі лебеді тут різного зросту, виснажений Ротбарт постійно плутається в плащі, а паж перебуває під натиском «маленьких» лебедів.

Проте артисти «Трокадеро» відрізняються надзвичайною академічністю та граціозністю виконуваних ними композицій, виключно «пуантовою» технікою. Виступи театру абсолютно не нагадують клоунади і не є вульгарними, а лише пародіюють балет з усією повагою до нього.

Але якщо «Трокадеро» зберігають скорочену, але «чисту» музику П. Чайковського і справжній класичний танець, то в шоу-версії шведського постановника Ф. Рідмана «Swan lake. Reloaded» («Лебедине озеро. Перезавантаження» (2011)) видатна партитура аранжована під техно-музику та розширена завдяки додатковим музичним творам європейських авторів. Ф. Рідман вважає, що сучасний глядач не розуміє закладеної в музиці філософії одвічної боротьби добра та зла, тому доповнює її сучасною музикою, пояснюючи тим, що концепція шоу полягає в чергуванні старого та нового, важливості швидкої зміни світла, дизайну, рухів, необхідності музичних переходів від класики до сучасності [10].

Проте нічого спільного з класичним балетом та попередніми його трактуваннями ця версія не має. Усі герої «перезавантаженого» «Лебединого озера» діють у сучасному середовищі, а класичний сюжет розглядається в контексті низової культури ХХІ ст. Лебеді трансформовані в наркозалежних дівчат легкої поведінки, Злий Геній — у драгдилера й сутенера, Зигфрид — у юнака-багатія, який закохується в наркоманку Одетту й намагається її врятувати. У фіналі побитий Ротбартом Зигфрид замість супротивника випадково вбиває Одетту, а потім застрелює й себе. Збагнувши всі події, «лебеді» скидають із себе уніформу, підкреслюючи небажання продовжувати подібне життя.

Універсальною хореографічною мовою вистави став симбіоз різних стилів танцю: класичні арабески переходять у брейк-данс та джазовий танець, модерн — у хіп-хоп. Використання у виставі останнього хореографічного напрямку постановник пояснює тим, що хіп-хоп є найзрозумілішою мовою тіла, проте доцільність використання цього напрямку на професійній сцені Ф. Рідман не обґрунтував. Узагалі хореографія виявилася слабкою, а професійний рівень танцівників — низьким. Артисти другорядних ролей були яскравішими, ніж виконавці головних партій.

Отже, виставу складно назвати балетом, оскільки натуралістичні тенденції та фесрична візуалізація й надмірна деталізація

переважають над хореографією. Крім того, в контексті видатної партитури, відомого сюжету й традиційної проблематики повчальна складова фіналу виявляється дивною й цинічною.

Для популярності свого твору «Лебедине озеро» використав і кінорежисер Д. Аронофські, котрий створив кінострічку «Чорний лебідь». Глядачеві репрезентовані класичні образи, костюми, чорний та білий лебеді, але сутність фільму полягає в психологічному контексті. На прикладі Одетти та Одлії показано «хижий» характер «лебединого царства».

Нова інтерпретація класичного балету наявна в шоу-проекті Р. Нуртдинова «Чорний лебідь», у якому беруть участь артисти з усього світу. У шоу використано уривки балету «Лебедине озеро» з некласичним наповненням. Зокрема хореографічний номер, у якому репрезентовано образ «чорного вмираючого лебедя», південно-африканська балерина К. Фетла танцює в півторакілограмовій пачці з п'яти видів пір'я, прикрашеній камінням Swarovski.

Отже, історія балету «Лебедине озеро» має безліч різноманітних трактувань і, радше за все, набуває подальшого розвитку. Підтвердженням цього факту є слова керівника балетної трупи Національної рейнської опери в Страсбурзі Б. д'Ата: «Балет, похоже, говорить нам нечто такое, что мы о себе пока не знаем (...) он черпает свою силу в нашем подсознании, — Магия «Лебединого озера» заключается в том, что вокруг его персонажей можно сплести почти любые истории» [1].

Таким чином, у статті проаналізовано новаторські версії балету П. Чайковського «Лебедине озеро» і виявлено, що на кожному етапі своєї трансформації балет набував своєрідних змін та нововведень залежно від світогляду та смаків кожної епохи.

Новатором романтичного балету став Л. Іванов, котрий надав кордебалету своєрідної символіки й перетворив руки на пташині крила, а М. Петіпа був творцем шедеву класичної хореографії — видатного «чорне па-де-де». Хореографи О. Горський, Ф. Лопухов, А. Ваганова, В. Бурмейстер, К. Сергєєв, А. Мессерер, Ю. Григорович та ін., створюючи власні постановки «Лебединого озера», використовували досягнення М. Петіпа та Л. Іванова.

Згідно з естетичними, етичними та художніми нормами епохи, романтична казка протягом ХХ ст. втілювала різноманітні радикальні концепції та сюжетні колізії, новаторську хореографічну лексику. Балетмейстери перетворювали «Лебедине озеро» або на побутову драму з реалістично-психологічним підходом та історичним виправданням подій (Дж. Ноймайер, Г. Мерфі), або на філософську притчу, основу якої становили різноманітні психоаналітичні теорії З. Фрейда (Дж. Ноймайер, М. Ек, Р. Нурієв, М. Борн, Д. Мазіло). Головним героєм цих трактувань ставав Зигфрид із його психічно хворим

явленням про світ, а боротьба добра та зла трансформувалася в протистояння свідомих і позасвідомих сторін особистості Принца та мученицьке визначення ним своєї сексуальної орієнтації.

У ХХІ ст. мотив боротьби двох начал трансформувався в різні прояви, а відомий сюжет класичного «Лебединого озера» втілювався не лише засобами хореографії, а й цирку, кіно, спорту та шоу.

Ж.-К. Майо та Р. Поклітару побудували нову фабулу на конфлікті протилежних світів. А постановники різноманітних шоу-проектів (Жао-Мінг, Т. Мерсер, Т. Добрін, Ф. Рідман) використовували партитуру П. І. Чайковського й найпоширеніший сюжет та образи балетної класики як гарантію успіху створених ними оригінальних шоу й кінострічок.

«Лебедине озеро» є найактуальнішим балетом і чисельність його версій постійно збільшується, що потребує подальших досліджень. Зокрема, можна розглядати трактування цього балету з акцентом на музичну драматургію або детальніше порівнювати хореографічну мову кожної постановки.

Список літератури

1. Балет и Опера [Електронний ресурс]. Режим доступу: forum.balletfriends.ru. — Заглавие с экрана.
2. Балет: энциклопедия : под ред. Ю. Н. Григоровича. — М. : Сов. энциклопедия. — 1981. — 624 с.
3. Беляева Е. Сравнительная таблица постановок «Лебединого озера» / Е. Беляева, В. Вязовкина, С. Конаев // Большой театр. — № 8. — ноябрь-декабрь 2002.
4. Два «Лебединых озера» — от классики до авангарда [Електронний ресурс]. Режим доступу: www.pravda.ru. — Заглавие с экрана.
5. Зарубин В. И. Большой театр : Первые постановки балетов на русской сцене. 1825–1997 / В. И. Зарубин. — М. : Эллис Лак, 1994. — 320 с.
6. Кекелидзе Э. Наши «лебеди» в Лионе / Э. Кекелидзе [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://www.moles.ee>. — Заглавие с экрана.
7. Манн М. Кстати, о птичках больших и маленьких: 5 постановок «Лебединого озера» / М. Манн [Електронний ресурс]. Режим доступу: www.blouinartinfo.com. — Заглавие с экрана.
8. Санаткин К. Знаменитый балет Чайковского собирает аншлаги на международном фестивале современного танца в Монако » / К. Санаткин [Електронний ресурс]. Режим доступу: — <http://www.1tv.ru/news/culture/223586>. — Заглавие с экрана.
9. Слонимский Ю. И. «Лебединое озеро» П. Чайковского / Ю. И. Слонимский. — Л. : МУЗГИЗ, 1962. — 80 с.
10. Федоренко Е. «Лебединое озеро» как симптом и диагноз / Е. Федоренко [Електронний ресурс]. Режим доступу: — <http://portal-kultura.ru/articles/balet/15683-lebedinoe-ozero-kak-simptom-i-diagnoz>. — Заглавие с экрана.

Надійшла до редколегії 13.02.2014 р.

МЕДІАПОВЕДІНКА УКРАЇНСЬКИХ ТЕЛЕГЛЯДАЧІВ: АНАЛІЗ СТРАТЕГІЙ, ІНФОРМАЦІЙНИХ ПОТРЕБ ТА ІНТЕРЕСІВ

Простежені актуальні тенденції в медіаповедінці українських телеглядачів на основі вторинних соціологічних і власних досліджень (веб-опитування та дискурс-аналізу дописів Інтернет-користувачів).

Ключові слова: *медіаспоживання, медіаповедінка, стратегії телеперегляду, інформаційні потреби й інтереси телеглядачів.*

Прослежены актуальные тенденции в медиаповедении украинских телезрителей на основании вторичных социологических и собственных исследований (веб-опроса и дискурс-анализа сообщений Интернет-пользователей).

Ключевые слова: *медиапотребление, медиаповедение, стратегии телепросмотра, информационные потребности и интересы телезрителей.*

On the basis of secondary sociological studies and our own research (Web-survey and discourse analysis of Internet users' posts) the current trends in media behavior of Ukrainian viewers were traced.

Key words: *consumption media, media behavior, watching TV strategy, information need and interests of viewers.*

У сучасних соціальних комунікаціях важливого значення набуває чинник клієнта, в медіакомунікаціях — глядача, читача, слухача, Інтернет-користувача. Звісно, це трансформуватиме (і вже трансформує) медіа загалом і телебачення зокрема, тому актуалізуються спостереження за поведінкою медіаспоживачів.

Серед дозвіллевих практик українського населення значне місце продовжує посідати телеперегляд, але водночас простежуються тенденції переходу до інших практик, зокрема Інтернет-серфінгу. Таким чином, постає необхідність вивчати зміни пріоритетів у медіавподобаннях українців.

Дискурс-аналіз реклаमाцій Інтернет-користувачів виявив критичну оцінку численних телепродуктів, що свідчить про невідповідність існуючих концепцій і якості телепрограм реальним запитам телеглядачів. Виявлення й узагальнення критичних оцінок для подальшого корегування телепродуктів також є актуальним.

Мета статті — простежити актуальні тенденції в медіаповедінці українських телеглядачів.

За десятиліття існування телебачення в українського телеглядача сформувалося своєрідне амбівалентне ставлення до телевізора, яке в кожному разі реалізується в практиках на розсуд людини. Унаслідок цього українських медіаспоживачів можна поділити на тих, хто залишився в лавах телеглядачів, і тих, хто ці лави залишив майже остаточно.

Поведінкова стратегія 1: «Телевізор як джерело безкорисливої радості». У 2011 р. соціологічна група «Рейтинг» методом особистого формалізованого інтерв'ю з'ясувала, що найбільше радості дорослим у віці понад 18 років надають родина (66 %), діти (53 %) та друзі (41 %).

До першої п'ятірки «Рейтингу радості» потрапили також гроші (31 %) та перегляд телевізора (27 %). Останній як джерело радості випередив роботу, перебування на природі, подорожі, музику, святкування дня народження, дарування й отримання подарунків.

Абсолютними лідерами за відчуттям радості від перегляду телевізора стали мешканці Південного регіону України [8].

Слід зазначити, що телебачення як джерело радості не значно поступається родині, дітям, друзям. Більше того, згідно з іншими даними, телевізор привертає де-факто увагу дорослих більшою мірою, ніж власні діти: майже три з чотирьох українських сімей (72,5%) не можуть знайти більше години для спілкування з дітьми в будні дні, а кожна друга (55,5%) приділяє дітям не більше години у вихідні [15], натомість телеперегляд у період 2003–2011 рр. становив понад чотири години [12].

У 2010 р. Київський міжнародний інститут соціології провів 18 фокус-груп у різних регіонах України і навів результати у звіті «Ставлення громадян до ролі ЗМІ. Оцінка якості місцевих ЗМІ та рівень довіри до них», де зазначається, що найчастіше респонденти переглядають телевізор увечері. Часто перегляд супроводжує сімейну вечерю, виконання хатніх справ. Певні учасники дискусій умикають його вранці, поки збираються на роботу / навчання [11].

Фонова роль телеперегляду виявлена під час вуличного опитування «Чи дивитесь Ви телевізор?» чернігівського порталу god.ua, де респонденти розповіли про свої звички:

Ольга, менеджер: «Телевізор я не дивлюся, оскільки в мене немає на це часу. Іноді телевізор увімкнений як фон, а я в цей час виконую побутові домашні справи»;

Дмитро, веб-програміст: «Перегляду телевізора я приділяю доволі мало часу, вмикаю його приблизно тричі на тиждень. Та й то переважно звімкнений телевізор більшою мірою слугує фоном під час якого-небудь іншої справи» [10].

У цьому разі важливим є психологічний момент: телевізор — атрибут домашньої атмосфери, буденності. Він — майже член сім'ї: говорить, але його можна не слухати, має недоліки, та це не означає, що він не потрібний. Більше того, на відміну від членів сім'ї, телевізор нічого не вимагає, все знає і швидко замовкає. Телевізор зручний ще й тим, що великою мірою передбачуваний: під Новий рік — «Іронія долі, або З легкою парою!», на День перемоги — «У бій ідуть одні «старіки», в певні години — новини й улюблені розважальні передачі.

Телеперегляд — це пасивна форма присутності, ілюзія особистої участі. Для того, щоб опинитися десь на Евересті чи в глибинах океану, не слід докладати зусиль і мати вміння, щоб відвідати концерт знаменитості чи міжнародний футбольний матч, не обов'язково витрачати кошти, можна не брати на себе відповідальності, але «побувати» на всіх вирішальних подіях у житті країни.

Поведінкова стратегія 2: «Бунт проти телевізора». Згідно з даними веб-опитування «Яким телепередачам Ви надаєте перевагу?» (листопад 2012 р. — листопад 2013 р., <http://podrobnosti.ua/voting/>), певні медіаспоживачі демонструють протестну реакцію щодо телебачення: «Швидкість руйнування мозку прямо пропорційна квадрату діагоналі телевізора», «Зомбоящик — для біомаси», «Телебачення — це радість недоумкуватих», «Подарував свій зомбоящик родичам. Мені достатньо книг та Інтернету», «Взагалі не дивлюся ваше ... телебачення. Це такий рецепт щастя». Принципово відмовились від телеперегляду 98 респондентів (10 % від тих 990 респондентів, котрі надали власні відповіді); вони пишуть, що не дивляться телевізор узагалі — хто три роки, хто п'ять, хто десять.

Респонденти веб-опитування, а також Інтернет-користувачі називають такі причини відмови від телеперегляду:

- засилля реклами («Через надмірність реклами зникає всяке бажання дивитися будь-які передачі»);
- втрату інтелектуальної основи («Телебачення втратило інтелект, усі передачі для дебілів»);
- маніпулятивне спотворення подій («Телевізор краще не дивитися. Промивання мізків»);
- агресивність і депресивність контенту («Усе TV України — депресивне і гнітюче! Таке відчуття, що народ спеціально «плющать» психічно!»);
- брак оригінальних ідей і цікавих медіагероїв («Як не ввімкнеш ТВ — одні й ті ж пики. Нудно, панове»);
- зручність новітніх технологій («Телевізор не дивлюся взагалі. Комп'ютер та Інтернет повністю його замінили. Ще 1-2 роки
- телевізор буде не потрібний, як зараз не потрібні стаціонарні телефони»).

Означений висновок аналогічний поданому ще у 2010 р. у звіті «Ставлення громадян до ролі ЗМІ. Оцінка якості місцевих ЗМІ та рівень довіри до них» Київського міжнародного інституту соціології (на підставі 18 фокус-груп у різних регіонах України): «Телебачення поступово втрачає лідируючу позицію найпопулярнішого ЗМІ, поступаючись Інтернету, особливо як інформаційне джерело» [11].

Через рік соціологічна група «Рейтинг» засвідчила, що «...за два роки українці почали відчувати радості від телевізора менше, а від Інтернету — більше» [8].

Зниження споживчої оцінки телебачення порівняно з Інтернетом пояснюється не тільки його вищезазначеними недоліками, а й трендами медіакультури: для медіаспоживача телебачення вже не є таким престижним, як Інтернет. Відповідно до теорії демонстративного споживання американського економіста і соціолога Т. Веблена [2], засвідчувати свою прихильність до телебачення вже не модно, радше навпаки — соромно. Актуальним у медіаспоживанні є інше: виявляти свою активність у соцмережах, користуватися планшетами і телефонами останніх (бажано дорогих) моделей тощо. Цікавий факт: у 2010 р., згідно з даними Gemius и GfKUKraine, 77 % українських Інтернет-користувачів щодня дивилися телевізор [5]. Отже, ймовірно, що ті, хто так активно критикує телевізор, радше за все, просто не зізнаються, що періодично його вмикають.

Принадність і відразливість телебачення для глядача особливо позначаються на результатах фокус-групових дискусій КМІС. У їхньому звіті зазначено: «Основними перевагами ТВ респонденти вважають достатньо високий професійний та технічний рівень програм (робота ведучих, оператора тощо), цікавий і різноманітний розважальний контент. Серед основних недоліків національних ЗМІ респонденти називають «гонитву за рейтингами» та прибутком, яка призводить до скорочення інформаційної складової на користь реклами та розважальних програм» [11].

У цьому разі розважальність медіаспоживачі вважають і перевагою, і недоліком телебачення (!), що спонукає до детальнішого вивчення інформаційних інтересів медіаспоживачів.

Інформаційні потреби й інтереси українських телеглядачів — явище неоднозначне, еkleктичне, які найліпше узагальнити словом «попури», оскільки вони апелюють до різної проблематики — настільки ж різної, як і фізичні й емоційні стани людей, періоди їхнього особистого життя й існування країни.

На сайті телеканалу «Інтер» (<http://podrobnosti.ua/voting/>) подане веб-опитування: «Яким телепередачам Ви надаєте перевагу?». За період листопад 2012 — листопад 2013 рр. проголосувало 14 414 користувачів, згідно із цим надано такі результати: новини — 30 %; про природу — 20,5 %; історичні хроніки — 18 %; політичні ток-шоу — 8,4 %; творчі (танцювальні та ін.) конкурси — 4,3 %; про техніки виживання — 3,3 %; ток-шоу про життя звичайних людей — 2,4 %; кулінарні шоу — 2,4 %; про життя багатих — 1,2 %; власний варіант — 2,7 % (990 відповідей).

Слід зазначити, що протягом періоду опитування коливання в усіх варіантах відповідей було незначним — не більше 1 %. Таким чином, поділ декларованих інформаційних інтересів медіаспоживачів виявився стабільним: при найвищому інтересі до новин (30 %) і при найменшому — до телепередач про життя багатих (1 %).

Власні відповіді (всього — 990) увиразнюють високу популярність розвивально-пізнавальних передач про науку, техніку, природу, історію, подорожі, а також трансляцій спортивних змагань, зокрема футболу. Телеглядачі зацікавлені в перегляді кінофільмів (29 відповідей), акцентуючи, що йдеться про історичні стрічки, кіно, «основане на патріотизмі та духовності», «про любов», «старе хороше». Мінімальним виявився запит на телепередачі про культуру, мистецтво, літературу — лише 5 відповідей.

Отримані результати подібні до свідчень вторинних соціологічних досліджень, наприклад, Інституту Горшеніна, відповідно до яких українці виявляють значний інтерес до новин та інформаційних програм, передусім, політичного, економічного та соціального змісту [3, с. 9].

Результати цього дослідження відповідають й положенням доповіді «Культурні практики і культурна політика» (2012) Центру соціальних досліджень «Софія»: «Під час перегляду телепередач українці надають перевагу насамперед новинам, сучасним російським художнім фільмам, старим вітчизняним (радянським) художнім фільмам, розважальним та гумористичним передачам, шоу і конкурсам, українським та російським серіалам, іноземним (окрім російських) художнім фільмам, прогнозу погоди. Передачі, присвячені питанням культури та мистецтва, а також концерти класичної музики (концерти джазу, опера, балет), цікавлять дуже незначну частину телеаудиторії» [4, с. 19].

Проаналізовано дані Індустріального телевізійного комітету (ІТК) — фахового об'єднання провідних телеканалів та медійних агенцій, що представляє інтереси телевізійної галузі України, — ТБ-панелі листопада 2012 р. (табл. 1) і 2013 р. (табл. 2):

Таким чином, в інформаційних уподобаннях українського телеглядача у 2012 р. домінували новини, аналітика, талант-шоу, соціальні ток-шоу, художні фільми. У позиціях, які не зазначено в таблиці, — бокс, комедійна передача «Розсміши коміка», телесеріал «Шеф», музичне шоу «Х-Фактор. Третій сезон», лотерея «Червоне або чорне».

За рік у топ-10 телепрограм відбулися несуттєві зміни (хоча в досліджуваній період розгорталися події, пов'язані з Євромайданом):

Після першої десятки — телесеріал «Береги моєї мрії», «Х-Фактор. Четвертий сезон», розважальне шоу «Київ вечірній», соціальне ток-шоу «Один за всіх».

Таким чином, на основі вторинних соціологічних досліджень, а також результатів цієї розвідки можна визначити найпоширеніші інформаційні інтереси українського телеглядача: новини — аналітика — талант-шоу — соціальні ток-шоу — художні фільми — спорт — гумор, що відображає світосприйняття українського телеглядача, «картину світу».

Таблиця 1

Топ-10 телепрограм
(листопад 2012)

Програма	Канал	Дата	Universe		Міста 50+		Міста 50-	
			рейтинг rat	аудитор. shr%	рейтинг rat	аудитор. shr%	рейтинг rat	аудитор. shr%
ТСН	1+1	02.11.12	10,32	25,62	7,08	19,25	13,06	30,20
ТСН-тиждень	1+1	04.11.12	9,89	24,38	6,74	16,68	12,56	30,85
Голос. Діти	1+1	04.11.12	9,41	24,02	6,56	16,41	11,82	30,72
Подробиці тижня	Інтер	11.11.12	8,58	21,00	8,43	21,07	8,72	20,94
Подробиці	Інтер	29.11.12	8,49	20,55	8,32	21,53	8,63	19,81
Красуня і чудовисько х/ф	Інтер	18.11.12	7,99	20,54	5,95	15,87	9,73	24,23
Про життя!	Інтер	20.11.12	7,89	20,50	6,16	17,29	9,36	22,86
Величне століття. Роксолана т/с	1+1	29.11.12	7,71	21,05	3,99	12,21	10,86	27,18
Новини	Інтер	05.11.12	7,47	24,28	5,60	19,94	9,06	27,41
Подробиці. Неформат	Інтер	01.11.12	7,22	18,08	7,33	18,57	7,13	17,68

[1].

Таблиця 2

Топ-10 телепрограм
(листопад 2013)

Програма	Канал	Дата	Universe		Міста 50+		Міста 50-		аудитор. шр% аудитор. шр%
			рейтинг rat	аудитор. шр%	рейтинг rat	аудитор. шр%	рейтинг rat	аудитор. шр%	
Футбол. Відбірковий матч ЧС-2014. Франція-Україна	Інтер	19.11.13	12,87	40,34	14,68	43,97	11,44	37,24	
Футбол. Відбірковий матч ЧС-2014. Україна-Франція	Інтер	15.11.13	10,28	32,34	11,93	36,41	8,99	28,97	
Подорожі	Інтер	30.11.13	10,04	23,98	9,19	22,79	10,71	24,86	
Шустер Live	Інтер	29.11.13	9,46	23,58	9,83	25,91	9,17	21,92	
ТСН	1+1	18.11.13	8,88	22,61	5,79	16,35	11,30	26,73	
Птахи у клітці х/ф	Інтер	30.11.13	8,21	22,30	6,29	17,12	9,72	26,35	
Вечірній квартал	1+1	08.11.13	8,03	21,62	6,42	17,60	9,29	24,69	
Подорожі тижня	Інтер	17.11.13	7,89	19,22	7,73	19,66	8,01	18,91	
Два Івани х/ф	Інтер	09.11.13	7,87	20,04	5,59	14,52	9,66	24,22	
ТСН-тиждень	1+1	24.11.13	7,39	18,07	6,27	15,77	8,28	19,78	

[13].

Ці зацікавлення підтверджують висновок КМІС, датований ще 2010 р.: «Телебачення виконує для більшості... інформаційну та розважальну функції» [11].

Закономірності серфінгу по каналах. Пересічний українець відчуває залежність власного становища від ситуації в країні і тому вмикає передусім новини, в яких йому не все зрозуміло і не відповідає дійсності: офіційні особи говорять, що економіка зростає, але людина цього не відчуває. У веб-опитуванні «Яким телепередачам Ви надаєте перевагу?» характерною респондентською відповіддю є така: «Оцінювати нічого, жодної конкретики немає».

Відчуття інформаційної дезорієнтації замість орієнтування в подіях зовсім не суб'єктивне — дані моніторингу політичних новин, проведеного Академією української преси за участю співробітників Інституту соціології НАН України у 2010–2011 рр. та в 2013 р., засвідчують: «проблеми прав і свобод, громадянського суспільства — на периферії уваги», «чим менше політичних новин, тим частіше вони подаються з однією точкою зору» [7], «дисбаланс уваги та синхрону влади й опозиції в новинному потоці, канали помітно диференційовані за цими показниками» [6].

Крім того, в ефірі переважають новини про різні соціальні лиха: вбивства, зґвалтування, шахрайство, що зневірює медіаспоживача ще дужче. Перегляд випуску новин завершується малоцікавими для нього приватними історіями «зірок», репортажами про чупакабру або народження левеняти в якомусь зоопарку.

Найдопитливіші вмикають політичні ток-шоу. У вересні 2012 р. Київський міжнародний інститут соціології (КМІС) провів всеукраїнське опитування громадської думки, в рамках якого здійснювалося вивчення популярності й аудиторії суспільно-політичних програм у структурі української телевізійної мережі України. Виявлено відмінності в знаннях про ці передачі та фактичному їх перегляді.

Так, найвідомішими суспільно-політичними програмами в Україні виявилися «Шустер Live» на Першому національному з ведучим Савіком Шустером (84 % опитаних) і «Велика політика» з Євгеном Кисельовим на «Інтері» (80 % опитаних).

Насправді ж їх переглядала менша кількість людей: на момент опитування найпопулярнішими передачами були «Шустер Live» на Першому національному (53 %) та «Велика політика» з Євгеном Кисельовим на «Інтері» (46 %). Далі — «Свобода слова» на ICTV з ведучим Андрієм Куликовим (32 %) та програма «Республіка» з Анною Безулик на 5-ому каналі (20 %).

Постійних глядачів суспільно-політичних програм в Україні взагалі небагато: «Шустер Live» (3–4 із 4 випусків програми протягом останнього місяця) — 12 % населення; «Велика політика» — 11 % населення; «Свобода слова» — 5 %; «Республіка» — 3 % [16]. Таким чином, тих, хто хоче регулярно дивитися на безкінечні дискусії

політиків в ефірі (а саме таке сприйняття подібних програм виявлено в результаті ФГД у рекламаціях Інтернет-користувачів), не так уже й багато.

Розраду і поліпшення настрою глядач знаходить у численних телерозвагах: «... незважаючи на популярність політичних ток-шоу, на українському телевізійному ринку домінують розважальні програми — передусім кінопоказ і талант-шоу».

Українська телеаудиторія, цілком очікувано, демонструє свою залежність від кінофільмів і телесеріалів. Аудиторія в деяких серіалах перевищує 20 %, що значно більше, ніж у політичних ток-шоу [14, с. 16]. Це спостереження медіаексперта В. Єрмоленка подано декілька років тому в аналітичному звіті «Український медіа ландшафт — 2010», однак і нині воно є актуальним.

Таким чином, телебачення інформує глядача, розважаючи, і розважає, інформуючи, в чому полягає секрет його популярності серед мас.

Телеспоживання в Україні протягом останніх десятиліть і нині посідає провідне місце в дозвіллевих практиках населення, що засвідчують численні вторинні соціологічні дослідження. Однак простежено й новітні тенденції в медіаповедінці українців

1. Чітко виявлені дві поширені стратегії телеперегляду: здебільшого фоновий до основних занять телеперегляд і відхід від телеперегляду на користь Інтернет-серфінгу; з-поміж цих тенденцій домінує перша;

2. Найпоширеніші інформаційні інтереси українського телеглядача такі: новини — аналітика — талант-шоу — соціальні ток-шоу — художні фільми — спорт — гумор;

3. Найбільшим є запит на новинну інформацію. Водночас, виявлене невдоволення глядачів якістю теленовин (незрозумілість, відверта маніпулятивність, агресивність контенту тощо).

Подальшого дослідження потребують поширені моделі медіаспоживання, мотиви медіаповедінки, визначення рівнів медіаграмотності різних соціальних груп, способи адаптації медіапродукції до новітніх вимог медіаспоживача тощо.

Список літератури

1. Аналітика: 50 найкращих програм листопада : дані Індустріального телевізійного комітету за період 1–30 листопада 2012 р. [Електронний ресурс] (19.12.2012) // Режим доступу: <http://itk.ua/ua/press/item/id/1298>. — Назва з екрана.
2. Веблен Т. Теорія праздного класу / Пер. с англ., вступ. ст. С. Г. Сорокиной; Общ. ред. В.В.Мотылевой. — М. : Прогресс, 1984. — 368 с.
3. Доверие к СМИ в Украине: телефонный опрос Института Горшенкина (22.10.2010 — 24.10.2010) [Электронный ресурс] // Режим доступа: http://institute.gorshenin.ua/researches/28_doverie_k_smi_v_ukraine.html. — Назва з екрана.

4. Культурні практики і культурна політика : аналітична доповідь Центру соціальних досліджень «Софія». — К., 2012. — 164 с.
5. Кутик М. 77 % українських користувачів Інтернету кожен день дивляться ТВ [Електронний ресурс] (30.08.11)/ Максим Кутик // Режим доступу: <http://ain.ua/2010/09/30/33104#more-33104>. — Заголовок з екрана.
6. Моніторинг політичних новин. Основні результати (вересень 2013). — К. : Академія Української Преси за участю співробітників Інституту соціології НАН України [Електронний ресурс] // Режим доступу: http://aup.com.ua/?cat=monitoring&subcat=press_0212&menu=September_2013. — Назва з екрана.
7. Моніторинг політичних новин: основні результати. — К. : Академія Української Преси за участю співробітників Інституту соціології НАН України, (грудень 2010-червень 2011) [Електронний ресурс] // Режим доступу:<http://www.aup.com.ua/?cat=analytics&subcat=news&menu=newst>. — Назва з екрана.
8. Рейтинг радості: динаміка : результати особистого формалізованого інтерв'ю соціологічної групи «Рейтинг» (17–27 вересня 2011) [Електронний ресурс] // Режим доступу: <http://ratinggroup.com.ua/products/politic/data/entry/13973/>. — Назва з екрана.
9. СМІ в Україні: телефонний опрос Інститута Горшеніна (14.11.2011 — 16.11.2011) [Електронний ресурс] // Режим доступу: http://institute.gorshenin.ua/researches/99_smi_v_ukraine_.html. — Заголовок з екрана.
10. Смотріть чи ви телевизор? [Електронний ресурс] (28.10.2013) // Режим доступу: http://www.gorod.cn.ua/city_say_49512.html. — Заголовок з екрана.
11. Ставлення громадян до ролі ЗМІ. Оцінка якості місцевих ЗМІ та рівень довіри до них: звіт КМІС про медіадослідження (драфтова версія). На правах рукопису. — К., 2010. — 38 с.
12. Телеперегляд (2003–2011) : дані Індустріального телевізійного комітету [Електронний ресурс] (11.12.2013) // Режим доступу: <http://itk.ua/ua/page/maintrends/>. — Назва з екрана.
13. ТОП-програми : дані Індустріального телевізійного комітету за період 1–30 листопада 2013 р. [Електронний ресурс] (11.12.2013) // Режим доступу: <http://itk.ua/ua/page/topprograms/>. — Назва з екрана.
14. Український медіа-ландшафт 2010: аналітичний звіт [Електронний ресурс] / <http://www.kas.de/ukraine/ukr/publications/23004/>. — Назва з екрана.
15. Українські батьки приділяють своїм дітям не більше години на день [Електронний ресурс] (29.05.2012) // Режим доступу: <http://shlapak.com/ukrayinski-batki-pridilyayut-svoym-dityam-ne-bilshe-godini-naden/>. — Назва з екрана.
16. Українці широко обізнані про політичні шоу : дослідження КМІС [Електронний ресурс] () // Режим доступу: <http://www.kiis.com.ua/?lang=ukr&cat=reports&id=124>. — Назва з екрана.

Надійшла до редколегії 28.01.2014 р.

СПЕЦИФІКА ВЕДЕННЯ ДИСКУСІЙ У ПОЛІТИЧНИХ ТОК-ШОУ НА ВІТЧИЗНЯНОМУ ТЕЛЕБАЧЕННІ

Розглянуто специфіку ведення дискусій у вітчизняних політичних ток-шоу. Здійснено порівняльний аналіз ідеальної та реальної моделей ведення політичних дискусій.

Ключові слова: ток-шоу, дискусія політична, культура полеміки.

Рассмотрена специфика ведения дискуссий в отечественных политических ток-шоу. Проведен сравнительный анализ идеальной и реальной моделей ведения политических дискуссий.

Ключевые слова: ток-шоу, дискуссия политическая, культура полеміки.

The specific of conduct of Ukrainian political talk-show's discussions is considered. A comparative analysis the ideal and real models of discussions is conducted.

Key words: talk-show, a discussion is political, culture of polemic.

На шляху України до євроінтеграції дискусія стає одним із головних методів узгодження політичних позицій та планування програми подальших дій. Політичні, наукові, соціокультурні дискусії поширюються в усіх сферах людської діяльності. Рейтинги політичних ток-шоу на вітчизняному телебаченні неухильно зростають саме завдяки дискусійності обговорення проблем, що значно більше зацікавлює глядачів, ніж монологічне констатування фактів. Великі інтелектуальні й емоційні затрати учасників дискусії, обговорення альтернативних точок зору, глибоке проникнення в суть проблеми є складовими посиленого інтересу глядачів до політичного ток-шоу. Проте виявлені складові формують радше ідеальне ведення дискусій. Виявлення реальної специфіки організації та ведення дискусій у вітчизняних політичних ток-шоу є основним завданням цього дослідження.

Розбудова в Україні демократичного громадянського суспільства, підвищення суспільної самосвідомості зумовлює виникнення в широких верств населення долучитися до політичного процесу максимально зручним чином. Саме тому в сучасному українському медіапросторі збільшується частка телевізійного продукту, що побудований за принципом діалогу, у якому прямо чи опосередковано бере участь глядач. Подібний формат телевізійних передач дістав назву «ток-шоу» — один із видів телевізійних або радіопрограм, у якому беруть участь ведучий (ведучі), спеціально запрошені люди (політики, артисти, експерти) та глядачі [1]. Основна мета політичного ток-шоу — зацікавити телеглядача думкою про те, що його точка зору є вагомим і може сприяти вирішенню важливих державних

завдань. Дуже часто організатори ток-шоу спекулюють на інстинктах і почуттях людини (цікавість, азарт, агресія), активно використовують різноманітні засоби маніпуляції суспільною думкою.

Незважаючи на порівняно нетривалу історію цього телевізійного жанру, він дедалі частіше стає об'єктом соціологічного та політологічного аналізу, який має на меті з'ясувати причини популярності, ступінь достовірності декларованого як основний принцип ток-шоу гасла про реальну участь глядача в процесі обговорення та впливу на загальну драматургічну структуру.

Мета статті — визначити специфіку ведення дискусій у політичних ток-шоу на вітчизняному телебаченні, ступінь їх відповідності декларованим принципам об'єктивності та плюралізму думок.

Термінологічний аналіз предметної сфери «дискусії в політичних ток-шоу» свідчить, що фахівці розрізняють кілька видів ток-шоу: телеміст, теледебати, бесіда, дискусія. Зокрема, Н. В. Вакурова характеризує дискусію як жанр аналітичної публіцистики, зазвичай, полілог, за участю ведучого і не менше двох носіїв контрастних точок зору на певну суспільнозначущу проблему або будь-яких ньюзмейкерів, одночасна поява яких у кадрі символізує протилежність. Оскільки дискусія найчастіше транслюється без відеоряду, видовищності залежить від професіоналізму ведучого у виборі учасників, підготовці проблеми, вміння імпровізувати в процесі бесіди. Різновидом дискусії є теледебати [3, с. 24–36].

Нині існує безліч визначень сутності поняття «дискусія». Найточнішим із них, на нашу думку, є підхід С. В. Голева [8]: дискусія (диспут політичний) (від лат. *discussion* — розгляд, дослідження) — колективне обговорення певного спірного або невирішеного питання з метою встановити міру істинності в кожній із виголошених точок зору і дійти спільної думки.

Детальніше аналізує поняття «дискусія політична» В. Ф. Халіпов [23] у словнику «Влада. Політика. Державна служба». Дискусію науковець визначає як публічний розгляд, обговорення спірної проблеми, питання, теми, в результаті чого виявляються різні, зокрема протилежні, точки зору. Дискусії відбуваються на засіданнях з'їздів, парламентів, різних комітетів і комісій, зборах політичних партій, на шпальтах друкованих видань, у приватних бесідах політичних діячів тощо. Вони можуть бути прогресивними, конструктивними або деструктивними (безплідними), проводяться за умов повної гласності (наприклад, в одній організації, партії), а також у разі її відсутності (зазвичай, в обмеженому колі представників керівних органів). Усі ці варіанти можуть мати як обґрунтування і переваги, так і недоліки. Проведення дискусій потребує від їх учасників професіоналізму, компетентності, політичної культури, витримки, самовладання та цивілізованих способів боротьби проти політичних супротивників (опонентів).

Відомою є теза «в суперечці народжується істина». Для з'ясування істини необхідні дослідження всіх позицій, дискусія, в якій спілкуються не супротивники, а співрозмовники, і всі прагнуть не до перемоги, а до згоди, взаємопорозуміння, яке досягається завдяки аналізу і синтезу думок на існуючу проблему. У такому разі під час дискусії, діалогу, діалектичної бесіди скоріше можна дійти істини (або єдиної мети), ніж під час суперечки, насиченої емоціями, темпераментними випадками, бажанням вразити супротивника, завдати йому болючого удару, обстоюючи власну думку. І чим сильнішим є загострення пристрастей, чим упертіше супротивники нав'язують свою думку, заперечуючи іншу, тим далі вони відходять від істини [21, с. 4].

Отже, конструктивність дискусії, на думку В. Халіпова, є найприйнятнішим засобом досягнення істини та суспільної злагоди. Проте в політичних ток-шоу на вітчизняному телебаченні ситуація інша. У словесному протиборстві опоненти, зазвичай, прагнуть перемоги, тому суперечка завжди відбувається на межі полеміки. Полеміка (грецьке *polemikos* войовничий) передбачає ворожі, взаємовиключні позиції: «...ви прагнете до того, щоб супротивник визнав істинною вашу думку, отже, помилковою — свою; але і він домагається визнання його думки істинною й уникає підтримки вашої. І якщо стосовно одного явища один щось стверджує, а інший це заперечує, то обидва опоненти не можуть мати рацію. Адже, згідно із законом «виключеного третього», як зазначає А. В. Стешов, — істинним може бути або твердження або заперечення, тобто одне з двох, але не обидва разом [21].

У своїй схемі «Механізм спору, дискусії, полеміки» А. В. Стешов розглядає методикку ведення дискусії з двох позицій — «Позиція» та «Опозиція» (рис. 1). У процесі диспуту учасники групи «Позиція» наводять докази, переконання, намагаються схилити опонентів на свою сторону, а кандидати з «Опозиції» ставлять запитання, роблять зауваження та висловлюють протилежні думки. У той час як «Позиція» здійснює критику, розгляд проблеми та її аналіз, «Опозиція» проводить нейтралізацію аргументів, намагається нівелювати переконання протилежної сторони та будує захист своїх поглядів. Цю складову схеми можна вважати слушною, оскільки вона демонструє, наскільки «Позиції» складніше будувати дискусію, вести її. Підготовка коментарів та запитань за темою не потребує стільки часу, скільки укладання доповідей із детальним аналізом проблеми. Цю схему можна визначити як ідеальну, оскільки ґрунтується на ідеалізованих завданнях учасників дискусії — досягнення істини та згоди. Також схема характеризується культурою полеміки — обстоюванням протилежних думок у формі, що не суперечить усталеним у суспільстві духовним цінностям.

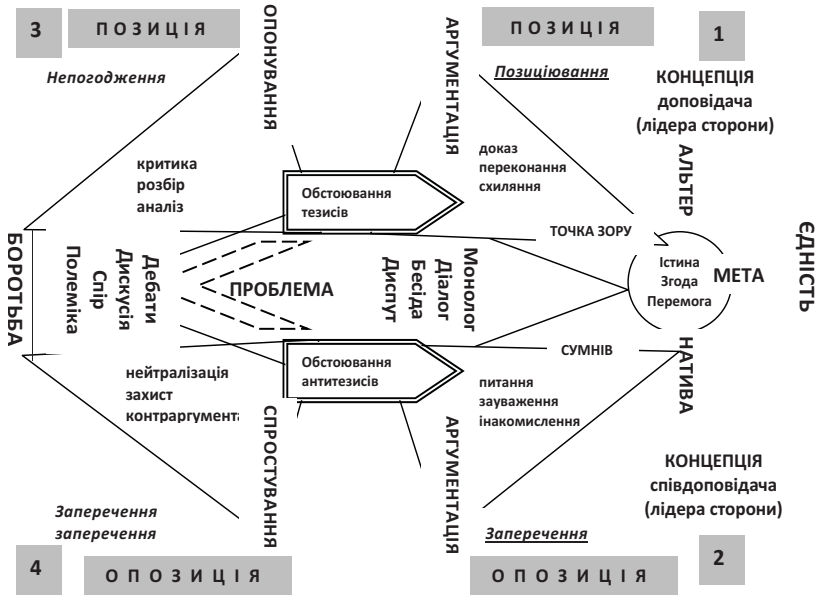


Рис. 1. Ідеальна модель дискусії (за А. В. Стешовим)

У фаховій літературі [12; 14; 19; 20; 21; 22] наводиться декілька етапів дискусії: 1) інформування, 2) аргументація, 3) зауваження, 4) спростування, 5) критика, 6) контраргументація, 7) вироблення рішення, 8) завершення (орієнтація учасників на практичну діяльність). Аналізуючи особливості політичних дискусій на вітчизняному телебаченні, необхідно було визначити ступінь їх результативності, зокрема наявність реального існування двох останніх пунктів у веденні дискусії (вироблення рішення й орієнтація учасників на практичну діяльність), під час здійснення яких, зазвичай, в аудиторії складається остаточне враження щодо того, хто був ближчим до істини. Ведучий узагальнює, оцінює ступінь досягнення істини, відзначає позитивні та негативні моменти в аргументації опонентів та відзначає точку зору, до якої схиляється більшість. Усі вісім етапів ведення дискусії мають місце у вітчизняних ток-шоу. Винятком є останній етап дискусії — орієнтація учасників на практичну діяльність, який часто формує не ведучий, а самі учасники диспуту. І якщо ведучий має підсумувати результати дискусії з позицій аргументації двох сторін, то кожен учасник дискусії формулює суб'єктивні висновки, відповідно до власних політичних амбіцій.

Здійснений аналіз контенту вітчизняних ток-шоу дозволив глибше дослідити специфіку ведення політичного дискурсу та створити реальну схему ведення подібних дискусій (рис. 2).

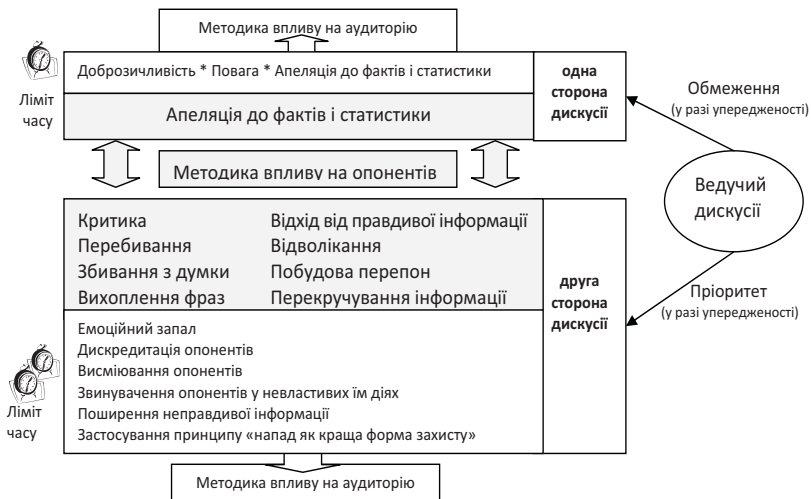


Рис. 2. Реальна схема ведення дискусій у політичних ток-шоу

Характеризуючи схему, слід назвати її принципові властивості. По-перше, це наявність двох «таборів» дискутуючих (спільне зі схемою А. В. Стешова), хоча насправді їх буває більше, оскільки політичних партій в Україні багато і кожна з них має власну мету. Окремо потрібно зазначити про особливості впливу на аудиторію учасників дискусії. У політичних ток-шоу аудиторія під час голосувань поділяється на дві частини: зрілі люди та молодь, і відмінність у відсотках голосування цих двох категорій є суттєвою. Це свідчить про серйозні розбіжності як у менталітеті, так і в політичних поглядах гостей дискусії. Аналіз фахової літератури із психології [5; 11; 16] дозволяє відзначити такі особливості мислення зрілої аудиторії: незалежність мислення, невіддільність авторитету і загальній думці, системність та організованість мислення, стійка зосереджена увага, підвищений інформаційний голод. Мислення молодіжної аудиторії характеризується: емоційним нераціональним сприйняттям, невизначеністю перспектив особистого життя, надмірною прямоотою, максималізмом, чутливістю до протиріч, піддатливістю гіпнотичному впливові, пристрастю до перемоги. Нині одні учасники дискусії значною мірою апелюють до зрілої частини аудиторії, інші — до молоді. Відповідною є й методика впливу на гостей дискусії (виважені докази для зрілих глядачів і емоційно-максималістичні для молодих) (рис. 2).

Під час вивчення ідеальної та реальної схем ведення дискусій у політичних ток-шоу здійснено порівняльний аналіз двох моделей (табл. 1).

Табл. 1.

Порівняльний аналіз ідеальної та реальної моделей дискусії

Ідеальна модель ведення дискусії	Реальна модель ведення дискусії
Кінцева мета — досягнення істини	Кінцева мета — підвищення власного рейтингу
Ведучий сприяє плюралізму думок	Ведучий надає перевагу одній стороні дискусії в разі упередженості
Єдина мета для всіх учасників дискусії	Кожен учасник дискусії має власну мету
Критика за схемою «ні» — «чому ні» — «пропозиція»	Критика за схемою «ні»
Культура та розважливість дискусії	Емоційність та максималізм дискусії
Апеляція до фактів, аргументація, аналіз	Поширення недостовірної інформації
Опонент як союзник	Опонент як супротивник
Суспільний конструктив	Суспільний деструктив

Окрім вищезазначених позицій ведення дискусії, реальна модель характеризується ще двома особливостями — «чорною» риторикою та демагогією. «Чорна» риторика — це маніпулювання усіма необхідними риторичними, діалектичними, еристичними й рабулістичними прийомами для того, щоб надати бесіді необхідного спрямування і підводити опонента або публіку до бажаного висновку та результату [2, с. 15]. Сила мовних засобів полягає в умінні аргументувати і дискутувати, акцентувати та пропагувати таким чином, щоб оратор завжди (як сформулював А. Шопенгауер «*per fas et nefas*» — усіма правдами і неправдами) перемагав.

Поряд із «чорною» риторикою, учасники вітчизняних політичних ток-шоу вдаються до демагогії — мистецтва політичної агітації завдяки пристрасним публічним виступам [2, с. 124]. Німецький професор Вальтер Оч наводить основні принципи демагогії, серед яких особливо актуальними є такі:

1. Послання відрізняється простотою і зрозумілістю викладення, надає чітку орієнтацію, є прямим керівництвом до дій і спрямовує думку реципієнта в абсолютно визначену сторону.

2. Система світогляду зводиться до поділу всього людства на «своїх» і «чужих» («ворогів»).

3. Зміст доповіді формулюється в одній ударній фразі, що сповіщає «загрозу над своїми».

4. Ні «свої», ні «чужі» не диференціюються. Схвалення або осудження виносяться огульно, відразу всім представникам тієї або іншої групи.

5. Належність індивідуума до «своїх» або «чужих» варіюється залежно від складу аудиторії і цілей, які ставляться партією або особисто демагогом.

6. Для посилення висловлювань до них долучаються звинувачення тих верств населення, яких простіше за все дискредитувати.

7. Точка зору ґрунтується на неперевіраних доказах.

8. Достовірні факти винахідливо спростовуються за допомогою неіснуючих статистичних даних та кількісних показників.

9. Агітаційні прийоми зводяться до використання емоційних та емоціоналізованих тезисів, на яких фокусується вся аргументація.

10. Широко використовуються нові слова, вигадані самим демагогом, а також образні паралелі.

11. Під час дискредитації «чужих» відбувається «перехід на особистості»;

12. «Чужим» приписується готовність до застосування насильницьких дій.

Місце ток-шоу серед інших програм на телебаченні влучно визначає А. С. Вартанов: «Ток-шоу, до якого байдужа масова аудиторія, не має права на місце в ефірі. Ток-шоу за своєю природою — програма-чемпіон, передача, що ставить рекорди. У всьому світі прийнято: як тільки ток-шоу починає втрачати досягнутий рейтинг, одразу ж постає питання про заміну програми на іншу» [4]. Суспільне значення сучасних політичних ток-шоу обговорюється нині в соціальних мережах. Глядачі вважають, що підбором гостей та тем для передачі ведучі намагаються вести дискусію у вигідному для них контексті; цінності ж таких програм нівелюються їх комерційною складовою. Великі рейтинги досягаються не згодою між учасниками дискусії, а стимулюванням конфлікту між опонентами, створенням соціального напруження. На жаль, конфлікт між опонентами призводить до зіткнення між українцями, розхитування суспільного устрою, виникнення економічних проблем. Деструктивний вплив політичних ток-шоу на суспільство не завжди є помітним. Проілюструвати це можна цитатою відомого науковця, доктора філософських наук, професора А. А. Брудного: «Якщо корабель тоне поволі, то всі, хто на ньому плывуть, поступово переконуються, що він потоне не сьогодні, і засинають з думкою, що він не потоне взагалі. Або з якою-небудь іншою думкою, що жодним чином не стосується ні корабля, ні води» [6, с. 134].

Отже, можна підсумувати:

1. Успіх політичних ток-шоу зумовлений двома основними причинами: видимою всесторонністю розкриття проблеми та відчуттям долучення телеглядачів до прийняття політичних рішень.

2. Декларована мета політичних ток-шоу — це пошук істини, консенсус між протилежними точками зору, але реальна практика свідчить про те, що основною метою учасників дискусії є егоїстичні

наміри переконання аудиторії у вигідних їм постулатах і лозунгах. Наслідками такого диспуту є соціальний деструктив, розкол суспільства.

3. Реальна модель ведення дискусій у політичних ток-шоу характеризується порушеннями учасниками культури полеміки; нерівними можливостями щодо висловлення власних думок; недотриманням журналістами-ведучими принципів професійної етики; зазвичай, наданням ведучими пріоритету одній стороні дискусії.

Перспективами подальших досліджень є вивчення контенту політичних ток-шоу зарубіжного медіа-простору; соціально-філософський аналіз поняття «істина»; особливості дотримання принципів журналістської етики та культури полеміки на вітчизняному телебаченні; статистичний аналіз рейтингів різних українських ток-шоу залежно від конкретних психологічних прийомів впливу на аудиторію.

Список літератури

1. Белояр А. Толковый словарь демократического новояза и эвфемизмов [Электронный ресурс] / А. Белояр. — Режим доступа: <http://politike.ru/dictionary/472/word/tok-shou>. — Заглавие с экрана.
2. Бредемайер К. Черная риторика: Власть и магия слова / К. Бредемайер. — 2-е изд. — М. : Альпина Бизнес Букс, 2005. — 224 с. — (Нестандартный подход).
3. Вакурова Н. В. Типология жанров современной экранной продукции / Н. В. Вакурова, Л. И. Московкин. — М. : Проспект, 1997. — 439 с.
4. Вартанов А. С. Актуальные проблемы телевизионного творчества: на телевизионных подмостках : учеб. пособие [Электронный ресурс] / А. С. Вартанов. — Режим доступа: <http://evartist.narod.ru/text6/45.htm>. — Заглавие с экрана.
5. Василюк Ф. Е. Психология переживания: анализ преодоления критических ситуаций / Ф. Е. Василюк. — М. : Изд-во Моск. ун-та, 1984. — 392 с.
6. Винокур В. А. Уловки в споре / В. А. Винокур. — СПб. : Речь, 2005. — 142 с.
7. Власов Л. В. Сементовская В. К. Деловое общение / Л. В. Власов, В. К. Сементовская. — Л. : Лениздат, 1980. — 317 с.
8. Голев С. В. Политическая психология. Словарь-справочник / С. В. Голев. — М., 2004. — Режим доступа: <http://www.politike.ru/dictionary/840/word/diskusija-politicheskaja>. — Заглавие с экрана.
9. Иствуд А. Я вас слушаю / А. Иствуд. — М. : Экономика, 1984. — 282 с.
10. Как слово наше отзовется : сб. ст. — М. : Московский рабочий, 1985. — 314 с.
11. Китаев-Смык Л. А. Психология стресса. Психологическая антропология стресса / Л. А. Китаев-Смык. — М. : Академ. Проект, 2009. — 300 с.
12. Козаржевский А. И. Искусство полеміки / А. И. Козаржевский. — М. : Знание, 1972. — 247 с.
13. Леей В. Д. Искусство быть другим / В. Д. Леей. — М. : Знание, 1980. — 184 с.

14. Линчевский Э. Э. Психологические аспекты взаимопонимания / Э. Э. Линчевский. — Л. : Знание, 1982. — 324 с.
15. Лунева О. В. Психология делового общения / О. В. Лунева, Е. А. Хорошилова // Комсомольская правда. — 1987. — С. 24–31.
16. Олешко В. Ф. Психология журналистики: учеб. пособие / В. Ф. Олешко. — СПб. : Изд-во Михайлова В. А., 2006. — 240 с.
17. Отто Э. Слово предоставлено вам (Практические рекомендации по ведению деловых бесед и переговоров) / Э. Отто. — М. : Экономика, 1988. — 178 с.
18. Павлова К. Г. Искусство спора: логико-психологические аспекты / К. Г. Павлова. — М. : Знание, 1988. — 320 с.
19. Павлова К. Г. Психология спора / К. Г. Павлова. — Владивосток : Изд-во Дальневосточного ун-та, 1988. — 279 с.
20. Предраг М. Как проводить деловую беседу / М. Предраг. — М. : Экономика, 1987. — 193 с.
21. Стешов А. В. Как победить в споре: О культуре полемики / А. В. Стешов. — Л. : Лениздат, 1991. — 191 с.
22. Федосеев П. Н. Об искусстве полемики / П. Н. Федосеев, С. Н. Попов. — М. : Политиздат, 1982. — 345 с.
23. Халипов В. Ф. Власть. Политика. Государственная служба : словарь [Электронный ресурс] / В. Ф. Халипов, Е. В. Халипова. — Режим доступа: <http://www.politike.ru/dictionary/840/word/diskusija-politicheskaja>. — Заглавие с экрана.

Надійшла до редакції 02.12.2013 р.

УДК [070 : 654.19] (047.1)

Ю. Б. КОВАЛЕНКО

СУЧАСНИЙ ТЕЛЕВІЗІЙНИЙ РЕПОРТАЖ: ЖАНРОВІ ТА МИСТЕЦЬКІ ОЗНАКИ

Розглянуто основні ознаки та виразні елементи телевізійного репортажу. Здійснено спробу впорядкувати особливості жанру, визначити методологічні засади й умови його створення.

Ключові слова: репортаж, подія, телебачення, оперативний жанр, новина, трансляція, публіцистичний образ, інформаційний матеріал.

Рассмотрены телевизионный репортаж, его основные признаки и выразительные средства. Осуществлена попытка систематизировать особенности жанра, методологические основы и условия его создания.

Ключевые слова: репортаж, событие, телевидение, оперативный жанр, новость, трансляция, публицистический образ, информационный материал.

The TV report in its basic features and distinctive properties is considering. An attempt was made ordering the natural features of the genre, methodological principles and the conditions of its creation.

Key words: reportage, event, television, operational genre, news, broadcast, journalistic image, information material.

У період інтенсивного розвитку медіакомунікацій, коли швидкість передавання інформації превалює над іншими її якісними показниками, репортаж як найоперативніший жанр журналістики стає провідним на телебаченні. Його специфіку й виразні засоби досліджено в численних підручниках із телевізійної журналістики, наукових працях з теорії журналістських жанрів, окремих розвідках, де визначено особливості та методологію створення. Проте невпинне вдосконалення творчого телевізійного процесу, прискорення темпів обміну інформацією, виникнення нових жанрових модифікацій та вдосконалення технічних засобів потребують відповідних узагальнень щодо виокремлення репортажів серед інших телевізійних жанрів, збільшення кількості жанрових ознак та засобів виразності. **Мета** статті — упорядкувати систему мистецьких і жанрових прийомів, що характерні для сучасного телевізійного репортажу. У зв'язку із цим важливо вирішити такі завдання:

- з'ясувати предмет, на якому ґрунтується жанр, і що є його змістовою складовою;
- визначити метод відображення дійсності, властивий для репортажу та який відрізняє його від інших жанрів;
- упорядкувати функціональні жанрові властивості, визначити його мистецькі виразні засоби.

Протягом усієї історії телебачення репортаж був головним жанром та способом інформування. Дослідники визначають репортажність як «іманентну (внутрішню притаманну), природну властивість телебачення» а репортаж — як «найпоширеніший, дієвий, провідний жанр тележурналістики» [10, с. 279]. Проблема його виокремлення як самостійного телевізійного жанру пов'язана зі специфічними властивостями телебачення, зокрема з безпосередністю й одночасністю існування твору (власне репортажу) та предмета його відображення (певної події), що передбачає можливість поєднувати зйомку, монтаж та трансляцію події під час того, як вона відбувається, тобто здійснювати водночас майже всі етапи роботи над екранним твором. На відміну від телевізійних, друковані ЗМІ не мають таких переваг, тому репортаж не є для них визначальним жанром. Таким чином, репортажність — природна особливість телевізійного мистецтва, яку можна визначити як здатність до транслявання. Зазначимо, що етимологія цього поняття походить від латинського дієслова «*reporto*», що в перекладі означає «передавати, повідомляти». На основі цього виникла традиційна назва телевізійного твору — передача. Іншими словами, репортажним можна назвати будь-який телевізійний продукт, незалежно від формату, способу висловлювання, змісту або теми.

Водночас, репортажі — це передачі, які транслюють у прямому ефірі (заходи, церемонії, урочистості, масові свята, спортивні змагання тощо). Технологія запису за трансляцією дозволяє показати подію повністю в зручніший для телеефіру час. На цих особливостях

основується класифікація жанру за способом транслявання, згідно з якою репортаж поділяється на прямий та фіксований, а також за ступенем авторського втручання, що відрізняє коментований репортаж від некоментованого, де спостерігається максимально об'єктивне відтворення події на телеекрані в реальному часі її здійснення. Але трансляція події не є самостійним телевізійним твором, оскільки його зміст і композиція залежать від змісту й структури заходу, що відбувається, та стає предметом відображення на екрані, а інформаційна й мистецька цінності визначаються змістовністю та динамічністю самої події. Таким чином, репортажність як невід'ємна складова телевізійного мистецтва поєднує певні жанрові принципи, а саме: метод транслявання та безперервного супроводу події під час її перебігу, ступінь авторського втручання в подію (спостерігач, котрий коментує, або учасник, який впливає на перебіг події), створення ефекту причетності глядача та відчуття присутності. Відтворюючи головні ознаки жанру, репортажність водночас відбиває такі специфічні властивості телебачення, як одночасність та безпосередність.

Репортаж виокремлюють і як самостійний жанр, котрий потребує певних передумов для створення. У традиційному розумінні цей жанр журналістики є розповіддю автора про подію під час її здійснення. Дослідники зазначають, що він є «оперативною формою емоційного, наочного зображення події, учасником якої був сам автор» [6, с. 119], або «оперативним жанром преси, радіо, телебачення, в якому динамічно, з документальною точністю, яскраво й емоційно відтворюються картини дійсності в їхньому розвитку через безпосереднє сприйняття автора» [3, с. 177]. Це акцентує на картинній зображальності як специфічній жанровій відмінності, а також на безпосередності сприйняття й почуттів завдяки присутності автора під час події. Інші науковці надають пріоритету оповідальності репортажу, характеризуючи його як «інформаційну розповідь, повідомлення з місця події під час її перебігу» [12, с. 80], або як «жанр журналістики, що надає можливості оперативно повідомляти для друку, ЗМІ, радіо, телебачення про будь-яку подію, очевидцем або учасником якої є кореспондент» [10, с. 280]. Оперативність репортажу полягає в тому, що він фіксує насамперед емоційне, а вже потім логічне осмислення події. В. Лизанчук зазначає, що цей жанр є оперативним і в ньому «динамічно, документально, яскраво й емоційно... відтворюються події реальної дійсності» [5, с. 335]. Отже, можна виокремити такі мистецькі ознаки цього жанру: оповідальність, картинність, емоційно-образне відображення, а також оперативність та імпровізаційна безпосередність реагування на подію. Згідно з М. Стівенсом, «телевізійні і радіо-репортери повинні бути швидкими», тобто реактивними, і ця реакція є рушійною виразною силою їхніх творів [8, с. 168]. Жвавість репортерського сприйняття робить репортаж «натхненною інформацією»

[6, с. 113], потребуючи від автора особливої чутливості. Завдяки асоціативно-образному мисленню цей жанр належить до художньо-публіцистичного напрямку журналістської творчості, водночас він є результатом інформаційної та аналітичної роботи. Отже, репортаж синтезує всі три види журналістики: інформаційну, аналітичну та художню, а діяльність репортера набуває універсальної спрямованості.

Предметом відображення репортажу є подія як послідовність дій, що стає головною умовою створення цього жанру. Отже, детальне з'ясування значення поняття події розкриває природу репортажного твору. Універсальність терміна, що використовується різними галузями знання, призводить до нечіткого тлумачення його змісту. Довідкова література ототожнює подію з явищем та фактом, що внаслідок чого неможливо їх розмежування та спричиняє різночитання навіть у самому жанрі репортажу. У свою чергу, визначення факту як дійсного явища або події урівнює три поняття. У «Філософській енциклопедії» зазначено, що поняття події має широке тлумачення: як «природне явище...»; як подія історична; як подія психобіографічна...; світова подія...; як подія в статусі пригоди або випадку» [7]. Із точки зору етимології слова найточнішим може бути визначення події як співіснування або, згідно з М. Хайдеггером, «буття спільно з іншими»; «оскільки все існує у світі (Буття у світі), світ — завжди той світ, який я поділяю з іншими. Світ існування є співсвіт» [9].

Слово, що походить зі старослов'янської, свідчить про те, що подія — це «виконання, здійснення» [2]. Таким чином, подією є дія, яку виконують люди в спільному бутті або в співіснуванні. Це визначення обмежує коло тем, які можна використати для створення репортажу, котрий не передбачає висвітлення абстрактного поняття, теорії, ідеї, процесу, явища, ситуації тощо. Тому однією з основних жанрових ознак репортажу є наявність події в послідовності її змін. Ця особливість надає жанрові динамічності виразності та різноманітності, ефекту непередбачуваності й безпосередньої присутності.

Суттєвий жанровий чинник репортажу — обмеження оповіддю лише однієї події, тому наявність опису й аналізу декількох подій не є ознакою цього оперативного жанру. У такому разі репортер має вирішити завдання вибору необхідної для емоційного висвітлення події, яка багата на яскраві деталі й подробиці, або проблему відтворення й розповіді про пересічну подію як особливо цікаву й дивовижну. Іншими словами, цю репортерську особливість визначають як «відчуття новини» [8, с. 168]. Важливою вимогою для формування цієї якості є допитливість і ретельність у зборі інформації. Саме показ, узагальнення через деталь допомагають зробити цікаву історію з будь-якої тривіальної події. А відтак, нечасті репортажі в місцевих випусках новин пояснюються не стільки браком сенсаційних подій, скільки невмінням авторів відчувати ту саму новину, яка робить репортерську історію цікавою. Отже, відчуття новини, вміння знайти в будь-якій

події захопливий сюжет доповнюють характеристику репортажного жанру.

Формуванню означених навичок сприяє намагання репортера самому зацікавитися й захопитися подією, спроба знайти власний ракурс погляду, який відрізнятиме оповідь автора від інших матеріалів на цю тему. Вибором індивідуальної точки зору, підбором деталей, побудовою репортажу визначається ставлення автора до висвітлюваної події. Таким чином, репортаж на тлі інформаційних матеріалів у новинному випуску, максимально суб'єктивний жанр, що є його особливістю, яка надає йому певної свободи стосовно змісту й збагачення авторськими міркуваннями, а також робить його «одухотвореною інформацією, новиною в русі» [6, с. 119].

Поряд із подією, наявність якої є основною жанровою вимогою, репортаж здатний створювати образ цієї події, який ґрунтується на авторських відчуттях та враженнях під час її перебігу, а також на експресивних деталях, що стають «наочними ознаками факту» [6, с. 119]. До останніх належать як візуальний подієвий малюнок із його барвами, пластикою, так і звукова картина в ритмах, тембрах і динаміці. Усі вони фокусуються в понятті репортажної замальовки, яка доповнює й забарвлює композицію твору. Отже, поєднання документальної розповіді про справжню невігадану подію із чуттєво-асоціативним колористичним її сприйняттям сприяє виникненню репортажного публіцистичного образу.

Подія пов'язана зі змінами в бутті, тобто має певні час і місце існування. Ці властивості зосереджують автора репортажу, скеровують його дії та увагу, ведучи загалом до єдності місця й часу в його розповіді. Тобто цьому жанрові притаманні ознаки класичної драматургії, яка, згідно з Арістотелем, — «є відтворенням дії закінченої та цілісної, яка має певний обсяг» [1, с. 1075]. Цілісність події характеризується наявністю її початку, середини й кінця, подібну цілісність мають й час та місце її здійснення відповідно до класичної теорії трьох єдностей. Іншими словами, якщо в журналістському творі відображено декілька місць перебування та хронологічних етапів, то про репортаж не може йтися, адже поряд із численністю фактів, деталей, персонажів у ньому завжди збережено єдині час, місце та дію.

Стосовно часового мистецького виміру слід відзначити, що репортаж — один із небагатьох жанрів, оповідь у якому ведеться переважно в теперішньому часі. Це є суттєвою жанровою ознакою, оскільки поняття факту в науці асоційоване з минулим, факт констатують як здійснену подію або явище. Тому інформаційна журналістика, незважаючи на те, що спрямована на відтворення сучасності, застосовуючи метод констатації фактів, здійснює повідомлення в минулому часі. На відміну від інших інформаційних жанрів, репортаж та матеріали, які використовують репортажний принцип викладення, відзначаються

ефектом безпосереднього долучення до події, що відбивається у використанні дієслів у теперішньому часі. Підкреслимо, що ці особливості притаманні лише електронним ЗМІ, адже друковані мають триваліший шлях до аудиторії.

У свою чергу, композиція репортажу будується на описові подієвого процесу, забарвленому авторськими відчуттями й враженнями, а також оцінками й думками інших персонажів. У рамках однієї події автор виокремлює ключові драматичні етапи: зав'язку, перипетії, кульмінацію, розв'язку, тобто має «із плетива життєвих обставин і подій сконструювати відповідний конфлікт і послідовний сюжет... створити причинно-наслідкову картину подій...» [3, с. 178]. Саме ці вимоги, поряд з оперативним пошуком дійових осіб для репортажу та деталізацією (виявленням характерних деталей, що змальовують подію), зумовлюють складність роботи в цьому оперативному жанрі. В. Здоровега наводить два технологічні способи динамізації репортажу, один із яких пов'язаний зі стрімким рухом самого предмета (події), а другий, прийнятніший для подій із недостатньо вираженим перебігом, спрямований на активізацію авторської позиції, коли «об'єкт не може рухатися, але в динамічному стані сам автор» [3, с. 179]. Другий спосіб дозволяє створити з будь-якої події яскраве видовище, а репортер, у свою чергу, стає шоуменом. Тож якість роботи автора залежить від того, наскільки він зуміє зробити «цікаву історію з будь-якої події» [8, с. 172].

Поряд з репортажем як самодостатнім відокремленим жанром сучасне телебачення з його особливою увагою до прямих ефірів пропонує різноманітні програми, котрі використовують подібні жанрові та мистецькі прийоми, але не є власне репортажами. Одним із таких є ефект прямого включення з місця події, що створюється завдяки зверненню журналіста, котрий перебуває в кадрі, до телевізійної аудиторії, або веденню діалогу з ведучими в студії. Такі включення надають динамічності видовищності студійним програмам та фільмам-нарисам, посилюють відчуття присутності глядача на місці події, акцентують на документальній правдивості.

Отже, можна підсумувати, що телевізійний репортаж — це самостійний жанр та загальний принцип подання інформації на телебаченні. Обов'язковою умовою його існування є наявність однієї події, обмеженої певним часом та місцем перебігу. Під подією слід розуміти певний етап у спільному бутті декількох людей як елементу соціуму. Другою важливою жанровою умовою є присутність автора на місці події, внаслідок чого завдяки опису поетапних змін подієвого процесу журналіст веде свій репортаж. Головними вимогами при цьому є «відчуття новини», ретельність і допитливість у зборі інформації, власна зацікавленість у події, яка позначається у виборі характерних деталей, ракурсу висвітлення, чуттєво-образному забарвленні та своєрідності репортажного публіцистичного образу.

Суттєвою жанровою та мистецькою особливістю репортажу є відтворення сьогодення в теперішньому часі, тобто подання фактів не методом констатації, як в інших інформаційних творах, а завдяки опису події безпосередньо в процесі існування. Тобто ефект присутності та безпосередності сприйняття — головні чинники жанру, зокрема його телевізійного різновиду.

Композиційна єдність репортажного твору досягається завдяки визначенню автором у межах однієї події основних драматичних етапів та зосередження розповіді, авторських відступів, свідчень учасників навколо зав'язки, перипетій, кульмінації та розв'язки. Отже, не менш суттєвою вимогою є створення послідовного сюжету з точно підібраними дійовими особами, визначеним конфліктом, характерними деталями на основі реальних життєвих обставин. Динамічності репортажної композиції сприяють як стрімкий перебіг самої події, так і активність руху й дій самого автора. Особливо актуальним цей спосіб є для телебачення як видовищного ЗМІ та виду мистецтва.

Трансляційна природа телебачення — головна причина поширення репортажного принципу на інші телевізійні твори, що іноді перешкоджає виокремленню жанру та визначенню його мистецьких ознак. Відтак, деякі властивості репортажу наявні в інших програмах та фільмах. Репортажний метод подання інформації характерний для прямих та фіксованих трансляцій заходів, які ототожнюють із жанром репортажу.

Таким чином, телевізійний репортаж як самостійний жанр потребує подальших досліджень на базі аналізу сучасних програм із точки зору технологічних інновацій, посилення жанрових та мистецьких виразних ознак.

Список літератури

1. Аристотель. Поэтика // Аристотель. Этика. Политика. Риторика. Поэтика. Категории. — Минск: Литератур, 1998. — С. 1064–1112
2. Виноградов В. В. История слов / В. В. Виноградов. [Электронный ресурс]. — 2010. — Режим доступа: <http://dic.academic.ru/dic.nsf/worldhistory/318/СОБЫТИЕ>. — Заглавие с экрана.
3. Здоровега В. Й. Теорія і методика журналістської творчості: підручник / В. Й. Здоровега — 3-тє вид. — Львів : ПАІС, 2008. — 276 с.
4. Карпенко В. О. Журналістика : Вступ до фаху / В. О. Карпенко. — К. : Університет «Україна», 2011. — 195 с.
5. Лизанчук В. В. Основи радіожурналістики: підручник / В. В. Лизанчук. — К. : Знання, 2006. — 628 с.
6. Мельник Г. С. Основы творческой деятельности журналиста / Г. С. Мельник, А. Н. Тепляшина. — СПб. : Питер, 2008. — 272 с.
7. Подорога В. А. Новая философская энциклопедия: В 4 тт / В. А. Подорога. [Электронный ресурс]. — М.: Мысль, 2001. — Режим доступа: http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_philosophy/1112/СОБЫТИЕ. — Заглавие с экрана.

8. Стівенс М. Виробництво новин: телебачення, радіо, Інтернет / М. Стівенс / Пер. з англ. Н. Єгоровець. — К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. — 407 с.
9. Философский энциклопедический словарь. [Электронный ресурс]. — 2010. — Режим доступа: http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_philosophy/1112/СОБЫТИЕ. — Заглавие с экрана.
10. Цвик В. Л. Телевизионная журналистика : учеб. пособие для студентов вузов, обучающихся по специальности 030601 «Журналистика» / В. Л. Цвик. — 2-е изд., перераб. и доп. — М. : ЮНИТИ-ДАНА, 2009. — 495 с.
11. Цвик В. Л. Телевизионная служба новостей : учеб. пособие для студентов вузов, обучающихся по специальности 030601 «Журналистика» / В.Л. Цвик. — М. : ЮНИТИ-ДАНА, 2008. — 319 с.
12. Яковець А. В. Телевізійна журналістика: теорія і практика : посібник / А. В. Яковець. — 2-ге вид., доповн. і переробл. — К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2009. — 262 с.

Надійшла до редколегії 16.01.2014 р.

УДК [646.4:687.11/.12]:130.2

А. А. КІКОТЬ

СУЧАСНІ ДОСЛІДЖЕННЯ КОСТЮМА: КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ ПІДХІД

Розглядаються сучасні наукові парадигми в дослідженні костюма як культурного феномену.

Ключові слова: методологія, культурологічний підхід, субкультура, метаісторія, костюм.

Рассматриваются современные научные парадигмы в исследовании костюма как культурного феномена.

Ключевые слова: методология, культурологический подход, субкультура, метаистория, костюм.

The contemporary scientific paradigms in the study of the costume as a cultural phenomenon are considered.

Key words: methodology, culturological approach, subculture, metahistory, costume.

Сучасне культурологічне знання розвивається на основі міждисциплінарного підходу, використовуючи емпіричні дані досліджень суспільства й основою є теоретичному багатстві новітньої філософії, психології, мистецтвознавства, соціології, естетики й інших гуманітарних дисциплін, які суттєво збільшують пізнавальні можливості самої культурології.

Це стає особливо очевидним у дослідженні нових тенденцій сучасного українського суспільства і тих радикальних змін масової свідомості, системи цінностей, способу життя в масовій, груповій та індивідуально-особистій поведінці людей, які простежуються в країні останнім часом.

Мета статті — визначити методологію дослідження феномену костюма в контексті культурологічного підходу.

Вивчення костюма як соціокультурного феномену сприяє усвідомленню цінності людського буття та плюралізму культурних вимірів, на основі порівняльного аналізу яких формується стійка орієнтація на міжкультурне спілкування. Кожна деталь у його контексті містить величезний обсяг різнопланової культурної інформації, що відбиває: спосіб життя власника костюма, культурні традиції, заняття і рівень розвитку виробництва, ступінь налагодження контактів з іншими культурами. Усе це перетворює костюм на інформативний комплекс, візуалізуючи всі можливі дані про людину.

Вичерпне, на нашу думку, розуміння методології в дослідженнях культури як концептуального викладу «мети, змісту, методів дослідження, які забезпечують отримання максимально об'єктивної, точної, систематизованої інформації про процеси та явища» [10, с. 56], міститься в працях В. М. Шейка.

У процесі культурологічного підходу методи різних дисциплін, зазвичай, використовуються не як формальні операції, а як підходи в гуманітарних дослідженнях, що вможливує говорити про певні трансформації дисциплінарних методів, про їх інтеграції в межах досліджень культури, що стимулює розвиток культурологічного знання в цілому.

На думку М. В. Дяченка, «завдання наукового аналізу розвитку культури, її сутності, динаміки, культурного успадкування полягає в тому, щоб не вдаватися в крайності як «чистого» логіцизму, так і «чистого» емпіризму, а триматися збалансованого підходу до об'єкта дослідження» [3, с. 42]. Отже, культурологічний підхід у дослідженні костюма ґрунтується на двох узагальнених групах методів: перші пов'язані зі здобуттям емпіричного знання; другі сприяють розробленню теоретичного фундаментального знання.

Перша група методів відображає предметний і конкретно дієвий простори культури, а також таку якість культурних явищ, як унікальність; ці методи можуть відбивати мінливі або цілісні явища в культурі, але за їх допомогою складно визначити форму самої мінливості та цілісності. Друга група методів, навпаки, ґрунтується на об'єктивованій абстракції, сприяє узагальненню, функціонально пов'язаному аналізу ієрархічних структур. Ці методи ліпше оперують з усередненими культурними якостями й уможливають вивчити те, що диференційовано, має чітку форму вираження, але за їх допомогою складно надати цій формі такого важливого в культурі індивідуально-своєрідного змісту [1]. У дослідженні костюма однаково важливим є фактичний матеріал і концептуальні узагальнення, отже, використовуються обидві групи методів, які доповнюють одна одну.

Поділ на матеріальну і духовну культуру дозволяє усвідомити специфіку костюма як культурного артефакту. Загальноновизнаною є належність костюма до світу речей, але помилково обмежитися тільки

цим, особливо на сучасному етапі культурного розвитку, коли речі все більше набувають значення, смислу, певною мірою персоніфікуються. Особливо це стосується костюма як найближчої до людини субституції.

Кожна річ у складі костюма завжди є реалізацією ідеї або, навіть, системи ідей. Отже, костюм належить і до духовної культури, оскільки містить культурно значиму інформацію. У дослідженні костюма як сукупності різноманітних речей, що мають певні функції та «проживаються» людиною згідно зі створюваними нею образами власного «я», доречним є метод класифікації, за допомогою якого можна одержати відповіді на запитання: як костюмні речі проживаються, персоналізуються та перетворюються на культурні індекси.

«Класифікувати речі можна за розміром, ступенем функціональності (яким чином речі співвідносяться зі своєю об'єктивною функцією), пов'язаною з ними жестикульністю (багата вона чи бідна, традиційна чи ні), за їх формою, довговічністю, відповідно до того, в який час дня вони перед нами виникають (наскільки переривисто вони наявні в полі нашого зору та наскільки ми це усвідомлюємо), яку матерію вони трансформують <...>, і за ступенем винятковості або ж утрусальності використання (речі особисті, сімейні, публічні, нейтральні) тощо» [2, с. 7–8]. Але ця класифікація є достатньо умовною: всі речі «перебувають у стані безперервної мутації й експансії» [там само]. Отже, костюм як соціокультурний феномен здатний не тільки задовольняти матеріальні потреби, а й жити душою.

Костюм певним чином належить до елітарної й, водночас, масової культури. Під елітарною культурою розуміють особливу витонченість, складність і високу якість культурної продукції. Саме такими характеристиками відзначається костюм «від кутюр». Кутюр'є створюють унікальні моделі в єдиному екземплярі, під час виготовлення не застосовуються ані викройки, ані швацькі машинки, майже немає швів. Ці моделі використовуються лише для показу на подіумах моди. Підкреслена індивідуальність, зрозуміло, виявляється у виборі та комбінації окремих компонентів одягу і потребує ручної роботи на замовлення й ексклюзивних матеріалів. Головна функція костюма «від кутюр» — виокремити еліту — співзвучна з головною функцією елітарної культури — виробництвом соціального порядку й ідеології для обґрунтування цього порядку.

Костюм «прет-а-порте» відзначається масовою культурою, яка є одним з найяскравіших проявів соціокультурного буття сучасної України. В останні роки в дослідженнях соціальних функцій культури визначено цікаві теоретичні засади, які допомагають виокремити дві сфери: спеціалізовану культуру, опанування якої потребує спеціальної освіти і, що особливо важливо для дослідження костюма, повсякденної культури, яку опановує людина в процесі її загальної соціалізації в середовищі проживання. Зв'язок між цими двома

сферами з функцією транслятора культурних змістів від спеціалізованої культури до повсякденного способу людської поведінки найліпше репрезентує костюм. «Подібний підхід до феномену масової культури видається дуже евристичним. Зазначений поділ має на меті сприяти поглибленому розумінню соціально-функціональної характеристики масової культури в річищі цієї концепції і співвідносно з концепцією соціальних субкультур» [9, с. 87].

Серед основних напрямів розвитку масової культури можна назвати, передусім, «систему організації, стимуляції й управління споживчим попитом на речі, послуги, ідеї як індивідуального, так і колективного користування (реклама, мода, іміджмейкерство та ін.), яка формує в суспільній свідомості стандарти соціально престижних образів і стилів життя, інтересів і потреб, що імітує в масових і доступних за цінами моделях форми елітних зразків» [9, с. 103–104], тілесний канон і, звичайно, костюм.

Для аналізу культури як соціального явища основними, внутрішньокультурологічними є методи культурної статистики і культурної динаміки. Перше поняття характеризує культуру в її незмінності й повторюваності. Саме в контексті культурної статистики здійснюється аналіз традиційного українського костюма. Культурна динаміка, що розглядає культуру як процес, надає гносеологічний інструментарій щодо процесу творчості, без якої неможливо уявити процес проектування і виготовлення костюма.

Динамічна модель пізнання культури надає змоги розглядати її на рівні глобальних трансформацій, цивілізаційного розвитку в цілому, вбачати за зовнішніми конкретними явищами культури її глибинні відносини та схематизм свідомості; виявляти візуальні й функціональні зв'язки між феноменами, що вивчаються.

Поняття культурної статистики і культурної динаміки реалізуються в діахронно-синхронному методі, який передбачає вивчення предмета костюма в єдності історії та сучасності, пошуку механізму їх взаємодоповнення і взаємодії. При цьому діахронний аналіз розглядає костюм у його історичному розвитку, а синхронний — вивчає костюм в одному історичному проміжку часу, зокрема, в період українського бароко і на сучасному етапі.

Нарешті, застосовується порівняльно-історичний метод, який уможлиблює виявлення подібностей і відмінностей між костюмами певних культур у просторі й часі. На основі подібності костюмів різних країн висуваються припущення про причини та джерела подібних аналогій (однотипність культур, що спричинена географічною близькістю розташування; дифузія культур; запозичення культурних зразків тощо).

До дослідження костюма долучається теорія субкультур як один із засобів опису явищ культурної диференціації сучасного суспільства. Для уточнення поняття «субкультура» наведемо класичне

визначення поняття «культура» як домінуючої етичної, естетичної, світоглядної системи — фахової, підтримуваної елітами і похідної від еліт, які набували сакрального підґрунтя. Усе, що поза її межами, — сфера профанічного, побутового, — позбавлялося статусу «культура» [11, с. 96]. Велика потреба людини в соціальності шукає виходу і часто знаходить його у фіктивних утвореннях. Ці недовговічні утворення, звичайно, не можуть відігравати роль суспільних референтів, але заповнюють соціальний простір. Спектр життєвих практик поширюється, коли ці фіктивні утворення, раніше замкнені на собі, починають контактувати один з одним. В опосередкованому (через костюм) аналізі різних молодіжних субкультур акцентується їхня незвичайність як опозиція до звичайності.

У сучасних дослідженнях українського костюма як самобутнього явища висвітлюються взаємовідносини української культури з іншими культурами, що дозволяє вийти за межі «галузевого» підходу до культури, реалізувати її інтегральне бачення світу. В умовах глобалізації саме національна культура, засоби ідентифікації особистості зі своєю культурою, мовою, цінностями культури, ціннісними настановами й орієнтаціями особистості чинять опір як виникненню, так і проникненню транснаціональних корпоративних цінностей і настанов. «Можна сказати, що саме універсалії, специфічні в кожній національній культурі, заломлюють вектор глобалізації, завдяки чому і самі процеси глобалізації постають як один зі спектрів складної дифракційної картини взаємодії культур» [6, с. 37].

Порівняння українського національного костюма з костюмом українського панства дозволяє дійти висновку, що традиція створюється незалежно від еліти. Панівна ідеологія стосується цієї галузі лише опосередковано. Такий підхід може спростувати думку конструктивістів, котрі стверджують, що національна культура рухається згори.

Костюм відбиває динаміку та зміст трансформацій у соціальному і культурному просторі України. Здійснений системний аналіз культурологічних аспектів костюма в Україні сприяє самоідентифікації особистості та визначенню її місця в суспільстві.

Костюм в українській культурі досліджується не тільки як потужний засіб формування національної ідентичності, а і як продукт культурної творчості, оскільки передумовою будь-якої творчості є культурна спадщина. «Оскільки культурна творчість — це перетворююча об'єкт діяльність, то вона, з одного боку, змінює (зокрема, заперечує, відкидає) традиційні види діяльності, а з другого, продовжує і збагачує їх у нових, змінених умовах. Окрім того, вона містить в собі і те, що раніше не існувало безпосередньо в старому, а виникло в процесі розвитку» [3, с. 50].

Одним із важливих принципів історичної рефлексії є метаісторія. Цей термін запропонував В. Г. Ніколаєв у своїй культурологічній

концепції (поряд з терміном «метакультура»). Під метаісторією він розуміє сукупність процесів іноматеріальної природи, яка почасти виявляється в історії та має стосовно неї вирішальне значення. Метаісторія пізнається за допомогою подолання трьох стадій: містичного просвітлення, спрямованого споглядання та тлумачення (по можливості, позбавленого особистої спрямованості) [5, с. 32].

Але існує й інше розуміння метаісторії (В. Цимбурський): люди творять свою історію не тільки через здатність приймати рішення, але й через інтерпретації, які вони приписують минулому, теперішньому та майбутньому; завдяки сюжетитці, за допомогою якої оформлюється і закріплюється в пам'яті людський досвід. Отже, предмет аналітичної метаісторії відповідає на запитання, «що» і «як» твориться індивідуальною і колективною свідомістю людей, якими смислами історія наділяється. Такі смислопокладання об'єднують історичну рефлексію з іншими формами людського семіозису, зокрема з художньою творчістю, де метаісторичне дослідження продуктивно взаємодіє як із семіотикою власне художніх текстів, так і з герменевтикою мови філософських і естетичних теорій [8, с. 142].

Ю. Г. Легенький, котрий досліджує метаісторію костюма, використовує таке достатньо евристичне поняття, як «пластика», що вводить у формотворчі простори костюма. Автор наголошує, що саме пластика є первинною категорією костюма, який утягується в ситуацію жестиуального опанування простору. Він змушений репрезентувати логіку жестиуальності, але узагальнює її і демонструє достатньо цікаву пластику, по суті — спресований час. Концентруючи час, костюм як пластика містить потенціал не просто давнього, космічного часу. Він його продовжує або скорочує, трансформує і, таким чином, уникає тимчасовості.

Костюм є складним тому, що накладається на надзвичайно складну механіку тіла людини (біомеханіку). В античності люди ходили на котурнах; бажання бути поміченими спонукало їх піднятися над землею. Щоб вирізнитися, вони повинні були змінити пластику, вступити в складну гру з гравітаційною системою. Усе це є цікавою драматургією пластичної парадигми костюма [4, с. 227, 228].

Культурологічний аспект дослідження костюма потребує уточнення самого поняття культури. Загальноприйнятим є визначення культури як суперечної єдності й складного конгломерату суб'єктивного та об'єктивного, свідомого і несвідомого, реального й ідеального, соціального й індивідуального. Оскільки культура існує в просторі соціально-історичного, тобто у звичаях і традиціях, структурах поведінки, моделях жестів та образів, міфологемах, символах і стереотипах, вона становить духовно-творчу цілісність кожного народу.

Для розуміння культури на сучасному етапі розвитку важливим є визначення її як процесу, в якому відбувається загальносоціальна

процедура обміну значеннями. Ці значення є соціальними і культурними конструкторами і є історично мінливими, скороминучими. Нині загальна культура почала поступатися позиціями множинним, приватним, історично і соціально визначеним культурам. Ці культури інтерпретують у науковому дискурсі не як засіб життя взагалі (власне людський засіб життєдіяльності), а як різноманітні засоби життя, що мають якісну визначеність, детерміновану матеріальними умовами життя.

Актуальною є концепція культури під назвою «культурні дослідження». Останнім часом дослідження в цій сфері називають «культуральними», що надає точного перекладу поняття «Cultural Studies», яке в англо-американській науковій мові позначає окрему дисципліну, що почала швидко розвиватися наприкінці ХХ ст. і нині має свої академічні журнали, дослідницькі центри та навчальні програми. У цій царині плідно працюють зарубіжні: С. Бойм, Дж. Ілей, Р. Лахман, І. Мазинг-Деліч; російські: О. Гапова, О. Здравомислова, І. Новікова, А. Тьомкіна, А. Усманова та вітчизняні науковці: О. Боряк, І. Жерьобкіна, М. Маерчик.

А. Усманова визначає культурний процес як «щось рухливе і швидко трансформуюче, де має місце множинність детермінацій, серед яких складно виокремити ситуативні, скорочасні фактори впливу від прояву тривалих відносин і цінностей» [7, с. 440]. Отже, важливе завдання на сучасному етапі — дослідження культури в сукупності її матеріально-виробничих, соціально-економічних, повсякденно-побутових, комунікативних, політико-ідеологічних, естетичних та релігійно-філософських форм. Нині актуальнішим є аналіз культури не в абстрактно-філософських категоріях, а в соціально й історично визначених контекстах. У межах такої дослідницької стратегії будь-який культурний феномен аналізується не як явище «піднесеної автономності», а як частина «сукупного засобу виробництва» певної культури.

Таким чином, культурологічний підхід у сучасних дослідженнях феномену костюма передбачає використання методів, здатних вирішувати завдання комплексного рівня пізнання, які органічно поєднуються з методами, запозиченими з інших наукових парадигм. При цьому окремий метод дещо втрачає свою самодостатність, але набуває взаємодоповненості, особливого поєднання з іншими пізнавальними процедурами, засобами аналізу, що вможливує вивчати такий суперечливий об'єкт, як костюм, у всій його різноаспектній сутності.

Культурологічний підхід дозволяє визначити костюм як полікультурне утворення в контексті матеріальної та духовної культур, масової й елітарної, національної та світової, а також різних субкультур: емо, готів, панків, фріків; субкультур людей із зайвою вагою, студентства, літніх людей тощо. Одним із важливих принципів історичної рефлексії в межах культурологічного підходу є метаісторія, яка

діє у формотворчих вимірах костюма, використовуючи такі евристичні поняття, як пластика, жестиальність тощо.

Подальші дослідження пов'язані з визначенням етнічної складової сучасного одягу у творчості українських дизайнерів.

Список літератури

1. Аванесова Г. А. Методы культурологии / Г. А. Аванесова // Культурология XX век энциклопедия [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://yanko.lib.ru> || <http://yankos.chat.ru/ya.html>. — Заглавие с экрана.
2. Бодрийяр Ж. Система вещей / Жан Бодрийяр ; пер. с фр. и сопроводительная статья С. Зенкина. — М. : РУДОМИНО, 1999. — 223 с.
3. Дяченко М. В. Філософські виміри культури / М. В. Дяченко. — Х. : ХДАК, 2007. — 206 с.
4. Легенький Ю. Г. Метаистория костюма / Ю. Г. Легенький. — К. : НМАУ им. П. И. Чайковского, 2003. — 284 с.
5. Николаев В. Г. Метаистория / В. Г. Николаев // Культурология XX век энциклопедия [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://yanko.lib.ru>. — Заглавие с экрана.
6. Огурцов А. П. Ценностные ориентации внутри корпоративной культуры: методы и итоги исследования / А. П. Огурцов // Философия и культура. Институт философии РАН. — 2009. — № 1(13). — С. 41–53.
7. Усманова А. Р. Гендерная проблематика в парадигме культурных исследований / А. Р. Усманова // Введение в гендерные исследования : учеб. пособие. Ч. 1 / под ред. И. А. Жеребкиной. — Х. : ХЦГИ; СПб. : Алетейя, 2001. — С. 427–464.
8. Цымбурский В. Метаистория и теория трагедии: к поэтике политики / Вадим Цымбурский // Общественные науки и современность. — 1993. — № 5. — С. 141–153.
9. Шейко В. М. Культура. Цивілізація. Глобалізація (кінець ХІХ — початок ХХІ ст.) / В. М. Шейко : монографія : В 2 т. — Т. 1. — Х. : Основа, 2001. — 520 с.
10. Шейко В. М. Формування основ культурології в добу цивілізаційної глобалізації (друга половина ХІХ — початок ХХІ ст.) : монографія / В. М. Шейко, Ю. П. Богущкий. — К. : Генеза, 2005. — 592 с.
11. Щепанська Т. Теорія субкультур / Т. Щепанська // Незалежний культурологічний часопис «І». — 2005. — № 38. — С. 96–101.

Надійшла до редколегії 10.01.2014 р.

УДК008.009:008.001

Ю. С. ШЕВЧУК

ХУДОЖНЄ КІНО ЯК ТУРИСТИЧНА РЕКЛАМА

Проаналізовано художнє кіно як туристична реклама.

Ключові слова: *художнє кіно, туристична реклама, туристичні іміджі територій.*

Проанализировано художественное кино как туристическая реклама.

Ключевые слова: *художественное кино, туристическая реклама, туристические имиджи территорий.*

The rule that the cinema plays as a public advertising is analysed.

Key words: *cinema, touristic public advertising, touristic images of territories.*

Оцінка відносин художнього кіно й реклами нині стала настільки неоднозначною, що була відображена навіть у юридичному дискурсі, втілюючись у нормах законодавства декількох країн, зокрема України й Російської Федерації. Однак у науковому та мистецтвознавчому дискурсах ця проблема не набула належного висвітлення, що зумовлює актуальність цієї статті.

Художнє (ігрове) кіно як реклама останнім часом привертає увагу в контексті проблеми ProductPlacement, що означає «розміщення продукції» або «прихована реклама». Щоправда, й вітчизняні автори (К. Маліношевська [1, с. 43]), і російські (М. Бунхін [2], К. Гераскіна [3], С. Тубі [4], І. Фомін [5]) розглядають це питання з точки зору рекламистів. Це зумовило похибки щодо фіксації початку прихованої реклами в художньому кіно: так, усі автори наводять фільм «Dr.No» (1962) із серії фільмів про агента 007 як найранніший зразок ProductPlacement в ігровому кіно (рекламувалися горілка й автомобілі), хоча така реклама в кіно розпочалася з мультфільмів про моряка Папая (1929 р.), у яких рекламувався консервованій шпинат. Як приклад наводять і фільм С. Спілберга «Інопланетянин» 1982 р. [1, с. 43], а справжнім розквітом цього виду реклами вважається фільм Е. Теннанта «Правила зйому: метод Хітча» (2005 р.).

Насправді художнє кіно рекламує безліч товарів і послуг здавна, значно раніше за всі наведені кінострічки. Однак предметом цієї розвідки є художнє кіно лише як туристична реклама.

Мета статті — визначити становлення й еволюцію у світовому художньому кінематографі рекламування засобами ігрового кіно об'єктів туристичних відвідувань, елементів туристичної інфраструктури, а також територій, що мають (або розглядаються як такі) туристичну привабливість.

У законах України і Російської Федерації «Про рекламу» немає поняття «туристична реклама», як і поняття «реклама територій». Так, у Законі України «Про рекламу» зазначено: «...реклама — інформація про особу чи товар, розповсюджена в будь-якій формі та в будь-який спосіб і призначена сформувати або підтримати обізнаність споживачів реклами та їх інтерес щодо таких особи чи товару» [6]. Очевидно, що ані території, ані складових інфраструктури туризму це визначення не стосується, оскільки вони не є ні особою, ні товаром.

Не фігурує в обох законах і кіно як рекламний носій, хоча матеріал щодо нього в Законі України «Про рекламу» є: «...внутрішня реклама — реклама, що розміщується всередині будинків, споруд, у тому числі в кінотеатрах і театрах під час, до і після демонстрації кінофільмів та вистав, концертів, а також під час спортивних змагань,

що проходять у закритих приміщеннях, крім місць торгівлі...» [6]. Утім, у цьому разі йдеться про регулювання реклами під час демонстрації кіно, але не про кінофільми як носії реклами (потрібне уточнення — маються на увазі два окремі відеояди: реклама і художній фільм, а не рекламний ролик як твір кіномистецтва).

Те, що кіно як вид мистецтва не є носієм реклами, чітко прописано в російському законі: «настоящий Федеральный закон не распространяется на: ...9) упоминания о товаре, средствах его индивидуализации, об изготовителе или о продавце товара, которые органично интегрированы в произведения науки, литературы или искусства и сами по себе не являются сведениями рекламного характера» [7].

У будь-якому разі на художні фільми не діють ані українське, ані російське законодавства у сфері реклами. Проте зарубіжні країни вже давно використовують можливості художнього кінематографа для реклами не тільки товарів чи послуг, але й сприяють популяризації певних територій: міст, місцевостей, країн, регіонів, — як туристично привабливих.

Згідно з цим дослідженням, першим художнім фільмом, який рекламував туристичну цінність території, слід вважати американський фільм реж. Френка Таттла «Весілля на Вайкікі» (1937), дія якого відбувається на Гавайях. Кінокомедія з простим сюжетом дозволяла «не відволікати» глядача від красивих пейзажів островів, які нині є улюбленим місцем відпочинку американців.

Загалом формуванню туристичного жанру сприяло переміщення знімального процесу з павільйонів кіностудій «на природу». Початок цього припадає ще на часи Великого німого кіно. Першовідкривачем можливостей зйомок «на натурі» став т. зв. «пеплум» — жанр масштабних історико-костюмованих постановок, а країною, в якій розпочався цей процес — Італія. Студії країни завдяки гарному природному освітленню почали поєднувати павільйонні зйомки зі зйомками на фоні декорацій, винесених на пленер. Першим пеплумом вважається кінострічка «Кабірія» (1914) реж. Джованні Пастроне (серед авторів сценарію — Габріеле д'Аннунціо й Еміліо Сальгарі). Однак залучення натурних зйомок ще не перетворює фільм на рекламу території.

Проте формування туристичного жанру в художньому кінематографі Європи, на нашу думку, започаткували в 50-х рр. ХХ ст. американці фільмом Вільяма Вайлера «Римські канікули» (1953) виробництва США з Одрі Хепберн і Грегорі Пеком у головних ролях. Про це свідчить те, що показує в столиці Італії принцесі у виконанні О. Хепберн герой Г. Пека: Римський Форум, замок Св. Ангела, храм Вести, Собор Святого Петра, фонтан Треві, Іспанські сходи — усі найвідоміші історико-культурні й архітектурні пам'ятки Вічного міста. Вони доволі органічно вкомпоновані в сюжет фільму, їх відвідування

героями є логічним, водночас, Рим зовсім не подібний до «актора другого плану», місто — один з головних героїв цієї стрічки.

Невдовзі після «Римських канікул» були зняті ще один фільм американського виробництва «Літо» Девіда Ліна (1955) з Кетрін Хепберн, італо-американська музична мелодрама «Сім пагорбів Рима» Роя Роуланда (1957, прем'єра 1958) з Маріо Ланца в головній ролі, а потім — кінокомедії власне італійського виробництва: «Венеція, місяць і ти» Діно Різі (1958) з Альберто Сорді та «Канікули на Іскії» (1957) Маріо Камеріні з Вітторіо де Сіка, котрий зіграв одну з головних ролей. Усі фільми знято на італійській «натурі» й присвячено пейзажам та пам'яткам Італії.

Хоча драматургія фільмів нерівнозначна — лише два останні з простими сюжетами жанру кінокомедії, а «Літо», як і «Римські канікули», — мелодрама; ці фільми об'єднує «картинка» найкращих туристичних центрів Італії: Рима — «Римські канікули» і «Сім пагорбів Рима», Венеції — «Літо» і «Венеція, місяць і ти», острова Іскія — «Канікули».

Художнє кіно Італії, орієнтоване на рекламування туристичних об'єктів країни, розвивалося і в 60-х рр.: «Побачення на Іскії» (1960, прем'єра 1961) Маріо Маттолі, «Іскія, операція любові» (1966) реж. Вітторіо Сала.

Острів Іскія вперше продемонстровано на екранах Італії 1936 р. у фільмі «Чорний корсар» за сюжетом однойменного роману Е. Сальгарі. Однак ані цей фільм, ані ті, що знімалися після нього на фоні краєвидів острова, до «Канікул на Іскії» не були ані рекламними, ані туристичними. Загалом, з 1936 по 2012 рр. на о. Іскія було знято 38 повнометражних художніх фільмів, зокрема «Клеопатра» (прем'єра 1963) Джозефа Манкевича з Е. Тейлор і Р. Бартоном і «Талановитий містер Ріплі» (1999) з Дж. Лоу, Г. Пелтроу і М. Деймоном [8].

У зв'язку із цим виникає питання: що вважати критерієм належності того чи іншого фільму, натурні зйомки якого відбувалися на фоні конкретного природного чи архітектурного ландшафту, до рекламно-туристичного жанру? Спробуємо відповісти на це, порівнявши фільми, котрі мають чітку географічну прив'язку до місця зйомок.

Ще 1945 р. Роберто Росселіні зняв «Рим, відкрите місто», з якого почалося кіно італійського неореалізму. 1952 р. вийшов фільм Дж. де Сантіса «Рим, 11 годин», що став класикою, а 1954 р. відзначився новою стрічкою Р. Росселіні «Подорож до Італії» з Інгрід Бергман у головній ролі. Останній фільм знімався на фоні Неаполя і Помпей. Якщо у двох перших кінострічках жодного туристичного контексту немає: Рим — це місто, в якому живуть і помирають пересічні люди, а не місто туристичного відпочинку, то в останньому наявна демонстрація в кадрі творів мистецтва музею Неаполя, згодом дія

переноситься до мертвого міста — Помпей. Утім, певна ілюстративність не затьмарює драматургії фільму, його філософської глибини. Усі ці кінострічки ще не належать до туристичних хоча б тому, що не легковажні й зовсім не розважальні. Те саме стосується «Смерті у Венеції» (1971) Л. Вісконті. Крім того, історичні стрічки просто не могли б уникнути зйомок на натурі в історичних містах Італії. Ці фільми, на нашу думку, вважати туристичними немає підстав.

Водночас, популяризація територій як туристично привабливих засобами художнього кінематографа не тільки не послабшала, а й поширилася: «Шалено закоханий» (1981) Франко Костеллано, «Римські пригоди» (2012) Вуді Алена. Розширилася і географія: наприклад, «Талановитий містер Ріплі» (1999) Ентоні Мінгелла було знято на о. Іскія, в Римі та Венеції; краєвиди озера Комо в північній Італії вражали своєю красою глядачів фільму Стівена Содерберга «12 друзів Оушена» (2004).

Не тільки Італія з її різноманітними ландшафтами привертала увагу кінематографістів, зокрема з рекламними цілями. Друге місце за популярністю посідає Франція, передусім її столиця.

«Funny Face» (у російському прокаті фільм мав назву «Миленья мордашка») Стенлі Донена (1957) з Одрі Хепберн і Фредом Астером, що вийшла на екрани чотирма роками пізніше «Римських канікул», продовжила стиль рекламно-туристичного ігрового кіно. Місцем дії нескладного сюжету стали Париж та його передмістя, де Ейфелева вежа, Лувр, Монмартр були ненав'язливо вписані в кільканадцятий варіант сюжету про Попелюшку ХХ ст.

Париж привернув увагу кінематографістів ще 1925 р., коли вийшов на екрани німий художній короткометражний фільм Рене Клера «Париж заснув». У 1930 р. цей режисер зняв свій перший звуковий повнометражний художній фільм «Під дахом Парижа», який увійшов до класики світового кіно. Після війни на екрани вийшли такі фільми, дія яких відбувалася в столиці Франції: «Париж, коли там спека» (1964) Річарда Куайна; «Париж, я люблю тебе!» (2006) Олів'є Ассайаса, Фредеріка Обургіна й Емануеля Бенбеї; «Північ у Парижі» (2011) Вуді Алена.

Крім туристично привабливих міст і місцевостей Європи, художній кінематограф сприяв популяризації й інших регіонів. Фільм Денні Бойла «Пляж» (2000) з Ді Капріо було знято в Таїланді на пляжі Майя-Бей острова Пхі-Пхі-Ле. Гаваї прорекламовано в комедії «Морська пригода» (2002).

Характерною ознакою фільмів останніх років стало те, що події в них відбуваються в різних містах, місцевостях і навіть куточках земної кулі. Дія «Лицаря дня» (2010) Джеймса Менголда з Камерон Діас і Томом Крузом у головних ролях переноситься зі США на острів у Тихому океані, а звідти до Зальцбурга та Севільї.

Яскравим прикладом утілення принципу полірегіональності дії є Бондіана, автор якої Я. Флемінг ставив за умову, щоб дія кожного фільму відбувалася в різних країнах і під час сюжету герой перебував у декількох різних точках земної кулі: «Помри, але не зараз», «Золоте око», «Завтра не помре ніколи» тощо.

У радянському кінематографі фільмом-рекламою туристичних об'єктів СРСР можна назвати хіба що спільну радянсько-італійську комедію Ельдара Рязанова і Франко Проспері «Неймовірні пригоди італійців у Росії» (1973, прем'єра 1974). Дія фільму розгортається спочатку на фоні історико-архітектурних пам'яток Рима, а потім переноситься до Ленінграда. На екрані постають архітектурні панорами Північної Пальміри, її палаці, церкви і собори, набережні Неви й численні мости, якими славиться місто. Фільм вийшов на екрани за шість років до Олімпіади-80, тому є всі підстави вважати його рекламою країни напередодні цієї події. Тим більше, що фільм призначався для прокату на зарубіжних екранах, зокрема в Італії він демонструвався під назвою «Божевільна, божевільна, божевільна гонитва в Росії» (продюсував фільм італієць Луїджі де Лаурентіс).

Загалом, можна виокремити декілька варіантів ландшафтних натурних зйомок у художньому кінематографі, не кожен з яких відповідає критерію рекламно-туристичного жанру:

1) територія використовується як природна декорація, але при цьому невідома глядачеві: так, зйомки «Володаря пернів» відбувалися в Новій Зеландії, але про це спеціально не повідомлялося; фільм «Клеопатра» частково знімали на італійському острові Іскія, проте острів фігурував там анонімно, як імітація іншої території, необхідної для відтворення простору історичних подій;

2) місцевість фігурує під власною назвою, але задум фільму не передбачає рекламувати її: так відбулося з містом Касабланка (Марокко), де Майкл Кертіс у 1942 р. зняв фільм з однойменною назвою, або островом Стромболі (Італія) у фільмі «Стромболі, земля Господня» (1950) Роберто Росселіні (Але після виходу фільму на екрани й набуття популярності території стають широковідомими і набувають туристичної привабливості саме завдяки тому, що на них знімалися вже популярні фільми. Подібне відбулося з фільмом Р. Росселіні «Стромболі, земля Господня»: місцевий бар «Інгрід» став місцем паломництва туристів і не тільки італійських. На острові встановлені таблички із зазначенням і фото знімального процесу. Це реклама неочікувана, непрогнозована і формально взагалі не реклама. Де-факто ж ці фільми відіграли, і, можливо, безплатно, роль реклами території.);

3) фільм із самого початку передбачає рекламні цілі щодо певних територій — у такому разі влада, фінансуючи зйомки, фактично оплачує рекламу (Широковідомим у зв'язку із цим є фільм «Барселона»

реж. Вуді Алена (2008), зйомки якого фінансували муніципалітет Барселони, котрий для цього надав 1 млн євро, і регіональний уряд Каталонії — 500 тис. євро.);

4) доказів щодо замовності фільму зі сторони уряду територій, в умовах яких знято фільм, немає, але він по суті є рекламно-туристичним — сюжет таких фільмів настільки розважальний і полегшений, а місця, на фоні яких розгортається сюжет, є настільки туристично привабливими, що можна припустити: саме ці місця і хотіли показати сценарист і режисер (Прикладами таких фільмів є «Римські канікули» (1953) Вільяма Вайлера з Одрі Хепберн і Грегорі Пеком у головних ролях. Подібним є ще один фільм за участю Одрі Хепберн «Funny Face» (1957) американського режисера Стенлі Донена — нескладний сюжет розгортається переважно на фоні Парижа та його передмість.);

5) представлені у фільмі території, можливо, є атрактивними і фігурують під власними назвами, однак повністю підпорядковані сюжету і не мають самодостатнього значення; крім того, сюжет драматичний і часто трагічний, тому формування позитивного асоціативного зв'язку стає проблематичним (прикладом можна вважати фільм «Рятівник» (1998) реж. Предрага Антонієвича, знятий на фоні чудової природи Балкан і Скадарського озера, але тим жахливішими на цьому контрасті постають події фільму).

Очевидно, саме третій і четвертий варіанти найприйнятніші для визначення статусу художнього фільму як туристичної реклами територій.

Художнє кіно рекламує не тільки території, але й практично всі складові туристичної інфраструктури: готелі, ресторани, транспорт, що використовується для перевезень туристів.

Так, у фільмі Біллі Вайлдера «В джазі тільки дівчата» (1959) дія відбувається в готелі «Ritz», хоча реальним місцем зйомки і проживання акторів був готель «Дель Коронадо». Зйомки в справжньому «Ritz» коштували б надто дорого, але для втілення задуму авторам був необхідний готель для мільйонерів. Тож «Ritz» не оплачував свого рекламування, однак, чи не сприяло це його популярності завдяки безплатній рекламі, зробленій йому фільмом, — сказати неможливо. Очевидно, це не було й рекламою готелю «Дель Коронадо», адже його власної назви у фільмі не зазначалося.

Утім, готельєри, очевидно, швидко збагнули користь від такої реклами, адже в подальшому готелі фігуруватимуть на екранах під своєю назвою. У фільмі Кріса Коламбуса «Один удома-2» (1992) майже половина подій відбувається в нью-йоркському готелі «The Plaza». Його візуальна презентація: фасад, інтер'єр, вишитий логотип на рушнику, з яким герой вирушає до басейну, — продубльовані вербально. Герой Калкіна промовляє: «Готель Плаза — найкращий

готель Нью-Йорк». (До речі, в цьому ж готелі відбувалися зйомки таких фільмів, як «На північ через північний захід» Альфреда Хічкока (1959), «Крокодил Данді» (1986) Пітера Феймена, «Великий Гетсбі» (2012, прем'єра 2013) База Лурмана.)

Готель «Pulitzer» в Амстердамі став місцем дії фільму Стівена Содерберга «12 друзів Оушена» (2004). Вивіска готелю декілька секунд перебуває в центрі кадру, — цілком достатньо, щоб її спокійно прочитати, — потім камера демонструє екстер'єр будівлі, виконаний у фахверковому стилі, типовому для архітектури Голландії.

Венеційський готель «Danieli» прорекламовано у фільмі «Турист» (2010) фон Доннерсмарка. Камера просто розглядає розкішні інтер'єри старовинної будівлі, вид з вікна номера на Великий канал і міст Ріальто (до речі, одна з головних і обов'язкових для відвідування туристами пам'яток цього романтичного міста).

Транспортні засоби. У фільмі Ельдара Рязанова і Франко Преспери «Неймовірні пригоди італійців у Росії» об'єктом реклами став «Аерофлот». Не тільки тому, що однією з найексцентричніших сцен фільму є посадка на шосе авіалайнера, на борту якого написано назву єдиної на той час авіакомпанії СРСР, але й тому, що герої, котрі на цей момент перебувають усередині літака, голосно скандують «Слава Аерофлоту!».

Якщо для вітчизняного споживача ця реклама не мала жодного сенсу, як і заклик плакатів «Літайте літаками Аерофлоту!», що прикрашали деякі авіакаси Радянського Союзу, то, зважаючи на зарубіжних громадян, які мали можливість вибору авіакомпаній, ця реклама сенсу позбавлена не була.

Зарубіжне художнє кіно популяризувало види транспорту, які самі по собі були туристично атрактивними: гондоли і вапоретто (морські трамвайчики) Венеції фігурують у художніх фільмах, починаючи з 50-х рр. і завершуючи «Туристом» (2010) фон Доннерсмарка.

Неоднозначними в цьому сенсі є фільми-катастрофи, дія яких відбувається на круїзних лайнерах: «Пригоди «Посейдона»» (1972) Рональда Німа і «Посейдон» (2006) Вольфганга Петерсена. А ось кінокомедії, дії яких відбуваються також на цьому виді транспорту, безперечно створюють позитивний імідж круїзних подорожей: «Морська пригода» (2002) Морта Нетана.

Отже, засновниками рекламно-туристичного жанру в художньому кінематографі слід уважати американців, а першим фільмом, який фактично рекламував територію (Гаваї) як туристичну атракцію, став «Весілля на Вайкікі». Рік виходу на екрани цієї кінострічки — 1937 — можна вважати роком виникнення жанру.

Американці розвивали цей жанр і в повоєнні роки: «Римські канікули» і «Літо». Щоправда рекламувалися вже не Сполучені Штати,

а Італія. Можна сказати, з «Римських канікул» і «Літа» розпочалася «розкрутка» Італії як країни для відпочинку, романтичних стосунків, які виникають у такій ситуації, країни для туристів з Америки. Невдовзі цю тему ровинули самі італійці: Діно Різі й Маріо Камеріні орієнтувалися вже на жителів самої Італії. Повоєнна країна акцентувала на популяризації своїх туристичних вигод засобами художнього кіно, для чого існували всі можливості. Із середини 50-х рр. знімаються кінострічки, дія яких відбуваються на фоні італійської природи, краєвидів та архітектури країни.

Таким чином, першим туристичним об'єктом, який рекламувався засобами художнього кіно, стали території: країни, регіони, міста, острови. Критерії: території або об'єкти на екрані мають бути подані чітко і таким чином, аби їх було легко ідентифікувати, — в іншому разі немає підстав говорити про рекламу. Кіно сприяє просуванню територій як туристичних атракцій тоді, коли вони самі є привабливими. У такому разі сюжет фільму відіграє роль своєрідного екскурсовода, який веде від однієї пам'ятки природи, історико-культурної або архітектурної до іншої (саме на цьому принципі основані «Римські канікули»).

Якщо простір має символічну функцію — люксовий готель, а не реальний, шикарний курорт тощо — не можна говорити про туристичний жанр. Це не означає, що реальний простір, у якому відбувалася дія фільму, не може стати туристичною атракцією, однак — це інший випадок, а сам фільм не слід розглядати як рекламно-туристичний.

Іншими за значимістю об'єктами туристичного рекламування в кіно можна вважати елементи інфраструктури туризму (готелі, ресторани, транспортні засоби).

Найприйнятнішими для туристичного рекламування є жанри кінокомедії, зокрема музичної, мелодрами, костюмованого історичного фільму (т. зв. нео-пеплум) та екшену. Це пов'язано не тільки з тим, що означені жанри не просто є найрозважальнішими або найвидовищнішими (нео-пеплум), а і з тим, що вони викликають переважно позитивні емоції, що сприяє встановленню позитивно забарвленого асоціативного зв'язку з географічним, архітектурним та ін. антуражем фільмів.

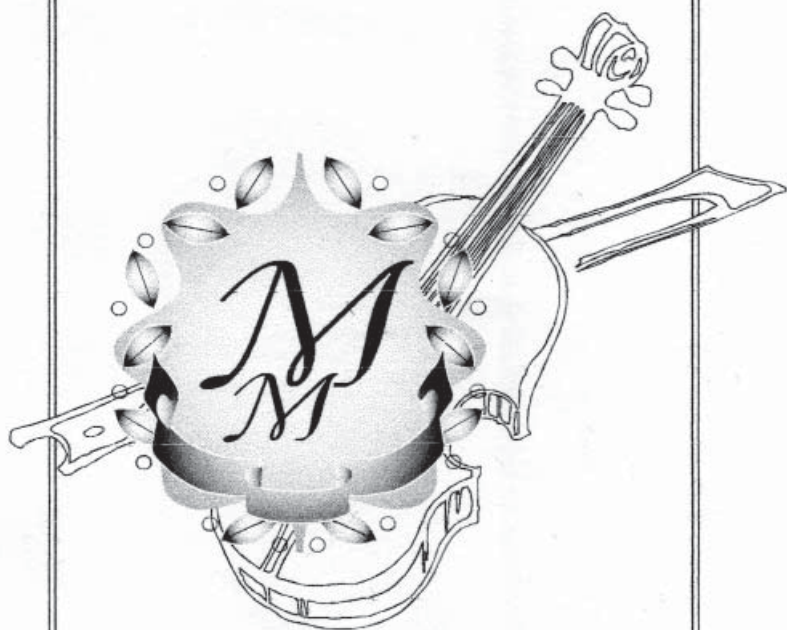
Здійснений аналіз проблеми «художнє кіно — реклама» не є вичерпним. Потребує подальшого уточнення становлення ProductPlacement в ігровому кінематографі й окреслення перспектив їхнього «співіснування» в контексті екранних мистецтв.

Список літератури

1. Маліношевська К. І. Особливості ProductPlacement в Україні / К. І. Маліношевська // Економіка та управління підприємствами. — № 1–2. — 2012. — С. 43 — 45.

2. Бункин Н. Любишь Бонда — купи БМВ! Понятие «продактплейсмент» в современном кино / Н. Бункин// Петербургский рекламист. — №56. — 01.11.2000.
3. Гераскина Е.ПродактПлейсмент: вот такое кино! / Е. Гераскина// Рекламные технологии. — № 2.— 13.03.2003.
4. Туби С. Реклама в кино / С.Туби: [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.g-2b.com/sonek/articles/articke002.html>. — Заглавие с экрана.
5. Фомин И. Product-placement открывает путь в Голливуд / И. Фомин: [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.product-placement.ru/libArticle_32.html. — Заглавие с экрана.
6. Закон України «Про рекламу»: [Електронний ресурс]. — Режим доступу: www.medialaw.kiev.ua. — Назва з екрана.
7. Закон РФ «О рекламе»: [Электронный ресурс]. — Режим доступа: www.zakonrf.info/zoreklame. — Заглавие с экрана.
8. <http://ischia.su/film/va>

Надійшла до редколегії 27.01.2014 р.



*Музичне
настелство*

ДИРИГЕНТСЬКЕ ОРКЕСТРОВЕ ВИКОНАВСТВО США

Визначається специфіка функціонування диригентсько-оркестрового виконавства в США, активну популяризацію якого в музичній культурі цієї країни здійснювали європейські музиканти із середини XIX ст.

Ключові слова: професійна музична діяльність, диригентське виконавство, оркестр.

Определяется специфика функционирования дирижерско-оркестрового исполнительства в США, активную популяризацию которого в музыкальной культуре этой страны осуществляли европейские музыканты с середины XIX ст.

Ключевые слова: профессиональная музыкальная деятельность, дирижерское исполнительство, оркестр.

The specific character of functioning of the choral-orchestral performance in the USA, active popularization of which in the musical culture of this country was conducted by European musicians from the mid-nineteenth century, is defined.

Key words: professional musical activity, conductor performance, orchestra.

Усвідомлена диференціація музичної творчості на первинну (композиторську) та вторинну (виконавську), виокремлення за способами відтворення художнього образу у виконавстві, зокрема оркестрового, а надалі й диригентського різновидів є складовими процесу формування професійного музичного мистецтва європейської традиції як соціокультурної системи. Таким чином, поширення оперно-симфонічного диригентського виконавства в інших регіонах світу пов'язане зі специфікою культивування там європейських культурних традицій. Так, особливості музичної культури США з кінця XVII ст. визначалися, переважно, колоніальним типом розвитку країни. Серед англійських, іспанських, німецьких, французьких та колоністів інших національностей були й музиканти, діяльність котрих стала основним фактором формування в США професійного музичного мистецтва як системи.

Питання функціонування диригентського оркестрового виконавства в США досліджувалися у вітчизняних працях протягом XX ст. у різних аспектах. Так, творчість окремих американських диригентів та виконавських колективів вивчали Л. Гінзбург [1] та Д. Рабинович [2], а Л. Сидельников розглядав специфіку музичної культури, зокрема диригентського виконавства США періоду гастролей П. Чайковського [3]. Утім, аспекти становлення та розвитку цього різновиду виконавського мистецтва не тільки в США, а й в інших неєвропейських регіонах світу не досліджувалися, хоча американські диригенти впродовж тривалого часу відіграють помітну роль у музичній культурі світу, а на сучасній естраді починають з'являтися високопрофесійні

виконавці з Азії й Північної Америки. Отже, мета — висвітлити специфіку становлення та розвитку диригентського виконавства в США.

Із середини XVIII ст. в Нью-Йорку, Філадельфії та інших містах здійснювалися оперні постановки. У 1815 р. в Бостоні було створене Товариство Генделя й Гайдна, при якому діяли хор та оркестр. Три-валій час основу репертуару складали твори Г. Ф. Генделя та Й. Гайдна, а їх репрезентація здійснювалася під керівництвом німецьких музикантів Йоганна Крістіана Готліба Граупнера (1767–1836) та Чарльза Зойнера (1795–1857). До другої чверті XIX ст. диригентами товариства були англійці Чарлз Едвард Хорн (1786–1849), Джон Едвард Гудсон (1808–1892) та німці Карл Бергман (1821–1876), Карл Церран (1826–1909), Рейнхольд Людвіг Херманн, Еміль Молленхауер (1855–1927). Винятком був американський органіст Бенджамін Джонсон Ланг (1837–1909), але музичну освіту здобував у представників австро-німецької культури.

Європейські музиканти, здебільшого представники австро-німецької культури, очолювали на початковому етапі музичні колективи, які створювалися в США із середини XIX ст. Нью-Йоркський філармонічний оркестр до 1849 р. очолював американець Юрелі Кореллі Хілл (1802–1875), але разом із ним диригентом оркестру працював німець Генрі Крістіан Тімм (1811–1892), який після обіймання посади президента оркестру (1848) запрошував за диригентський пульт співвітчизників — Теодора Ейсфельда (1816–1882) (згодом першого диригента оркестру Бруклінської філармонії) та К. Бергмана. Надалі колективом керували представники австро-німецької культури Леопольд Дамрош (1876–1877), Теодор Томас (1877–1891), Антон Зайдль (1891–1898), Еміль Паур (1898–1902), син Л. Дамроша Вальтер (1902–1903). Німецький хоровий диригент Йозеф Отгон майже 15 років (1880–1894) очолював спільні виступи Сент-Луїського хорового товариства й оркестру музичної спілки, об'єднання яких згодом стало основою місцевого симфонічного колективу. Його наступником (1894–1907) став німець Альфред Ернст (1866–1916). Бостонський симфонічний оркестр із 1881 до 1884 р. очолював німецький композитор і вокаліст Джордж Хеншель (1850–1934), а в 1884–1889 та 1898–1906 рр. — австрієць Вільгельм Геріке (1845–1925). Першим головним диригентом Пітсбурзького оркестру (1895–1898) був британець Фредерік Арчер (1838–1901), а з 1898 по 1904 рр. — німецький композитор та віолончеліст Віктор Август Херберт (1859–1924). Діяльність європейських музикантів на чолі музичних колективів США зумовлювала специфіку репертуару, основою якого були, передусім, твори представників австро-німецької музики.

Серед диригентів музичних колективів США кінця XIX — першої чверті XX ст. переважали музиканти-інструменталісти, які приїздили в Америку в пошуках заробітку. Так, із 1830 р. органістом у бостонських церквах служив Ч. Зойнер. Г. К. Тімм у Нью-Йоркському

філармонічному оркестрі виконував обов'язки не тільки диригента, а й тромбоніста, віолончеліста К. Бергман та флейтиста К. Церран виїхали в США разом із Німецьким оркестром, який протягом шести років концертував країною. Т. Томас у середині XIX ст. грав на скрипці в різних оркестрах Нью-Йорка. Е. Рінг як гобоїст працював в оркестрах Лейпцига, Берліна та Відня, а з 1887 р. — у колективах Бостона й Клівленда. Італієць Леандро Кампанарі (1859-1939) з 1881 р. розпочинав у США професійну діяльність як скрипаль — соліст і педагог, а з 1907 р. був одним із диригентів Манхеттенської опери, диригував оркестрами у Філадельфії, Лос-Анджелесі, Сан-Франциско. Керівник Сент-Луїського оркестру в 1907-1921 рр. австрієць Макс Вільгельм Зах (1864-1921) із 1886 р. працював у Бостонському оркестрі альтистом та помічником диригента.

У першій чверті XX ст. створено ще декілька оркестрів, які донині відіграють важливу роль у музичному житті країни та світу. Так, симфонічний оркестр у Хьюстоні дав перший концерт у 1913 р. під керівництвом віолончеліста Жульєна Поля Блітца (1885-1951). У 1918 р. створений Клівлендський оркестр, котрий нині входить до першої п'ятірки симфонічних оркестрів США. Організатором колективу був киянин за походженням Микола Соколов (1886-1965), котрий керував колективом до 1932 р. У 1919 р. засновано Лос-Анджелеський симфонічний оркестр, яким до 1927 р. керував англійський диригент Волтер Генрі Ротуел (1872-1927).

На формування виконавського рівня багатьох оркестрових колективів США вплинула, зокрема, тривала співпраця з певними диригентами. Так, Фредерік Сток (1872-1942) очолив Чиказький симфонічний оркестр у 1905 р., яким керував до 1942 р. Томпсон Стоун (1883-1972) у 1927-1959 рр. очолював бостонський колектив «Товариство Генделя та Гайдна», розширивши його репертуар та зміцнивши виконавську дисципліну. Близько 30 років (1931-1958) очолював оркестр Сент-Луїса Володимир Гольшман (1893-1972). Фредерік Карл Гроссман (1886-1969) із 1938 до 1963 р. очолював Клівлендський філармонічний оркестр, Девід Ван Вектор (1906-1994) протягом 1947-1973 рр. — Ноксвільський симфонічний оркестр, перетворивши його на високопрофесійний колектив. Роберт Саттон Уїтні (1904-1986) був засновником та понад 30 років керівником (1937-1967) Луїсвільського оркестру — одного з найзначніших музичних колективів США, що спеціалізуються на виконанні музики XX ст. Віолончеліст Артур Віноград (1920-2010) понад 20 років був головним диригентом Хартфордського симфонічного оркестру (1964-1985). Близько 30 років керував Симфонічним оркестром Чотирьох міст Джеймс Діксон (1929-2007).

Серед митців світового рівня, професійна діяльність котрих визначала рівень диригентського виконавства США першої половини — середини XX ст., перередусім необхідно назвати Леопольда Стоковського

(1882-1977). У 1909-1912 рр. він очолював симфонічний оркестр Цинциннаті та майже 25 років (1912-1936) був головним диригентом Філадельфійського оркестру, вивівши його на рівень найуспішніших симфонічних колективів світу. У 1940-х рр. митець співпрацював з «NBC Symphony Orchestra» й оркестром Нью-Йоркської філармонії, став організатором Всеамериканського молодіжного оркестру (1940), Симфонічного оркестру Нью-Йорк Сіті (1944) й оркестру «Hollywood Bowl» (1945). Надалі Стоковський співпрацював із Хьюстонським симфонічним оркестром (1955-1960) та створеним ним у 1962 р. Американським симфонічним оркестром (до 1972 р.).

Угорець за походженням Фріц Райнер (1888-1963) із 1922 р. очолював провідні музичні колективи США (1922-1931 та 1938-1948 — відповідно симфонічні оркестри Цинциннаті та Пітсбурга; 1953-1963 — Чиказький оркестр), підвищивши виконавський рівень цих колективів до світових стандартів. Із 1948 по 1953 рр. Ф. Райнер працював у «Metropolitan Opera» та близько 30 років викладав в Інституті Кьортіса, виховуючи майбутніх диригентів на естетичних принципах німецької романтичної диригентської школи.

З угорської родини й Джордж Селл (1897-1970), який посідав провідні позиції в диригентському виконавстві Європи ще в 1920-1930-ті рр. Із 1939 р. оселився в США, де диригував провідними американськими музичними колективами, а з 1946 р. очолив Клівлендський оркестр, який під керівництвом Дж. Селла став одним із кращих у світі.

Вільям Стейнберг (1899-1978) у 1920-х — на початку 1930-х рр. як оперно-симфонічний диригент працював у Кельні, Празі, Франкфурті-на-Майні, Берліні. Після приходу до влади фашистського режиму виїхав з Європи та керував симфонічним оркестром у Єрусалимі (1936-1938). Із 1938 р. В. Стейнберг продовжив диригентську кар'єру в США, де працював з «NBC Symphony Orchestra» (1938-41), оркестрами Баффало (з 1945 р.) та Пітсбурга (з 1952 р.). Під час майже 25-річного керівництва Пітсбурзьким оркестром (1952-1976) В. Стейнберг водночас очолював філармонічний оркестр у Лондоні (1958-1960) та симфонічний — у Бостоні (1969-1972).

Угорець за походженням Юджин Орманді (1899-1985) працював диригентом з 1924 р., а першою його серйозною посадою стало керівництво симфонічним оркестром Міннеаполіса (1931-1936). Із 1936 до 1980 р. Ю. Орманді очолював Філадельфійський оркестр (перші два роки разом з Л. Стоковським), зробивши його одним з еталонних симфонічних колективів світу.

У 1940-1950-х рр. розпочалася професійна діяльність митців, які є знаковими фігурами світового диригентського мистецтва другої половини ХХ ст. Австрієць Еріх Лайнсдорф (1912-1993) у 1934-1937 рр. був помічником Б. Вальтера й А. Тосканіні під час роботи на Зальцбурзькому фестивалі, а з 1939 р. працював у «Metropolitan Opera».

У 1943-1946 рр. Лайнсдорф керував Клівлендським оркестром, у 1947-1955 рр. — Рочестерським філармонічним оркестром, після чого працював у Нью-Йоркській міській опері та «Metropolitan Opera». У 1962-1969 рр. Лайнсдорф був музичним керівником Бостонського симфонічного оркестру, а надалі виступав як запрошений диригент, окрім 1978-1980 рр., коли він очолював Симфонічний оркестр Берлінського радіо. Видатний американський композитор Леонард Бернстайн (1918-1990) з 1943 по 1970 рр. співпрацював з Нью-Йоркським філармонічним оркестром (головний диригент у 1958-1969 рр.), водночас керуючи оркестром Нью-Йорк Сіті (1945-1948). У 1953 р. перший серед американських диригентів встав за пульт «La Scala», а в 1960-х рр. був провідним диригентом «Metropolitan Opera».

У середині — другій половині ХХ ст. тривав процес асиміляції в США освічених європейських музикантів. Так, австрієць Фріц Малер (1901-1973) у 1920-1930-х рр. працював з оркестрами Австрії, Німеччини та Данії, а з 1935 р. оселився в США, де обійняв посаду музичного керівника оперного театру у Філадельфії. У 1939-1950 рр. Ф. Малер викладав на оперному відділенні одного з найпрестижніших вищих навчальних закладів у галузі мистецтва та музики Джульєрдській школі, в 1947-1953 рр. був головним диригентом Філармонічного оркестру Ері (Пенсільванія), а в 1953-1964 рр. — Хартфордського симфонічного оркестру. Німець Макс Рудольф (1902-1995) після набуття професійного досвіду в музичних колективах Німеччини, Праги, Гетеборга з 1940-х рр. був одним із диригентів «Metropolitan Opera» (1946-1958), очолював оркестри Цинциннаті (1958-1970) та Далласа (1973-1974), в 1970-1973 і 1983-1989 — завідувач кафедри диригування в одній з найпрестижніших консерваторій США — Кертісівському інституті музики.

У другій половині ХХ ст., окрім опанування елементів музичної культури інших країн, розпочинається зворотний процес — посилення впливу музикантів США на зарубіжне мистецтво, зокрема Європи. Так, Фредерік Фенелл (1914-2004) із 1960-х рр. у США співпрацював з оркестрами Міннеаполіса, Маямі та Далласа, а в 1984 р. очолив «Tokyo Kosei Wind Orchestra», яким керував до 2000 р. Дін Діксон (1915-1976) став першим афроамериканцем, котрий диригував провідними оркестрами США й одним з перших американців, що обіймали посаду головного диригента в європейському оркестрі. Зокрема, з 1950-х рр. він очолював Гетеборзький (1953-1960) і Сіднейський (1964-1967) симфонічні оркестри та Радіо-оркестр Франкфурта (1961-1974). Теодор Роберт Блумфілд (1923-1998) після співпраці з колективами США керував оркестрами Гамбурзької (1964-1966) та Франкфуртської (1967-1968) опер, Берлінським симфонічним оркестром (1975-1983). Девід Зінман (1936 р. н.), крім професійної діяльності в США, керував Роттердамським філармонічним оркестром (1979-1982) та «Tonhalle-Orchester Zurich» (з 1995 р.).

З кінця 1960-х рр. видатною фігурою в диригентському мистецтві був Андре Превін (1929 р. н.), котрий очолював як музичний керівник і головний диригент симфонічні оркестри Хьюстона (1967-1969), Лондона (1969-1979), Пітсбурга (1976-1984) та філармонічні колективи Лос-Анджелеса (1985-1989), Лондона (1985-1991) й Осло (з 2002 р.). Лорін Маазель (1930 р. н.) диригував з 9-річного віку. У 1960 р. вперше виступив у Лондоні із симфонічним оркестром «BBC» і став першим американським диригентом — учасником Байройтського фестивалю, а в 1962 р. дебютував у «Metropolitan Opera». Із 1965 по 1971 рр. Маазель — художній керівник Німецької опери в Західному Берліні, до 1975 р. очолював Симфонічний оркестр Берлінського радіо. У сезоні 1971–1972 рр. — лондонський «Philharmonia Orchestra», у подальшому був головним диригентом Клівлендського симфонічного оркестру, а в 1977-1982 рр. — Французького національного оркестру. З 1982 до 1984 р. Маазель керував оркестром Віденської державної опери, після чого повернувся в США як музичний консультант Пітсбурзького симфонічного оркестру (до 1996 р.). З 1993 по 2002 р. він очолював Симфонічний оркестр Баварського радіо, з 2002 р. — Нью-Йоркський філармонічний оркестр, а з 2004 р. — молодіжний симфонічний оркестр імені Артуро Тосканіні.

На межі XX-XXI ст. провідні позиції в США посідають: Лоуренс Лейтон Сміт (1936 р. н.) — переможець конкурсу імені Дімітріса Мітропулоса (1964). Кар'єру диригента складають керівні посади в оркестрах Вестчестера (1967-1969), Остіна (1972-1973), Орегона (1973-1980), Сан-Антоніо (1980-1985), Луїсвілла (1983-1994), Єльського університету (1995-2004) та Колорадо Спрінгс (з 2000 р.). Майкл Тілсон Томас (1944 р. н.) у 1971-1979 р. очолював Філармонічний оркестр Баффало, часто виступаючи з Нью-Йоркським філармонічним оркестром. У 1981-1985 рр. був головним запрошеним диригентом Лос-Анджелеського філармонічного оркестру, а в 1987 р. заснував у Майамі Симфонічний оркестр Нового Світу («New World Symphony Orchestra»). У 1988-1995 рр. М. Т. Томас очолював Лондонський симфонічний оркестр (надалі — його головний запрошений диригент), а з 1995 р. керує оркестром Сан-Франциско. Леонард Слаткін (1944 р. н.) після 1966 р. співпрацював з оркестрами Нового Орлеана, Сан-Франциско та Сент-Луїса, з 1996 до 2008 р. був музичним директором Національного симфонічного оркестру (Вашингтон) та водночас (2000-2004) — головним диригентом симфонічного оркестру «BBC» (Велика Британія). Із 2004 р. — головний запрошений диригент симфонічного оркестру Лос-Анджелеса, з 2005 р. — Лондонського королівського філармонічного оркестру, з 2007 р. очолює Пітсбурзький симфонічний оркестр. Майкл Стерн (1959 р. н.) із 1991 р. став головним запрошеним диригентом Ліонського національного оркестру. У 1996-2000 рр. очолював Оркестр радіо та телебачення Саарбрюкена. Повернувшись у США, М. Стерн організував оркестр «IRIS»,

що спеціалізується на музиці сучасних американських композиторів, а у 2005 р. очолив Симфонічний оркестр Канзас-сіті. Ендрю Літтон (1959 р. н.) керував з 1988 до 1994 р. Борнмутським симфонічним оркестром (Англія), після чого тривалий час — симфонічним оркестром Далласа (1994-2006). У 2003 р. Е. Літтон став артистичним директором оркестру Міннесоти та музичним директором і головним диригентом філармонічного оркестру Бергена (Норвегія).

Серед диригентів світового рівня на зламі тисячоліть — переможець конкурсу імені Дімітріса Мітропулоса (1965) Джеймс Де Пріст (1936 р. н.), очолював оркестри Квебека (1976-1983) й Орегона (1980-2003), обіймаючи водночас посади головного диригента Симфонічного оркестру Мальме (1991-1994) та Філармонічного оркестру Монте-Карло (1994-1998); з 2005 р. очолював Токійський столичний симфонічний оркестр. Індієць Зубін Мета (1936 р. н.) керував симфонічним оркестром Монреаля (1960-1967) та філармонічними оркестрами Лос-Анджелеса (1962-1978) і Нью-Йорка (1978-1991). Із 1969 р. Мета очолює Ізраїльський філармонічний оркестр та керував водночас Баварською державною оперою (1998-2006). Лоуренс Фостер (1941 р. н.) очолював Х'юстонський симфонічний оркестр (1970-1979), Національний оркестр Монте-Карло (1980-1990), камерний оркестр Лозанни (1985-1990), симфонічний оркестр Єрусалиму (1988-1992), «Pacific Symphony» (Каліфорнія, 1989) та Національний оркестр Каталонії (1996-2002). Із 2002 р. Л. Фостер очолював Лісабонський «Gulbenkian Orchestra» та водночас із 2009 р. — Національні оперу й оркестр у Монпельє (Франція). Джеймс Левайн (1943 р. н.) з 1976 р. обіймав керівні посади в «Metropolitan Opera», протягом 1999-2004 рр. був музичним директором Мюнхенського філармонічного, а з 2004 р. — Бостонського симфонічного оркестрів. Денніс Рассел Девіс (1944 р. н.) у США очолював камерний оркестр Сент-Пола (1972-1980), а в 1977 р. заснував оркестр американських композиторів, яким керував до 2002 р., очолюючи водночас філармонічний оркестр Брукліна (1990-1996). У 1980-1987 рр. Д. Р. Девіс був генералмузикдиректором Штутгарта, в 1987-1995 рр. очолював оркестр «Beethoven Orchester Bonn», а в 1996-2002 рр. — Симфонічний оркестр Віденського радіо. Із 2002 р. американець керував Брукнеровським (Лінц, Австрія) та з 2009 р. — Базельським симфонічними оркестрами.

Джеймс Конлон (1950 р. н.) понад 25 років співпрацює з «Metropolitan Opera», з 1979 р. керує Травневим фестивалем у Цинциннаті та з 2006 р. є музичним керівником оперного театру в Лос-Анджелесі. У Європі Дж. Конлон виступає з різними музичними колективами, зокрема керує Роттердамським філармонічним оркестром (1983-1991), кельнським «Gürzenich-Orchester» (1989-2002), Національною оперою в Парижі (1995-2004). Кар'єра Кента Нагано (1951 р. н.) розпочалася в 1978 р. в симфонічному оркестрі Берклі

(Каліфорнія), де він диригував до 2007 р. Із 1988 до 1998 р. К. Нагано був музичним директором Національної опери в Ліоні, у 2000-2006 рр. — головним диригентом Німецького симфонічного оркестру в Берліні, а з 2006 р. очолив Баварську державну оперу та Монреальський симфонічний оркестр. Карл Рей Сент-Клер (1952 р. н.) з 1990 р. є художнім керівником Тихоокеанського симфонічного оркестру (Каліфорнія), обіймаючи водночас посаду головного запрошеного диригента Радіо-оркестру Штутгарта (1998-2004) та генералмузикдиректора Веймара (2005-2008). У 2008 р. К. Р. Сент-Клер очолив Берлінську комічну оперу.

Отже, процес становлення диригентського виконавства в США можна поділити на два етапи. Основною ознакою початкового етапу (друга половина XIX ст. — середина XX ст.) є діяльність на чолі місцевих музичних колективів європейських музикантів, спочатку передусім представників австро-німецької культури (Т. Томас, Л. Дамрош, М. Зах, М. Соколов та ін.), надалі — інших європейських країн (Ф. Сток, В. Гольшман, Л. Стоковський, Ф. Райнер, Дж. Селл та ін.). Другий етап (друга половина XX ст.) характеризується посиленням впливу музикантів США на зарубіжне мистецтво, зокрема Європи (Д. Діксон, Л. Бернстайн, А. Превін, Л. Маазель та ін.) на тлі продовження традиції асиміляції європейських диригентів у США (Е. Лайнсдорф, В. Стейнберг, Ю. Орманді та ін.).

Перспективами подальшого дослідження сучасного диригентського виконавства є виявлення специфіки поширення та функціонування цього різновиду музичного мистецтва в інших регіонах світу, зокрема Азії, Південній Америці, Австралії.

Список літератури

1. Гинзбург Л. Избранное : Дирижёры и оркестры. Вопросы теории и практики дирижирования / Л. Гинзбург. — М. : Сов. композитор, 1981. — 304 с.
2. Рабинович Д. Исполнитель и стиль. Избранные статьи / Д. Рабинович. — Вып. 2. — М. : Сов. композитор, 1981. — 230 с.
3. Сидельников Л. 5 дней в Америке. К 100-летию гастрольной поездки П. И. Чайковского / Л. Сидельников. — М. : Музыка, 1991. — 126 с.

Надійшла до редколегії 10.02.2014 р.

УДК 78.087.5

А. В. ГЛАДКИХ

ТЕХНОЛОГІЧНІ СКЛАДОВІ ПРОФЕСІЙНОЇ МАЙСТЕРНОСТІ ВИКОНАВЦІВ НА ДУХОВИХ ІНСТРУМЕНТАХ

Розглядається методика роботи над гамами, арпеджіо й акордами, на основі узагальненого педагогічного досвіду і досягнень виконавської практики.

Ключові слова: гама, арпеджіо, акорд, гра.

Рассматривается методика работы над гаммами, арпеджио и аккордами, на основе совокупного педагогического опыта и достижений исполнительской практики.

Ключевые слова: гамма, арпеджио, аккорд, игра.

The working procedure at scales, arpeggio and chords on the basis of the generalized pedagogical experience and achievements of performing practice is considered.

Key words: scale, arpeggio, chord, play.

Актуальність дослідження полягає у визначенні місця та ролі гам, арпеджіо й акордів, формуванні професійного виконавства на духових інструментах.

Багаторічна педагогічна і виконавська практика гри на духових інструментах сформувала цілу систему щоденних занять, у якій слід відзначити методичні основи роботи над гаммами й арпеджованими акордами. Опанування їх гри є необхідним для формування виконавської майстерності музиканта.

Відомо, що гами й арпеджіо є фактурними вправами в інструментальній музиці. Їх опанування дозволяє музикантові застосовувати вже набуті (готові) технічні формули під час гри оркестрових партій, вивчених етюдів і п'єс.

Саме гами й арпеджіо є апробованими засобами розвитку багатьох аспектів виконавської техніки, що сприяють:

- формуванню правильної координації рухів пальців, кистей із діями губного апарату, язика і дихання; досягненню рівності звучання в усіх регістрах інструмента;
- набуттю правильних аплікатурних навичок;
- удосконаленню ладово-слухових уявлень інтонаційної чистоти виконання;
- розвиткові промовистості й удосконаленню технічної рухливості.

Питання теорії і практики виконання гам та арпеджіо вперше дослідив професор Московської консерваторії С. Розанов [11]. Паралельно з еволюцією інструментально-духового виконавства формувалася, розвивалася й удосконалювалася методика їх виконання в працях В. Блажевича [2], М. Табакова [12], М. Платонова [8], А. Федотова [14], Г. Єрьомкіна [6], Ю. Усова [13].

Значний внесок у застосування прогресивних методичних положень з теорії і практики роботи над гаммами і арпеджіо належить видатним педагогам-виконавцям В. Апатському [1], В. Венгловському [3], С. Горовому [5], І. Гішку [4], Г. Марценюку [7], В. Посвалюку [9], І. Пушечнікову [10], І. Якустиді [15].

Мета статті — розглянути особливості виконання типових видів музичних фактур під час гри на духових інструментах у контексті виконавської майстерності. Вивчення гам і арпеджованих акордів виконавцеві слід розпочинати з першого року навчання гри на

інструменті. Передусім, він має докладно вивчити теоретичні принципи будови і ладові тяжіння мажорних та мінорних гам, тонічних арпеджіо, домінантсептакордів і зменшених септакордів, навчитися визначати їх наслух, будувати і співати від будь-якої ноти.

Гама поділяється на діатонічні (мажорні та мінорні), їх арпеджовані тонічні тризвуки, домінантсептакорди і зменшені вступні септакорди; гама хроматичні й іноді — цілотнові.

У процесі вивчення та виконання гам і арпеджіо необхідно дотримувати таких правил:

— усі види гам і арпеджіо мають починатися й закінчуватися тонікою або основним звуком і, зазвичай, на сильній (іноді на відносно сильній) частині такту. Арпеджовані акорди в прямому русі викладаються від основного і до основного звука. Обертання септакордів, для завершення всього циклу вправ, реалізуються в тонічний звук;

— залежно від виду інструмента і рівня підготовки музиканта, слід максимально використовувати діапазон інструмента. Гама й арпеджіо будуються в 1, 11/2, 2, 21/2 октави.

Під час обертання акордів, якщо є можливість, необхідно опускається на терцевий звук і продовжувати послідовність обертання. Гама й арпеджіо в півтори й у дві з половиною октави грають вгору до квінтового звука;

— у всіх гамах необхідно визначити метроритмічне оформлення. Зазвичай гама в 1, 11/2, 2 октави виконуються у квартольному оформленні, у 21/2 і 3 октави — у тріольному. Тонічне арпеджіо в прямому виконанні здійснюється в тріольному оформленні, а у 21/2 октави — у квартольному. В обертанні без повтору верхнього основного звука в тріольному, а з повтором — у квартольному оформленні. Крім того, тонічний тризвук виконується в «ломаній» рухливості з тріольним оформленням. Д7 і зм. ВВVII здійснюються у квартольному оформленні як у прямій рухливості, так і в обертаннях;

— у процесі виконання гам і арпеджіо слід використовувати такі види штрихів: *setache*, *legato*, *staccato*, *marcato*, а також їх комбінації; різні динамічні нюанси і види аплікатури.

Для найефективнішої роботи рекомендується вибирати ті гама й арпеджіо, які б відповідали рівневі підготовки музиканта (тональність, діапазон, темп, штрих тощо). Гама й арпеджіо слід виконувати тільки напам'ять. Щодня виконавець має працювати над 1–2 мажорними і паралельними мінорними гамами.

Практика гри на духових інструментах свідчить, що під час виконання гам і арпеджіо музиканти-початківці часто припускаються таких недоліків: неритмічність виконання; брак рівності звучання різноманітних регістрів; неточне інтонування; нераціональне використання аплікатури; брак промовистості в гри.

Неритмічність виконання найчастіше виявляється в порушенні обраного єдиного темпу: наприкінці виконання гама прискорюють

темп (не вистачає подиху) або ж навпаки — дещо його уповільнюють. Крім того, трапляються порушення ритмічності в чергуванні рахункових долей, а також у межах ритмічних груп. Відбувається це, зазвичай, у тому разі, коли виконання пов'язане із застосуванням незручної аплікатури (для тромбоніста — перехід на дальні позиції), наявністю мелодійних стрибків, під час зміни регістрів і динамічних відтінків та ін.

За наявності таких явищ необхідно виконувати вправу в такому темпі, в котрому можна зіграти її рівно від початку до кінця. Попередньо слід проробити незручні в ритмічному й аплікатурному сенсі місця в повільному темпі, а також чітко визначити і правильно змінювати подих (після чотирьох або восьми чвертей).

Брак рівності звучання, зазвичай, виявляється в тому, що не всі звуки передаються однаково стосовно повноти, сили і тембру. Ці недоліки наявні, коли музикант немає навичок гри на «обпертому» диханні, регулювання сили видиху у взаємодії з губним апаратом. Конструктивні особливості інструмента також можуть спричинити порушення рівності звучання.

Найліпший засіб усунення цих недоліків — щоденна робота над виконанням тривалих звуків на повному видиху. При цьому необхідно звернути увагу на ті звуки, що мають означені недоліки.

Неточне інтонування під час гри спостерігається в музикантів зі слаборозвиненим ладово-гармонійним слухом (виконавець не відчуває фальші, виконуючи гами або арпеджіо). Іншою причиною неточного інтонування може бути незнання засобів виправлення в підстроюванні певного звука.

Досягти відповідної інтонаційної гнучкості музикант може за допомогою 3-х основних засобів: чіткого опанування ладово-гармонійних тяжінь; використання узгоджених дій губного апарату і дихання; застосування найраціональнішої і коригувальної (додаткової, допоміжної) аплікатури, а також систематичних занять сольфеджіо.

Усі ці засоби мають бути пов'язані як між собою, так і зі слуховим самоконтролем того, хто грає.

Наведемо деякі приклади виправлення неточності інтонування:

– на 4-вентильних мідних інструментах (туба, баритон) під час гри в нижньому регістрі дуже часто неточність інтонації виправляється за допомогою вмикання 4 вентилів. На тубі для зниження звуків «мі», «сі» контроктави замість 1–2–3 вентилів слід застосовувати 2 і 4 та ін.;

– на 3-вентильних інструментах з метою підвищення звука «мі» 2-ї октави необхідно виконувати за допомогою 1 і 2 вентилів. «Ре» 2-ї октави — 1 і 3, а «фа-діез» малої октави — із висунанням двох підстроєчних кронів тощо;

– на кларнетах «французької» і «німецької» систем, зазвичай, завищують звуки «соль», «ля» 1-ї октави, для їх зниження необхідно

в нижньому коліні закрити всі звукові отвори. Якщо ж цього буде недостатньо для зниження, то можна закрити отвір у верхньому коліні четвертим пальцем лівої руки. Звук «ре» 3-ї октави на кларнетах «французької» системи, що добувається основною аплікатурою, часто занижують. Для підвищення звука слід мізинцем правої руки додатково відкрити клапан «мі-бемоль».

Зазначимо, що на всіх дерев'яних духових інструментах наявна різноманітна допоміжна аплікатура, яку необхідно застосовувати не тільки для вирішення аплікатурних незручностей, але і для коригування інтонаційної неточності.

Нераціональне застосування аплікатури, зазвичай, характерне для музикантів, котрі використовують заучену незручну аплікатуру в грі. Прикладом може слугувати застосування «вилкової» аплікатури на дерев'яних інструментах, особливо на кларнетах «німецької» системи (під час поєднання звуків «ля» — «сі-бемоль» малої октави і «мі» — «фа» 2-ї октави); плавних рухів мізинців під час гри на кларнетах «французької» системи (перехід від звука «до» 2-ї октави на «мі-бемоль» 2-ї октави та ін.).

Виконавці на мідних духових інструментах під час гри технічних пасажів не завжди знаходять і застосовують додаткову аплікатуру, що потребує мінімуму пальцевих рухів.

Подібні недоліки характерні для малокваліфікованих тромбоністів, які часто не вміють правильно застосовувати техніку зміни позицій. Так, окремі тромбоністи не використовують важливого принципу «гри на ближніх позиціях», створюючи додаткові труднощі під час гри.

Наприклад:



Зрозуміло, що в першому разі (а) зміна позицій зручніша, ніж у другому (б), оскільки використовуються найближчі позиції.

Брак музичальності та виразності під час виконання гам і арпеджіо властиві тим музикантам, котрі вважають ці вправи лише «сухим» технічним тренуванням. Водночас робота над гаммами й арпеджіо потребує високохудожнього та емоційного виконання.

Одним із важливих засобів досягнення виразного виконання гам і арпеджіо є широке застосування різних штрихів і метроритмічних будов. З цією метою музикантам-початківцям рекомендується застосовувати штрихи *detache* і *legato*, досвідченішим музикантам, крім них, — штрихи *staccato*, *marcato*, *non legato* і *portato*.

Крім окремого застосування кожного з означених штрихів, слід використовувати і комбінації штрихів. Для посилення виразності виконання гам необхідно застосовувати контрастну динаміку: «*p-f*»; «*pp-ff*», *p<f>p*; *pp<ff>pp*; *f>p<f*; *ff>pp<ff* та ін.

Досягненню виразності виконання гам і арпеджіо сприятимуть також правильна зміна дихання і метроритмічна завершеність вправи.

Під час роботи над цим матеріалом для самоаналізу музикантам-початківцям рекомендується:

– виконувати гами й арпеджіо (без обертань) у спокійному темпі штрихом *detache*. Надалі використовувати штрих *legato* і *staccato*;

– змінювати дихання в початковий період навчання через кожні 2–4 чверті (особливо тим, хто грає на великих мідних духових інструментах), потім — через 4–8 чвертей;

– паралельно з вивченням гам і арпеджіо систематично розвивати свій музичний слух — сольфеджуванням, визначенням інтервалів і акордів на слух, записом диктантів, вивченням ладових тяжінь тощо;

– для досягнення чіткості звукодобування музикантам мідної групи після тривалого опанування виконання гам у штрихах *detache* і *legato* корисно застосовувати штрих *marcato*;

– вивчення гам і арпеджіо починати в одну октаву, а зі зміцненням губного апарату, розвитком подиху, опануванням аплікатури інструмента поступово збільшувати діапазон до 1, $1\frac{1}{2}$, 2, $2\frac{1}{2}$ і 3 октав. При цьому вивчаються найдоступніші, найлегші тональності;

– найдоцільнішим темпом під час виконання гам для мідної групи має бути помірний темп, для дерев'яної — швидший;

– музикантам, котрі добре опанували гру на інструменті, виконувати гами терціями, квартами тощо.

Важливо, щоб кожен музикант під час виконання будь-яких вправ, зокрема гам і арпеджіо, навчився ставити перед собою цілі (звукові, технічні, ритмічні або художньо-виразні) і в процесі занять досягав їх.

Зважаючи на ці вимоги, здійснюється підготовка артистів оркестрових колективів на кафедрі інструментів духового та естрадного оркестрів Харківської державної академії культури. При цьому ефективність і якість роботи кожного спеціаліста залежатимуть від рівня методичної підготовки та ґрунтовних знань основ теорії і практики виконавства на духових інструментах.

Список літератури

1. Апатский В. Н. Духовое исполнительство средневековой Европы / В. Н. Аратский // Исследования. Опыт. Воспоминания : сб. науч. труд. — К. : КССМШ им. В. Н. Лисенка, 2005. — Вып. 6. — С. 174.
2. Блажевич В. Н. Школа для раздвижного тромбона / В. Н. Блажевич. — М., 1937. — 171 с.
3. Венгловский В. Ф. Специфические особенности звукоизвлечения и звуковедения на медных духовых инструментах / В. Ф. Венгловский // Современное исполнительство на духовых и ударных инструментах. — М., 1990. — Вып. 103. — С. 91–103.

4. Гішка І. Формування амбушура трубача (традиції та базинг) : дослід. / І. Гішка. — Львів : ТзОВ «ЗУКЦ», 2002. — 135 с.
5. Горовой С. Г. Технология и искусство игры на тромбоне / С. Г. Горовой. — Донецк, 1998. — 220 с.
6. Еремкин Г. Методика первоначального обучения игре на фаготе / Г. Еремкин. — М. : Музгиз, 1963. — 78 с.
7. Марценюк Г. Тромбон : навч. посіб. / Г. Марценюк. — К. : КНУКМ, 2006. — 104 с.
8. Платонов Н. В. Вопросы методики обучения на духовых инструментах / Н. В. Платонов. — М. : Госузгиздат, 1958. — 71 с.
9. Посвалюк В. Т. Історія виконавства на трубі : Київська школа. Друга половина XIX–XX ст. : навч. посіб. / В. Т. Посвалюк. — К. : КНУКіМ, 2006 — 176 с.
10. Пушечников И. Искусство игры на гобое: история, теория, методика, педагогика : учеб.–метод. пособ. / И. Пушечников. — СПб. : Композитор, 2005. — 308 с.
11. Розанов С. В. Школа игры на кларнете : для учащихся ДМШ и муз. уч–щ. Ч. 2 / С. В. Розанов. — М. : Музыка, 1996. — 158 с.
12. Табаков М. В. Первоначальная прогрессивная школа игры для трубы / М. В. Табаков. — М. : Издание ВУВК, 1946. Ч. 1. — 231 с.
13. Усов Ю. А. История отечественного исполнительства на духовых инструментах : учеб. пособие для муз. вузов / Ю. А. Усов. — М. : Музыка, 1986. — 97 с.
14. Федотов А. С. Методика обучения игре на духовых инструментах / А. С. Федотов. — М. : Музыка, 1975. — 159 с.
15. Якустиди И. Некоторые советы молодым педагогам–валторнистам / И. Якустиди // Теория и практика игры на духовых инструментах. — К., 1989. — С. 10–21.

Надійшла до редколегії 05.02.2014 р.

УДК 78.079:339.138

А. О. ВЕРЕЩАКА

МУЗИЧНИЙ ФЕСТИВАЛЬ У СИСТЕМІ МАРКЕТИНГУ

Розглядається музичний фестиваль як специфічне для культури та мистецтва явище. Визначаються напрями використання маркетингового інструментарію для його просування.

Ключові слова: музичний фестиваль, музичний маркетинг, маркетингові комунікації, реклама, PR.

Рассматривается музыкальный фестиваль как специфическое для культуры и искусства явление. Определяются направления использования маркетингового инструментария для его продвижения.

Ключевые слова: музыкальный фестиваль, музыкальный маркетинг, маркетинговые коммуникации, реклама, PR.

The music festival is regarded as specific to art and culture phenomenon. Identifies areas for the use of marketing tools to promote it.

Key words: music festival, music marketing, marketing communications, advertising, PR.

Сучасне населення значно менше цікавиться сферою культури та мистецтва, тому найактуальнішими видами проведення культурно-мистецьких заходів стають відкриті комунікаційні форми, серед яких фестивалю відведено одну з головних позицій. У європейських країнах, так і в країнах СНД є музичні фестивалі, стрімкий розвиток яких розпочався в другій половині ХХ ст. Сучасний ринок фестивальних подій зростає та розвивається, що призводить до посилення конкуренції, а неправильне використання маркетингового інструментарію призводить до заниження якості та збитковості фестивалів. Тому актуальним є питання розгляду музичного фестивалю в системі маркетингу.

Мета статті — визначити специфіку просування музичного фестивалю як певної послуги.

Мета зумовлює необхідність вирішення таких завдань:

- 1) виявити специфіку музичного фестивалю як культурно-мистецького продукту;
- 2) визначити особливості просування некомерційних послуг у сфері культури;
- 3) розглянути напрями застосування маркетингового інструментарію для організації та проведення музичного фестивалю.

Музичні й енциклопедичні словники достатньо стисло пояснюють поняття музичний фестиваль. Великий енциклопедичний словник визначає музичний фестиваль, як цикл концертів і спектаклів, що об'єднані загальною назвою, єдиною програмою та відбуваються в особливо врочистій обстановці [5]. Згідно зі словником російської мови С.І. Ожегова, фестиваль — це широка громадська святкова зустріч, що супроводжується оглядом досягнень яких-небудь видів мистецтв [8, с. 374]. Таким чином, музичний фестиваль передбачає огляд досягнень музичного мистецтва.

На відміну від звичайного концерту, фестиваль — це серія подій, об'єднаних спільною ідеєю або стилем музики. Якщо концерти, зазвичай, тривають кілька годин, фестивалі легко можуть відбуватися протягом декількох днів [4]. Порівняно з традиційними музичними концертами та конкурсами, музичний фестиваль має широкі комунікаційні переваги, в тому числі і в соціальній сфері. До того ж музичні фестивалі сприяють взаємовпливу і взаємозбагаченню національних культур, що впливає на культуру і розвиток того регіону, де такий фестиваль проводиться.

Завданням музичного фестивалю є не тільки пропаганда музичних напрямів, а й залучення молоді, відбір молодих виконавців, розвиток культурних зв'язків.

Музичні фестивалі значно впливають на розвиток світового музичного ринку, репрезентуючи найпопулярніших виконавців та музичні стилі, і, навпаки, збільшуючи й відроджуючи зацікавленість у менш популярних напрямках музики, таким чином формуючи попит і позицію в потенційного слухача й споживача.

Отже, на основі аналізу літератури та власного досвіду музичних фестивалів можна виокремити такі.

1. За масштабом та географією: місцеві; районні; обласні; регіональні; національні; міжнародні.

2. За тривалістю: короткострокові (від декількох днів до двох тижнів); середньострокові (від двох тижнів до одного місяця) і довгострокові (від одного місяця до року).

3. За змістовим наповненням: монографічні (присвячені музиці одного композитора, групи); тематичні (присвячені певній епосі, жанру або стилістичному напрямку); фестивалі виконавського мистецтва (як професійної, так і самодіяльної творчості).

4. За музичною спрямованістю: фестивалі класичної музики; фестивалі електронної музики; джаз-фестивалі; рок-фестивалі; реп-фестивалі; транс-фестивалі; фестивалі змішаного типу та ін.

5. За місцем проведення: на відкритому просторі, в закритих приміщеннях.

Важливою характеристикою фестивалю є його статус у культурному житті. Із цієї точки зору міжнародні, національні та регіональні фестивалі мають певні відмінності умовного характеру, оскільки в будь-якому з вищезазначених фестивалів може брати участь інтернаціональний склад виконавців. Відмінності полягатимуть у рівні престижу фестивалю, свідомості публіки, професійних виконавців та їх менеджерів, його значенні в системі пріоритетів міжнародного театрального й концертного ринку, джерелах субсидування його діяльності та фінансових можливостях оплачувати участь відомих виконавців [9].

Терміни проведення будь-якого фестивалю, зазвичай, обмежені чіткими часовими рамками. Більше того, якщо організатори фестивалю претендують на те, щоб він став регулярно повторюваною акцією, то вони намагатимуться зберегти період проведення фестивалю сталим протягом багатьох років.

Така ситуація визначається вимогами міжнародного виконавського ринку. Із практики проведення великих фестивальних заходів, яка складалася в провідних європейських країнах у післявоєнний період, стало очевидно, що успіх фестивалю практично неможливо забезпечити тільки завдяки національним музичним та театральним колективам і виконавцям. Тому акцент, зазвичай, робиться на участі відомих зарубіжних виконавців, зокрема і «зірок» першої величини. Прагнення запросити провідні колективи та виконавців змушує керівництво фестивалів планувати програми щонайменше за півтора-два роки, що значно легше здійснити в разі незмінних термінів проведення фестивалю. Окрім того, між провідними європейськими фестивалями існує своєрідна корпоративна солідарність — календарні терміни їх проведення мають один часовий інтервал (наприклад, липень-серпень чи серпень-вересень), що дозволяє планувати т. зв.

«фестивальні гастролі» відомих колективів і виконавців. Такий вид гастрольно-концертної діяльності вигідний усім. Під час одного фестивалю практично неможливо провести більше двох-трьох концертів одного виконавця, тоді як за допомогою фестивальних гастролей їх агенти мають можливість завчасно планувати гастрольні виступи в провідних театральних і концертних залах Європи, а дирекції фестивалів можуть значно скоротити витрати на організацію, передусім транспортних витрат [6].

Музичний фестиваль потребує не тільки чіткої організації, але й правильно спланованої маркетингової стратегії. Визначальними факторами для успіху фестивалю є: репутація (якість, стиль); популярність; асоціювання фестивалю з певним глядачем.

Говорячи про ринковий аспект фестивалю, слід зазначити, що фестиваль, як і більшість результатів виробництва у сфері культури і мистецтва, належить до економічної категорії «послуг», а не «товарів» (хоча дуже часто термін «товар» використовується в розширеному значенні: маються на увазі і товари, і послуги).

Зважаючи на особливі властивості, притаманні послугам, глядач, придбаваючи квиток на фестиваль, завжди купує «кота в мішку». Оскільки «виробництво» фестивалю відбувається водночас із його «споживанням»: глядач не може «спробувати продукт» — трохи подивитися, а потім купити квиток. Але навіть якщо зробити це можливим, наприклад, показати анонс по телебаченню з уривками фестивалю, такий перегляд не дозволить адекватно його оцінити.

На відміну від товару, фестиваль як послугу неможливо купити «про запас»: на жаль, послуги не зберігаються. Цей продукт абстрактний. Більше того, для послуг характерна мінливість якості: яким би геніальним не був музичний виконавець, неможливо гарантувати, що сьогодні він зіграє так само блискуче, як і вчора [3, с. 43].

Фестиваль є суб'єктом діяльності некомерційної сфери, до того ж за умов ринкового дефіциту послуги, фестивалі переважно посідають монопольне становище, тому не мають необхідності зосереджувати маркетингові зусилля на боротьбі з конкурентами за споживача. При цьому організаторам фестивалів необхідно концентруватися на взаємовигідній взаємодії із цільовими сегментами, які обслуговуються.

Ф. Котлер визначає послідовність основних етапів щодо практичної реалізації програми маркетингу відносин компанії [7, с. 774]. У сфері некомерційного маркетингу вони будуть такими.

1. Визначення ключових споживачів, на яких має бути орієнтований маркетинг відносин. До них належать основні сегменти, для яких розробляється спеціальна програма. Додаткові сегменти, що виявляють тенденції зростання, можуть бути додані до списку пізніше.

2. Призначення для роботи з кожним ключовим сегментом досвідченого, спеціально підготовленого менеджера, котрий опанував концепцію некомерційного маркетингу.

3. Чітке й зрозуміле визначення завдань для менеджерів зі зв'язків з громадськістю. Опис необхідних взаємин, цілей, обов'язків та критеріїв оцінки їх діяльності. Менеджер відповідає за роботу зі споживачами, є джерелом усієї інформації про них і організатором діяльності, спрямованої на певний сегмент споживачів.

4. Призначення керівника для організації та контролю діяльності менеджерів зі зв'язків з громадськістю. Його функції мають передбачати загальне планування та координацію їх діяльності, розробку критеріїв і контроль результатів, а також забезпечення необхідними ресурсами.

5. Кожен менеджер зі зв'язків із громадськістю розробляє довгострокову і річну програми роботи зі споживачами.

6. Вирішення цих завдань має здійснюватися в процесі «внутрішнього маркетингу некомерційного суб'єкта». Такий маркетинг спрямований на навчання і мотивування персоналу, який здійснює взаємовідносини з споживачами, на забезпечення єдності його діяльності з точки зору створення максимальної споживчої цінності (соціального ефекту) та задоволення потреб і попиту цільових споживачів [2].

Запропонована Ф. Котлером модель ведення маркетингу визначає два основні напрями роботи маркетингових ресурсів фестивалю.

– По-перше, необхідне ретельне й професійне дослідження споживачів фестивального продукту, їх потреб, мотивів, оцінок і пріоритетів. Результати мають стати основою для сегментації ринків, виявлення «портретів» цільових сегментів споживачів і визначення дійсного, незадоволеного і несформованого попиту.

– По-друге, концепція маркетингу відносин потребує обов'язкового встановлення і постійного підтримання зворотного зв'язку із цільовими сегментами споживачів. Широких можливостей для цього надають сучасні комунікаційні технології, використання Інтернету, засобів телемаркетингу та ін. При цьому слід використовувати відомі маркетингові методи проведення спостережень, опитувань й експериментів. Функціонування зворотного зв'язку передбачає створення та ведення відповідних баз даних, у яких фіксується і постійно оновлюється інформація про цільових споживачів, їх характеристики, особливості потреб і попиту на некомерційні продукти.

Таким чином, функціонування зворотного зв'язку відбувається в режимі моніторингу, а результати дозволяють установлювати взаємовигідні відносини і приймати адекватні рішення щодо підвищення споживчої цінності вироблених некомерційних продуктів.

Постійно контактуючи з глядачем, відділ маркетингу зможе проводити подальші маркетингові дослідження, використовувати комплекс або елементи маркетингу у фестивальній діяльності.

Для того, щоб виявити тенденції, перспективи розвитку й умови, в яких можливе застосування маркетингу у фестивальній діяльності,

необхідно спочатку здійснити маркетингові дослідження з таких питань:

- ринок збуту фестивальної продукції та його сегментів;
- конкуренція;
- ціноутворення — формування цін на квитки;
- відвідуваність і глядацький попит;
- специфіка музичного репертуару;
- особливості внутрішньої організації музичного фестивалю [10].

Однак різні смаки та уподобання глядацької аудиторії можуть стати причиною диспропорції між фестивальною пропозицією і глядацьким попитом. Щоб попит населення на означений тип діяльності був достатнім для її відтворення, необхідне існування таких факторів:

- наявність сталого інтересу широкої публіки до відвідування музичного фестивалю як форми проведення дозвілля;
- підготовлена глядацька аудиторія, здатна до сприйняття творчих експериментів;
- платоспроможне населення [10].

Після проведення маркетингових досліджень подальшим етапом роботи маркетингового відділу організації фестивалю є використання комплексу маркетингу, який має чотири складові (4P):

1. product (товар або послуга: асортимент, якість, властивості товару, дизайн і ергономіка);
2. price (ціна: націнки, знижки);
3. place (місце розміщення: канали розподілу, персонал продавця і т.ін.);
4. promotion (просування: реклама, піар, стимулювання збуту тощо).

Товар (product) — власне те, що організація збирається запропонувати споживачеві. Слід продумати і зрозуміти, навіщо покупцеві потрібен товар і чим він принципово відрізняється від пропозицій конкурентів. Місце (place) — або канал розподілу (шлях, який товар повинен пройти від виробників до споживача). Усі, хто в цьому братиме участь, і є цим самим каналом. Ціна (price) — дуже важливо, щоб ціна товару була продумана. У будь-якому разі під час ціноутворення слід зважати не тільки на витрати виробництва, а й на очікуваний рівень прибутку. Просування (promotion) — це те, за допомогою чого споживач зможе дізнатися про товар і переконатися в його необхідності. По-іншому це називається маркетингова комунікація (реклама, стимулювання збуту, PR, прямий маркетинг, інформація про товар безпосередньо в місці продажу та ін.).

Окрім традиційної концепції, в соціальному маркетингові розроблена і застосовується концепція чотирьох додаткових "P":

- people (люди — фахівці організації культури);
- packing + programming (комплектування та програмування є двома взаємопов'язаними елементами, що забезпечують комплекс

послуг, орієнтованих на певну групу відвідувачів, і задоволення потреб саме цієї аудиторії в певних компонентах спеціально сформованих культурних програм);

- *partnership* (партнерство — необхідний елемент, що підкреслює взаємозалежність і взаємодоповнюваність організацій у сфері культури. Потреби відвідувачів вважаються задоволеними тільки в тому разі, коли складається загальне сприятливе враження) [1, с. 34–35].

Таким чином, можна дійти певних висновків.

1) Музичний фестиваль — це цикли концертів і спектаклів, що об'єднані загальною назвою, єдиною програмою та відбуваються в особливі урочистій обстановці. Музичний фестиваль передбачає огляд досягнень музичного мистецтва й може тривати декілька днів. Музичні фестивалі мають широкі комунікаційні можливості та сприяють взаємовпливу і взаємозбагаченню національних культур, пропаганді й зародженню нових музичних напрямів, розвитку культурних зв'язків.

2) Фестиваль належить до економічної категорії «послуг», а не «товарів». Оскільки «виробництво» фестивалю відбувається водночас із його «споживанням», глядач не може «спробувати продукт» — трохи подивитися, а потім купити квиток, тому організаторам фестивалів необхідно концентруватися на взаємовигідній взаємодії з цільовими сегментами, які обслуговуються.

3) Визначено два основні напрями роботи маркетингових ресурсів фестивалю:

- дослідження споживачів фестивального продукту, їх потреб, мотивів, оцінок і уподобань;

- встановлення і постійного підтримання зворотного зв'язку з цільовими сегментами споживачів. Функціонування зворотного зв'язку передбачає створення та ведення відповідних баз даних, у яких фіксується і постійно оновлюється інформація про цільових споживачів, їх характеристики, особливості потреб і попиту на некомерційні продукти.

4) Організація фестивалю повинна базуватися передусім на проведенні маркетингових досліджень і використовувати комплекс маркетингу, який має чотири складові (4P): 1) *product* (товар або послуга: асортимент, якість, властивості товару, дизайн і ергономіка); 2) *price* (ціна: націнки, знижки); 3) *place* (місце розташування: канали розподілу, персонал продавця і т.ін.); 4) *promotion* (просування: реклама, піар, стимулювання збуту і т. ін.).

Подальшого дослідження потребують такі теми: використання маркетингових комунікацій для просування музичного фестивалю, роль та місце PR в організації музичного фестивалю, особливості організації різножанрових музичних фестивалів та ін.

Список літератури

1. Абельмас Н. Универсальный справочник по Паблик Рилейшнз / Н. Абельмас. — Ростов-н/Д. : Феникс, 2008. — 95 с.
2. Андреев С. Н. Маркетинговые особенности некоммерческой сферы в России [Электронный ресурс] / С. Н. Андреев // Некоммерческие организации в России. — 2005. — № 2. — Режим доступа: <http://www.nkor.ru/articles/2005/2/1750.html>. — Загл. с экрана.
3. Андрейкина М. С. Бренд в сфере культуры и искусства. Правовая регламентация регистрации наименования учреждения / М. С. Андрейкина // Справочник руководителя учреждения культуры. — 2004. — № 10. — С. 42–48.
4. Белоблоцкий Н. Маркетинг музыкальных фестивалей [Электронный ресурс] / Н. Белоблоцкий // Арт-менеджер. — 2003. — № 2(5). — Режим доступа: <http://www.artmanager.ru/articles/tourism/182-014.html>. — Загл. с экрана.
5. Большой энциклопедический словарь / сост. А. М. Прохоров. — М. : Большая Российская энциклопедия, 1997. — 2-е издание. — 1456 с.
6. Бортнюк И. Если продажу апельсинов можно спланировать, то предугадать, сколько человек придет на фестиваль, практически невозможно [Электронный ресурс] / И. Бортнюк // E-xecutive. — 2009. — Режим доступа: <http://www.e-xecutive.ru/knowledge/announcement/1001500/>. — Загл. с экрана.
7. Котлер Ф. Все билеты проданы: Стратегии маркетинга исполнительских искусств / Ф. Котлер, Дж. Шефф. — М. : Классика-XXI, 2004. — 688 с.
8. Ожегов С. И. Толковый словарь русского языка / С. И. Ожегов. — М. : Оникс, Мир и Образование, 2008. — 736 с.
9. Периль Б. Фестивальная практика: опыт CASE-STUDY [Электронный ресурс] / Б. Периль. — 23 с. — Режим доступа: <http://www.dvinaland.ru/culture/site/Publications/ЕоС/ЕоС2002-3/02.pdf/>. — Загл. с экрана.
10. Пучкова Е. И. Маркетинг в сфере театрального искусства [Электронный ресурс] / Е. И. Пучкова // Маркетинг в России и за рубежом. — 1998. — № 1. — Режим доступа: <http://www.cfin.ru/press/marketing/1998-1/09.shtml>. — Загл. с экрана.

Надійшла до редколегії 11.02.2014 р.

УДК: 783.072

О. Є. ГНАТИШИН

КОНЦЕПТУАЛЬНІСТЬ У ДОСЛІДЖЕННІ УКРАЇНСЬКОЇ ЦЕРКОВНОЇ МУЗИКИ П. МАЦЕНКА: ВІД АНАЛІЗУ ІРМОЛОЯ ДО ГЕНЕЗИ ЯВИЩА

Досліджено найважливіші історичні й теоретичні ідеї українсько-го музиколога з Канади П. Маценка щодо їх системності, а, відтак, концептуальності.

Ключові слова: *концепція історії української церковної музики, Ірмологіон.*

Исследовано самые важные исторические и теоретические идеи украинского музыковеда из Канады П. Маценка с точки зрения их системности, а, следовательно, концептуальности.

Ключевые слова: концепция истории украинской церковной музыки, Ирмологион.

The most important historical and theoretical ideas of an Ukrainian musicologist from Canada P. Matsenko concerning their systemacy and, as result, the conceptuality are investigated.

Key words: conception of history of Ukrainian church music, Hirmologion.

Розвиток української музикології дедалі чіткіше усвідомлюється як процес творення наукових концепцій, серед яких виокремлюються медієвістичні, які формувалися завдяки багатолітнім напрацюванням учених в Україні та за її межами. Власне, зарубіжні українські розвідки в галузі давньої церковної музики 1920-х і подальших років нині активно вводяться до наукового обігу. Праці такої тематики не тільки доволі інтенсивно передруковують і перекладають з іноземних видань, а й аналізують фахівці, зокрема О. Цалай-Якименко, Ю. Ясіновський, Н. Сиротинська, У. Граб, О. Мартиненко та ін., або спеціально, або в різноманітних контекстах.

Постать українського музикознавця, диригента, педагога і громадського діяча харківця Павла Маценка (1897–1991) досі повною мірою не вивчалася, втім його музикознавча спадщина має стати об'єктом спеціального дослідження, предметом якого будуть визначені ним концептуальні ідеї в діяхронному аспекті вивчення цієї теми іншими українськими зарубіжними дослідниками — Ф. Степком, М. Антоновичем.

Наукові дослідження церковно-музичної минувшини П. Маценка відбувалися в роки формування української історіографії, коли осмислення історичного процесу розвитку української музики було активним завдяки бурхливим подіям перших десятиліть ХХ ст. Маценко побував у різних країнах: у Празі закінчив Високий український педагогічний інститут ім. М. Драгоманова, навчався в чеській консерваторії, де під керівництвом Федора Стешка захистив дисертацію на тему «Склад і технічна будова мелодій київського розспіву в Почаївському Ирмолої 1775 року». Потім працював у Відні, а з 1936 р. у Канаді, де й прожив до кінця свого життя.

На думку музикознавців, головною причиною досліджень історії церковної музики було намагання донести до загалу «усвідомлення української співочої традиції як складової цілісної національної музичної культури та невід'ємної частини європейської» [7, с. 141]¹, причому на основі вагомих доказів, безсумнівних аргументів. Розуміння

¹ Це додатково підтверджує, що історія діаспори, а, отже, і її культури, є невід'ємною складовою історії (зокрема науки, мистецтва) всього українського народу, оскільки найсвідоміші представники української еміграції (зокрема чеської в Празі, причетної до подій 1917–1920 рр. на Великій Україні, до якої належав П. Маценко), залишалися відданими національно-культурному відродженню українського народу.

важливості виявлення і вивчення нотних джерел, дослідження їх особливостей дозволили б осмислювати глибинні «первні» національної музичної стилістики. Ф. Шешко першим став розробляти теоретичні питання музичного джерелознавства, в результаті чого йому вдалося визначити методологічні контури пізнання джерел початкової доби церковного співу в Україні. Окрім того, історичні розвідки дослідника містять характеристику кожного історичного періоду, починаючи від прийняття християнства до XIII ст., з розглядом походження богослужбового співу, зовнішніх впливів його розвитку, аналізу нотних книг, форм співу та особливостей побутування в братствах, перших музично-теоретичних трактатів та ін. Подібні наукові ідеї Ф. Шешка значною мірою перейняв П. Маценко. Обом дослідникам бракувало доступного, але необхідного для повноти опрацювання матеріалу, проте немало ідей П. Маценкові вдалося обґрунтувати за допомогою окремих оригінальних джерел, праць самого Ф. Шешка та російських дослідників.

Тематика досліджень П. Маценка є різноманітною: від аналізу Почаївського Ірмоля 1775 р. (1930–1932), творчості М. Березовського, А. Веделя, Д. Бортнянського (1951), сучасного стану опрацювань давньої української музики (церковного співу) (1952), монографічних праць про Ф. Якименка, Я. Степового, М. Леонтовича, Л. Ревуцького, М. Вериківського, П. Козицького, О. Кошиця, Б. Кудрика, М. Гайворонського та ін. (1950–1960-х рр.), — до узагальнюючих досліджень: огляду «Співів української церкви» (1962), «Нарисів до історії української церковної музики» (1968) та «Конспекту історії української церковної музики» (1973) та ін. І хоча сучасними музикознавцям невідомий повний перелік критично-теоретичної спадщини Маценка, проте з його докторської дисертації про склад і технічну будову Почаївського Ірмоля, означених «Нарисів...» та «Конспекту...» можна виокремити комплекс найважливіших історичних і теоретичних ідей та дослідити їх щодо системності, а, отже, концептуальності.

Написана в 1930–1932 рр. під керівництвом Ф. Шешка дисертація «Склад та технічна будова мелодій київського розспіву в Почаївському Ірмолеві, вид. 1775 року» містить такі розділи: «1. Короткий історичний нарис. 2. Опис Ірмоля. 3. Склад. 4. Технічна будова мелодій з короткою аналізою. 5. Попівки. Мелозвороти» [4, с. 129]. П. Маценко подає періодизацію розвитку церковного співу в Україні в X–XVIII ст.¹, що має очевидні паралелі з думкою щодо цього Ф. Шешка: 1-ий етап — X–XIII ст. — початкова доба,

¹ Цікаво, що поділ за періодами П. Маценко дописав пізніше, свідченням чого є дата з підписом у вигляді криптоніма на початку праці після Змісту «Прага, дня 30 червня 1932 р.». Відсутність позначень інших дат свідчить, що це, можливо, єдине пізніше (після 1930 р.) звернення до вже створеного раніше рукопису.

2-ий — XIII–XVI ст. — «занепад мистецтва співу» (середня доба), 3-ій — XVI–XVII ст. і поч. XVIII ст. — «піднесення» (доба боротьби, «одужання»); подальші роки — період класицизму («розквіт») — датуються від початку діяльності вихованців Києво-Могилянської Академії з появою «фактичних засновників» класицизму М. Березовського, Д. Бортнянського, А. Веделя [4, с. 130]. Порівняно з періодизацією Стешка поділ Маценка точніший (оскільки має конкретні часові межі), але завдяки врахуванню соціально-політичних обставин, є історико-культурологічним. Автор розглядає існування протягом століть трьох нотних систем (нотувань), із якими пов'яже способи співу: кондакарний, знаменний та домественний, і формулює висновок, що відсутність знаків альтерації означає послідовне проведення релятивного принципу нотації [4, с. 130].

П. Маценко описує мистецьку оздобу почаївського Ірмоля 1775 р.: фоліацію, заголовки, зміст, гравюру, кольорову червоно-чорну гаму заголовків і тексту, наводить цитати з поясненнями, вірші та ін. [4, с. 141–143].

Аналізуючи склад почаївського Ірмоля 1775 р. та порівнюючи його з рукописними Ірмолями 1652, 1674 та друкованим львівським 1709 рр., науковець указує на пропуски окремих співів, чисельну перевагу одних над іншими. У підсумку на основі відсутності в Ірмолю піснеспівів московським святам доходить висновку про «самостійність-незалежність» українських нотодруків та їх «національне українське обличчя» [4, с. 144–145].

Досліджуючи словесний співаний текст Ірмолю, П. Маценко зазначає тодішні прагнення наблизити церковнослов'янську мову до особливостей рідної вимови, а також усунути відмінності між читаною і співною вимовами. З цією метою друкарі з властивим їм знанням справи практикували вдосконалення тексту, виявляючи «глибоке знання співочої традиції», оскільки в Ірмології «застарілі форми та слова виправлені й замінені потрібними» [4, с. 149–150].

Виявляючи особливості нотолінійної системи Ірмологіону 1775 р. та її звукорядну основу, автор зважає на широкий історичний контекст (подає дату виникнення п'ятилінійної системи і швидкість та органічність її впровадження від ознайомлення наприкінці XVI ст. до появи в рукописах і друках у першій пол. XVII ст. та ін.). Дослідник виявляє тезаурус нотних знаків (ноти, ключ, «фінальний знак»), відзначаючи меншу їх кількість порівняно з іншими Ірмолями. На основі аналізу звукоряду, він дійшов висновку про його спільність із грецькою малою системою з'єднаних тетраходів; осмоголосся пояснює як систему складених ладів, де кожний лад являє собою своєрідну пару з тетрахода та пентахода, а насправді — два роз'єднані тетраходи. Крім того, науковець характеризує його як «спів на 8 способів або спів на 8 відрізнених від себе мелодійних виглядів... Під голосами [гласами— О. Г.] розуміли певний музичний систем ладів

з різним розположенням в них діятонічних тон, півтон, — інтервалів. «Голоси різнилися між собою певним звуковим обсягом..., розпологою інтервалів та звуками пануючими й кінцевими» [4, с. 194]. У всьому цьому вбачає «очевидне» споріднення розспівів почаївського Ірмолюя із системою Візантійського осмоголосся. Маценко також розглядає «загальний гармонічний характер мелодій кожного з 8 гласів, цебто дурове або мольове відхилення» [4, с. 196]. Цей поділ на мажор і мінор, на його думку, має «походження новіше» [4, с. 198].

Учений розглядає елементи й особливості музичної форми: речення, види мелодійного руху, виводячи їх із поділу словесного тексту та «антифонарного способу виконання» [4, с. 203]. Під реченням він розуміє цілісну, відносно завершену музичну будову, котра відзначається словесною фразою і має гармонічну каденцію [4, с. 208], розглядає як залежність зміни складу груп речень, їх послідовність від змісту тексту та його відчуття «піснетворцем», так і поступову загальну втрату цілості в будові й архітектоніці цілого (в Мінеях і Тріоді порівняно зі співами Октоїха). П. Маценко класифікує речення за формотворчою функцією на початкові (або заспіви), середні та фінальні [4, с. 200], а за будовою на: звичайної будови, «зложеного» мелодичного розвитку, особливої будови та злиті, оригінальні й мішані [4, с. 209]. На думку автора, «складаючі частини речення» — це заспіви, «підстави», доспіви, з'єднуючі або перехідні ноти [4, с. 210], що часто є певними відхиленнями в нотуванні з метою пристосування до можливостей голосового діапазону [4, с. 206].

Автор аналізує також мелодійний рух співів Ірмолюю («звичайний» вигляд, способи їх змін, мелодійні прикраси), базовий рівень музичного цілого — інтонаційну основу. При цьому дослідник намагається висвітлити проблему природи осмоголосся — поспівкову природу гласу. Згідно з Масенком, «попівка», що є «ознакою приналежності співів до старовинних розспівів та їх самовистарчальности» [4, с. 224] через свої характеристичні особливості мелодій, своєрідні мелодичні фігури та звороти кожного голосу, на які підставлявся текст, має стабільно ритмоінтонаційну будову, вигляд знака. «Попівка» співвідноситься з елементами музичної форми («підставою») і може бути починавою, середньою, кінцевою [4, с. 225]. Маценко визначає два способи організації «попівок»: закон римування та тематизму [4, с. 227]. Відтак, він фактично започатковує засади типології мелодичної будови співів Ірмолюю, а щодо київського розспіву — акцентує на «самовистарчальності та виразі музичного духа й смаку українського народу», «спорідненні мелодій київського розспіву зі старим українським народним співом» і таких, що у своїй структурі та русі підпорядковані думці й словесному тексту [4, с. 233]. Крім того, за своєю досконалістю Київський розспів «є показчиком глибокого музичного знання і поетичного натхнення творців мелодій», як також абсолютно оригінальний і самостійний [4, с. 234].

Проблеми давнього українського церковного співу, які вирішував П. Маценко у своєму дисертаційному дослідженні, глибше і ширше розглядатися в подальших працях українських медієвістів лише через декілька десятків років, а деякі й нині є актуальними. Науковець започаткував в українському музикознавстві дослідження тогочасної російської історіографії церковного співу з позиції еволюції української гімнографії [1, с. 582], довів безперервність окремої традиції співу в українській церковній практиці XVII — XVIII ст., виявив головні особливості жанрів і стилю київського напіву в українському одноголосому церковному співі, нарешті, чи не вперше в українській музичній медієвістиці, дійшов висновку, що Ірмолой — це зібрання в одній книзі різних співів¹.

Побіжно виявивши в докторській дисертації зацікавлення широким історичним глом, П. Маценко продовжив розглядати в «Нарисах до історії української церковної музики» (Вінніпег, 1968), де розкрив усі етапи розвитку та збагачення українського церковного співу, оскільки вважав, що через неможливість для українських дослідників користуватися «прямими пам'ятниками свого церковного співу», станом на 1950–1960-і рр.² ця галузь у «дослідчому розумінні» була «майже незачепленою» [3, с. 11], що й спонукало дослідників в еміграції до її вивчення, ґрунтуючись на працях передусім російських дослідників з їх переважно тенденційним підходом³. При тому П. Маценко закликав до обережності «в заключеннях про походження українського церковного співу аж доти, поки ця наша спадщина не буде в усіх її відділах досліджена» [3, с. 10]. На думку науковця, питання походження і закони її розвитку необхідно вивчати комплексно, «поряд з історією народу, що є творцем і носієм цієї музики» [3, с. 17].

У своїх «Нарисах» П. Маценко не дотримував означеної в дисертації чи періодизації. Ґрунтуючись на ідеї про український церковний спів як «основу церковного співу всього слов'янського Сходу», дослідник, намагаючись застосувати порівняльний метод, використав дещо хаотичний, відтак, не позбавлений цінних ідей, підхід. Він утілений у своєрідній структурі монографії, яку умовно складають декілька тематичних груп нарисів про походження церковного співу (1-6), його стан і розвиток у княжу добу (7-8), огляд розвитку

¹ «Ірмологіон (Ірмолой) — це книжка, в якій зібрані ірмоси й різні співи Октоїха, Міней і Тріодіонів на повний церковний рік» [3, с. 99 (прим.)].

² У «Вступному слові» автор зазначає, що «Нариси...» «написані... в роках 1952-56 і пізніше» [3, с. 8].

³ У переліку посилань згадуються поодинокі праці різних років лише кількох дослідників в Україні — П. Сокальського, М. Грінченка, Ф. Колесси, Л. Архімович, С. Грици, Л. Яценка, В. Золочевського, І. Свенціцького, Я. Запаска. Серед них немає прізвищ фахових музичних медієвістів.

болгарської, грецької та західноєвропейської церковної музики (9-13), виконавців-співаків та музично-поетичні форми їх співів (14-17), церковний спів домонгольської доби з розглядом його родів та способу співу, нотопису, творців (18-22), історико-теоретичний аналіз окремих жанрів («Архангельського гласу» та Стихири «Слава во вишніх Богу») (23-24) й одного типового мелодичного звороту, використуваного в церковних напівах та українських народних піснях (25). Відтак, послідовно артикуюються визначальні для автора погляди: український церковний спів був запроваджений в Україні-Русь із Візантії з прийняттям християнства; певний час побутували два типи «звичайного» («витвореного народом раніше») і т. зв. «офіційного» візантійського, насадженого; порівняння музичних інструментів, репертуару співаків, музичних систем засвідчує східні (індійські, закавказькі, вірмено-грузино-азербайджанські) впливи або навіть наявність деяких спільних елементів (ознак); існують тісні «внутрішні» зв'язки між богослужбовим співом і народною творчістю.

П. Маценко пропонує поділ співів на три форми (псалми, гімни, пісні духовні), висуває власну версію форм богослужбових поетичних текстів, два роди (демественний і восьмиголосий) «звичайного» співу та ін. Цікаво, що Маценко чи не вперше інтуїтивно відчув можливість і навіть необхідність «побудови певних мелодично-ритмічних одиниць», які відповідають словесному тексту [3, с. 104], що в подальшому використали медієвісти (О. Цалай-Якименко).

Водночас щодо певних питань П. Маценко висловлює невідтвержені думки, а інколи й припущення про запозичення християнами грецької музичної системи, зокрема діатонічного тетра хорду й антифонного способу співу, їх уставну подібність у богослужбових книгах, спільні ознаки в нотописі, ймовірність існування багатоголосся у Візантії та його елементи в українських церковних співах.

На основі тези, що «всілякі подібності обумовлюються біологічними законами..., цілком інстинктивно» [3, с. 40], дослідник дійшов висновку, що народ ... міг прийняти лише такі мелодичні зразки й музичну систему, що мали спільні риси з основою народнього співу. Інші зразки, чужі народньому чуттю, пристосовувались до свого або вилишались» [3, с. 35], оскільки «своя пісня для народу ... суть його душі» [3, с. 42]. «Українці, будучи співтворцями східнього культурного кола ... творили свої прості й глибокі, але високо мистецькі церковні співи, відмінні від візантійського й латинського співів, і від спорідненого греко-сирійського співу», — зазначає Маценко [3, с. 35]. На основі власних спостережень Маценко стверджує, що головним напрямом церковного співу первісно був вектор із Близького Сходу (Єрусалиму й Антіохії), а прийняття християнства через греко-болгарських церковних представників і співаків лише вплинуло на розвиток української церковної музики.

Усі ці питання П. Маценко розглядав у контексті відомих йому історіографічних, культурологічних, богословських, фольклористичних, філологічних та інших праць іноземних, переважно російських, учених, іноді в полеміці з ними уникаючи висловлення власної думки і таким чином спричиняючи недостатнє розкриття заявленої в назві нарису теми. Таку особливість можна пояснити як усвідомленням недостатнього дослідження інформативної й особливо документальної основи через її недоступність в умовах еміграції, так і свідомо обраним автором переважно публіцистично-критичним за формою і провітницьким за характером підходом до висвітлення теми, зумовленим певними видами власної повсякденної праці (громадської, освітньої, творчої (диригентської й композиторської)).

Стосовно використання напрацювань сучасників Маценка, фахівців із проблем давньої української музики — Ф. Шешка та М. Антоновича, слід, мабуть, говорити про згадані попередньо окремі впливи ідей першого, як і загалом зацікавлення цією тематикою. У цьому контексті заслуговують на увагу погляди Маценка щодо значення творчості Бортнянського для української музики хоча б з огляду на відмінність їх порівняно з позицією його консультанта в роботі над докторським дослідженням Ф. Шешка, котрий долучав композитора до російської музичної культури. Натомість П. Маценко, уперше звернувшись до цієї постаті в 1927–1928 рр. (у дипломній праці «35 концертів Д. Бортнянського та їх історично-теоретичний огляд») та пізніше двічі (в 1951 і 1971 рр.), мав протилежну думку. Акцентуючи (як і Ф. Шешко) на необхідності визначення правдивого образу митця лише на основі всього написаного і проаналізованого критичного матеріалу та творів, П. Маценко зміг уникнути «хибних висновків». Пояснюючи своє звернення до оперної й інструментальної творчості Бортнянського як «занедбані і не знані багатьом людям» [5, с. 270]¹, музикознавець, щоправда базуючись тільки на «поки що кращій праці» Б. Асаф'єва про опери, дійшов висновку, що Бортнянський — «дійсний українець і великий український композитор» [5, с. 283].

Утім доступні нам нечисленні праці Маценка, крім листування, не містять згадок про посилання на праці Антоновича², натомість відомо про подаровані Антоновичу Маценкові праці.

Відірваність паралельних напрацювань обох музикознавців (що, однак, не заперечує спільних поглядів), звичайно, не сприяла

¹ Слід зауважити, що й сам автор не був обізнаний із напрацюваннями про композитора в Україні, вважаючи «останньою» на цю тему публікацію Ф. Шешка в «Українській музиці» за 1938 р. [5, с. 279].

² Так, у нарисі «Українські канти» Маценко відсилає «бажаючих знати більше» про «українське духовне засилля в Московії» до праць М. Антоновича [6, с. 10].

розвиткові полілогу ідей, як і не активізувала загального поступу української музичної медієвістики, проте завдяки етноцентризму підходів, виявленому в спільному вивченні одного явища — української церковної музики — надає змоги говорити про особливості національної історичної науки на тому етапі, спрямовані на адекватне «прочитання» національного музично-історичного процесу.

Отже, підсумовуючи, слід зазначити: якщо в дисертації П. Маценко ілюструє власну концепцію структури й будови співів Ірмологіону, то в підході до генези явища висуває слухні, іноді аргументовані погляди, які, однак часто не пов'язані між собою, а тому й не утворюють певної системи¹. Таким чином, дослідження П. Маценка української церковної музики в контексті концептуальності є різним стосовно різних предметів (об'єктів) розгляду: системним і безсистемним (оскільки не утворює цілковито оригінальної концепції щодо історії української церковної музики). Згідно з концепцією — це система поглядів на певне явище, спосіб тлумачення, провідна ідея для їх систематичного висвітлення. Тим більше, що таке трактування збігається з думкою видатного українського теоретика С. Людкевича, котрий акцентував саме на системному розумінні поняття, вважаючи, що теоретичну концепцію не можна вважати такою, якщо у своїй конструкції вона не сприяє розкриттю якоїсь важливої сторони питання [2, с. 668]. Крім того, ця певна система зазвичай індивідуальна. Людкевич усвідомлював складність концептуалізації новаторських пошуків композиторів, чия творчість зазвичай «пливе різними дорогами і каналами, виявляється в різних підходах і експериментах...» [2, с. 669]. Те саме, очевидно, стосується й музикологічних праць.

Список літератури

1. Кушнір М. [Рец. на кн.: Павло Маценко — композитор, музиколог, громадський діяч. Збірник на пошану 90-ліття народин. — Торонто, 1992. — 242 с.] / М. Кушнір, Н. Сиротинська // Записки Наук. товариства ім. Шевченка. Том ССХХХІІ: Праці Музикознавчої комісії. — Львів, 1996. — С. 579–585.
2. Людкевич С. Зауваження кафедри ІТФ до рецензії тов. Я. Якуб'яка на кандидатську дисертацію М. Скорика «Особливості ладу музики С. Прокоф'єва» / С. Людкевич // Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи. Том 2 / упоряд., ред., перекл., вст. стаття, прим. Зеновія Штундер. — Львів : В-во М. Коць, 2000. — С. 668–669.
3. Маценко П. Нариси до історії української церковної музики / П. Маценко. — Роблін–Вінніпег, 1968. — 150 с.

¹ У подальшому така тенденція до певних думок у Маценка збереглася, про що свідчить хоча б його нарис «Українські канти» (Вінніпег, 1981), у якому дослідження обраного предмета — української духовної пісні (канта) — замінене обстоюванням перед Т. Лівановою значимості внеску українців у розвиток російської музичної культури XVII — XVIII ст.

4. Маценко П. Склад та технічна будова мелодій Київського розспіву в Почаївському Ірмолосєві, вид. 1775 року / П. Маценко // Павло Маценко: Музиколог, композитор і громадський діяч : зб. на пошану 90-ліття народин / упоряд., ред. Василь Верига. — Торонто, 1992. — С. 127–238.
5. Маценко П. У 220-річчя від народження Д. Бортнянського / П. Маценко. — Вінніпег, 1971. — С. 269–287.
6. Маценко П. Українські канти / П. Маценко. — Вінніпег, 1981. — 22 с.
7. Серганюк Л. З історії вивчення церковної музики Галичини / Л. Серганюк // Musica Galiciana. Tom III // ред. Leszek Mazera. — Rzeszów, 1999. — С. 139–148.

Надійшла до редколегії 18.02.2014 р.

УДК 791.636:534.86

В. Б. ЧАЙКОВСЬКА

ПРО СПЕЦИФІКУ МУЗИЧНО-ЗВУКОВИХ СТРУКТУР У КОНТЕКСТІ ЕКРАННОГО ОБРАЗУ

Аналізуються функції музично-звукового компонента в межах структури екранного образу.

Ключові слова: екранний образ, відео, аудіо, музично-звуковий ряд.

Анализируются функции музыкально-звуковой составляющей в рамках структуры экранного образа.

Ключевые слова: экранный образ, видео, аудио, музыкально-звуковой ряд.

Character of functions of musical-voice constituent is analysed in the structure of audiovisual appearance.

Key words: CRT appearance, video, audio, musical-voice row.

Актуальність дослідження зумовлена необхідністю визначення специфічних особливостей музично-звукових структур у контексті аудіовізуального образу у зв'язку з недостатньою вивченістю означеної проблематики.

Мета статті — визначити специфічні особливості музично-звукового компонента екранного образу.

Завдання: виокремити музично-звукові структури, які наявні в контексті аудіовізуального образу з метою їх детального аналізу.

Змістовним чинником в екранних мистецтвах є звукозоровий образ, у мистецтвознавстві — екранний текст. Можна вважати, що екранний текст загалом — це синтетична структура, яка умовно має три компоненти:

- 1) драматургічний;
- 2) візуальний;
- 3) аудіальний.

У складі екранного тексту аудіальний компонент є синтезуючим чинником стосовно двох перших складових.

Як механізм синтезу зі сторони аудіальної структури щодо драматургічної та візуальної структур діють її специфічні якості, розгляду яких присвячена стаття.

Нині екранний звук у контексті аудіовізуальної вертикалі діє як:

- 1) емоційно-фоновий компонент;
- 2) ритмо-емоційний компонент;
- 3) прямий коментар;
- 4) зворотний коментар;
- 5) підтекст;
- 6) складова контрапункту;
- 7) текст.

Слід зазначити: у художніх жанрах екранних мистецтв підтекст є складовою контрапункту, що розглядається в мистецтвознавстві як феномен «музика екрана», є доволі популярним і, отже, потребує окремого вивчення як:

- 1) феномен звукозорового змісту;
- 2) засіб утілення звукозорової ідеї;
- 3) засіб вираження змістовного моменту;
- 4) засіб, що сформований в екранних мистецтвах, –

і, таким чином, заслуговує на особливу увагу як суб'єкт теоретичних досліджень і творчий засіб, що потребує від режисера ерудиції, знання природи екранних мистецтв, законів режисури та наявності відчуття міри [2, с. 51].

Якщо абстрагуватися від факту цілісності екранного образу, зумовленого його синтетичною природою, і звернутися до звукової сторони екранного образу як предмета окремого розгляду, можна спостерігати певні моменти в процесі його побудови зі сторони звуку (під час створення екранного образу) і позначити ті чи інші елементи, або процеси, або специфіку співвідношення систем ВІДЕО / АУДІО відповідно до вимог аудіовізуальної логіки.

Загальні закономірності взаємовідносин людини з музичним мистецтвом мають дві форми зворотного зв'язку (композитор — слухач — композитор): інтелектуально результуюче сприйняття музичного образу й естетичне переживання. В екранних мистецтвах існує схема «режисер — глядач — режисер», де носієм ідеї та естетичного переживання є синтетичний екранний образ.

Розглянемо механізм сприйняття глядачем екранного образу.

Згідно із законами екранної режисури, музика (звук) розглядається у сфері взаємовідносин між звуковою та візуальною складовими екранного образу, і, як наслідок, сприйняття цієї складової екранного тексту глядачем зміщується в іншу сферу, ніж у ситуації «музика — слухач». Таким чином слухач стає глядачем і його сприйняття музично-звукового ряду екранного твору зазнає докорінних змін. Психологія екранного сприйняття передбачає два канали сприйняття — візуальний і слуховий, де в процесі сприйняття

пріоритетним є один із них (залежно від того, який саме подаватиметься режисером як текст на екрані) [4].

Структура аудіовізуального сприйняття глядачем екранних творів є такою, що візуальний ряд, поданий режисером як текст (іноді аудіальний ряд подається як текст), є пріоритетним, і «...в цьому разі музично-шумовий ряд стає підпорядкованою ланкою» [3].

У зв'язку із цим процес створення аудіовізуального образу має такі специфічні особливості.

Музичний трек слід так підібрати (доручити композитору) і вбудувати у візуально-пластичний ряд, щоб глядач не фіксував на ньому слухової уваги. Чим менше помітна звукова сторона того, що відбувається на екрані, тим ближче до ідеалу екранний образ. Здавалося б, навіщо докладати таких зусиль і здійснювати копітку роботу над створенням якісної музики, якщо в результаті глядач цього не помітить, не запам'ятає й не повинен помітити і запам'ятати. Однак такий підхід зовсім не є невдячним, оскільки забезпечує значну частину емоційного компонента, а в інших випадках і всю емоційну частину екранного образу. Звичайно, йдеться про різновиди звукових підтекстів: ритмізацію того, що відбувається на екрані, динамізацію дії; естетизацію екранного образу; режисерський коментар дії, коментар від особи героя і т. ін. Такі засоби, як музика в кадрі, символ незображеного, музичний лейтмотив і багато іншого є текстовими звуковими засобами і заслуговують на таку ж повноцінну увагу глядача, як і візуальний ряд.

Проте в екранних мистецтвах текстом є, зазвичай, візуально-пластичний ряд, і режисерська ідея його рішення за допомогою музично-звукового матеріалу виникає не з музично-звукового, а з екранного образу. Тому в процесі втілення екранного образу за допомогою звуку режисер має справу не з музикою як мистецтвом (за винятком трансляцій музичних подій та ін.), а з його підтекстовими функціями. Відповідно, в межах екранного образу система відео-аудіо відносин така: у структурі аудіовізуального цілого наявний не стільки музичний образ як такий, скільки його компоненти (елементні структури). Переважно, це засоби музичної виразності: мелодія, гармонія, ритм, фактура, тембр, регістр та ін.; факт *solo* або *tutti*, стильові елементи тощо.

Механізмом синтезу елементів музики й інших засобів екранної виразності, які сукупно виявляють ідею того чи іншого екранного твору та забезпечують його емоційний результат, можуть бути різні засоби їх взаємодії. Зважаючи на смисловий та емоційний компоненти екранного твору, режисер може апелювати до смислового й емоційного компонентів феномену музики, що зумовлює звертання до музичних стилів (напрямів, жанрів або інших засобів музичної виразності, інструментарію тощо).

На цьому перетині аудіальної та візуальної структур виникає органічна цілісність аудіовізуального образу, критерієм якого є достовірність.

У колі вибору музичних (ширше — звукових) можливостей вирішення екранного образу засобами звуку предметом музично-звукового інтересу режисера може бути широкий спектр доволі неоднорідних можливостей.

Щоб проілюструвати вищесказане, слід розглянути декілька моделей екранних ситуацій.

Стосовно використання засобів музичної виразності: якщо в одному разі потрібна насамперед динаміка дії, пошуки відбуваються в напрямі метра (пульсу). В іншому разі може бути потрібний акцент з текстового аспекту події, і тоді той чи інший фактурний засіб (секвенція, органний пункт тощо) стає звуковим жестом. Якщо необхідна та чи інша емоція, її деякою мірою може відтворити гармонічна вертикаль — від тризвуку до кластера. Часто трапляються моменти, коли як музика лунає певний звуковий тон — електронне *vibrato*; шум, наприклад, вітру, інтерпретований за допомогою можливостей синтезатора; той чи інший семпл як виразник смислу, ритм як ініціатор темпоритму екранної дії, тембр як характеристика героя і багато іншого і, нарешті, тиша — у вигляді шумів, створених низькими динамічними рівнями, мікрофонних пауз і, у виняткових випадках (як дуже специфічний засіб), короткочасної повної відсутності звуку.

Специфічні особливості музичної форми як мистецтва в системі прямих аудіовізуальних зв'язків практично не застосовуються. Винятком можуть бути випадки, коли екранне драматургічне завдання збігається зі специфікою музичного матеріалу, наприклад, у тому разі, якщо кінець титрів як фігура завершення екранної дії збігається з музичним кадансом (кінцевий зворот у музиці). Особливості музичної форми здатні надати екранному образу надзвичайної виразності, і водночас, якщо на них не зважати, можуть створити дисонанс у втіленому задумі екранного твору. Як приклад можна навести тричастинну музичну форму, застосовуючи яку, режисер (про що свідчить практика) не завжди бере до уваги факт контрасту середньої частини стосовно оточуючих частин, що призводить іноді до очевидного порушення аудіовізуальної відповідності.

В окремих випадках музично-звуковий ряд відображає відстань, час і простір.

Відстань від одного об'єкта до іншого, яка не зазначена в кадрі, можна відтворити засобом «наближення» та «віддалення» (посилення й ослаблення гучності звучання) шумів, відповідних ситуації в кадрі. Цим звуком (або шумом) може бути звук двигуна автомобіля, хода натовпу з барабанами і співом «Харе Крішна!» тощо.

Простір, що відображений звуком, ґрунтується насамперед на рівні реверберації, який надає потрібному звуку ефекту віддаленості, — але

водночас цей звук слід обробити еквалайзером стосовно смуги високих частот і потім дещо зменшити рівень гучності. Типовий приклад: постріл у горах.

Достатньо широкими є можливості музики, що стосуються відтворення часу. Реальний перебіг часу, якщо він використовується в екранному творі, збігається з існуванням музики в її власному режимі реального часу, тобто в процесі звучання. Якщо мета режисера — показати віртуальний час через музику, він застосовує можливості музичної драматургії, наприклад, лейтмотив або систему лейтмотивів. Використання лейтмотиву, або смислового музичного фрагмента, звільненого від контексту (в значенні чіткої послідовності часу), вже є своєрідною віртуальною можливістю зображення дії в наступному періоді, минаючи проміжні елементи (склейка). Нарешті, доволі популярним є засіб позначення віддаленого від сьогодення часу за допомогою звернення до стилів та жанрів шуканих епох, причому найяскравішим виразником цих епох є, зазвичай, їх інструментарій. Складно, слухаючи клавесин, уявити собі будь-яку іншу добу, окрім Середньовіччя. Це не означає, однак, що такі взаємозв'язки обов'язкові.

Повертаючись до питання про стильову позачасовість наявності музики в екранних мистецтвах, можна помітити, що, залежно від режисерського задуму, будь-яку сучасну тему можна розкрити за допомогою музичної естетики бароко, так само як і «вічне питання», подією існуюче в далекому минулому, буде адекватно прочитаним синтезованими звуковими ефектами за допомогою новітніших зразків сучасної звукотехніки.

Розглянувши музично-звукові структури в контексті екранного образу, можна підсумувати.

1. У складі сучасного екранного тексту звуковою змістовною структурою є не музика, а екранний звук — звуковий компонент екранного образу.

2. Музика як мистецтво існує незалежно від усіх видів мистецтва і не ґрунтується безпосередньо на будь-якій конкретній моделі. «Музика — це мистецтво смислу, що інтонується» [1].

3. Музика наявна в складі екранного образу як частина звукового компонента.

4. На сучасному історичному етапі розвитку екранних мистецтв спостерігається така специфіка існування музично-звукових структур у контексті екранного образу:

1) музика як мистецтво не є компонентом екранного образу (за винятком музичних трансляцій);

2) частиною екранного образу не є музика як мистецтво, а її елементи (засоби музичної виразності, елементи форми, стилю, інструментарій та ін.);

3) в екранній творчості застосовуються окремі елементи музичної форми (наприклад, риторичні звороти на рівні кадансів), але не музична форма як така;

4) музика будь-яких історичних епох наявна в екранному творі на рівних підставах;

5) зведений звуковий трек, за винятком режисури через звук, тобто текстового звукового ряду, перебуває в зоні пасивного слухового сприйняття глядача;

6) музична мова, що використовується в сучасних екранних мистецтвах, орієнтується на симфонічний оркестр як історично сформовану та закріплену в практиці музичну інструментальну систему, за допомогою якої здійснюється музичний вислів;

7) музичний інструментарій (або його електронний еквівалент) наявний у межах музично-звукового ряду на рівні складу симфонічного оркестру як базової структури. Водночас у складі музично-звукового ряду можуть бути використані будь-які інструменти, що не належать до історично сформованої структури симфонічного оркестру (наприклад, народні інструменти), а також синтезовані звучання. У складі музично-звукового ряду можуть використовуватися будь-які шуми: природні, імітовані, синтезовані;

8) у деяких випадках музично-звукові структури виконують функцію зображальних структур (простір, відстань);

9) у деяких випадках поряд із зображальними структурами музично-звуковий ряд представляє час.

5. Шумо-музика наявна в складі екранного звуку як засіб і елементна база.

6. У складі екранного звуку можуть використовуватися на рівних підставах як усі раніше сформовані засоби, так і елементна база.

Наведені приклади методів застосування тих чи інших музично-звукових структур у контексті екранного образу не є правилами, але певними критеріями, які можна застосувати, переглянути або скасувати залежно від завдання режисера.

У цій статті розглянуті деякі (особливо актуальні, на нашу думку) питання означеної проблематики, але очевидно, що проблематика цієї сфери загалом недостатньо вивчена і потребує подальшого детального розгляду кожного положення з метою:

- виявлення методологічних підстав для вивчення проблеми специфіки музично-звукових структур у контексті екранного образу;
- визначення концептуальних обґрунтувань дослідження специфіки музично-звукових структур у контексті екранного образу;
- визначення термінології, яка могла б роз'яснити й уточнити подальше дослідження означеної проблематики.

Список літератури

1. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс / Б. В. Асафьев. — Л., 1947.

2. Ефимова Н. М. Звук в эфире / Н. М. Ефимова. — М., 2005.
3. Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики / Ю. М. Лотман. — Таллинн, 1973.
4. Соколов Г. И. Монтаж / Г. И. Соколов. — М., 2001.

Надійшла до редколегії 05.02. 2014 р.

УДК 785. 73. 022.031. 4 (477.53/ . 54)

Ю. Б. АЛЖНЄВ

ДО ПРОБЛЕМИ ВІДРОДЖЕННЯ ТРАДИЦІЙНОГО НАРОДНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО МУЗИКУВАННЯ

Розглядається роль автентичного народно-інструментального музичування як невичерпного джерела для збереження культурної самоідентичності українського народу.

Ключові слова: ансамбль «троїсті музики», автентичне музичування, традиції Полтавщини та Харківщини.

Рассматривается роль автентичного народно-инструментального музицирования как неисощимого источника для сохранения культурной самоидентичности украинского народа.

Ключевые слова: ансамбль «троиствие музыки», аутентичное музицирование, традиции Полтавщины и Харьковщины.

The role of the authentic folk instrumental music creation as an inexhaustible source of the preservation of cultural identity of Ukrainian people (especially for the development of the folk orchestra and musical theatre performance art), is discovered.

Key words: «troyisti muzyky» ensemble, authentic music creation, Kharkiv and Poltava region music traditions.

Вивчаючи традиційну музичну культуру в умовах сучасності, дослідники теорії й історії української культури відзначають, що національна спадщина не може бути закритою для сприйняття її іншими народами та націями, вона повинна органічно входити до загальносвітової культурної скарбниці, збагачуючись нею. Багато вчених приєдналися до положення О. Братко-Кутинського стосовно історичного значення феномену України, сутність якого полягає в живленні духовності, яка покликана посісти гідне місце в історії людства. Звичайно, є певна небезпека втрати унікальності традиційної культури через культурну експансію, про що вже давно застерігають науковці. Нині не є секретом, що в результаті післявоєнної «американізації» деякі країни західної Європи ще не можуть повернутися до своїх основ. Єдиною протидією таким тенденціям, основується і погоджуючись із висновками провідних науковців, є здатність національної культури до самозбереження і найголовніше, до самовідтворення.

Мета статті — визначити форми й методи уведення автентичного інструментарію та притаманної йому стилістично-виконавської сфери до сучасної композиторської творчості та концертно-виконавської практики в контексті характеристики сучасних напрямів мистецького

опанування семантики української традиційної інструментальної музики.

Важливий аспект у розвитку гармонійного культурного простору — це примноження культурної спадщини, розвиток кожної національної культури на основі власних культурних традицій і надбань. Доктор філософських наук, професор Харківської академії культури М. В. Дяченко зазначав: «... необхідною умовою саморозвитку національної культурної традиції, існування живої культурної традиції є гуманізація всієї системи суспільних відносин і, в першу чергу, політичних. Відсутність справжньої демократії і свободи слова, економічний і політичний диктат, який обов'язково поширюється і на сферу духовності, соціальна незахищеність людини і цілих народів — усе це деформує і гальмує процес культурної основи, призводить до втрати соціальної пам'яті» [2, с. 14].

Нині найпозитивнішою можна вважати думку про історичне значення національної культури України як хранителя ідентичності, самоідентифікації українського народу протягом століть бездержавного існування. Різні оточення та впливи, серед яких перебував український народ, не тільки його не знищили, але якраз навпаки — збагатили його, сприяли створенню тієї, унікальної нині краси, яку демонструють українська народна пісня та народно-інструментальна музика. Упродовж багатьох століть на теренах України побутував розмаїтий народний музичний інструментарій, який формувався в процесі історичного розвитку суспільства.

У традиційній культурі України існують два напрями народно-інструментального музикування. Це аматорські та професійні сольні виконавці, ансамблі, оркестри, які пов'язані репертуаром, якісним складом інструментів, прийомами гри, майстерністю виконавства. При цьому визначити достатньо чітку межу між ними неможливо і непотрібно. У сучасній музичній практиці наявні як притаманні традиційній практиці, так і такі, що побутували лише з другої половини ХІХ ст. склади «троїстих музик»: скрипка, цимбали, бубон; дві скрипки, бубон; сопілка, скрипка, цимбали; сопілка, дві скрипки, басоля; скрипка, бандура, бубон; скрипка, гармонія, бубон та ін. Основним інструментом «троїстих музик» різних складів є скрипка, яка має найбільші художньо-виражальні й технічні можливості. У деяких регіонах (Покуття, Гуцульщина) цимбали переважно трактують як інструмент, що веде основну мелодію награвання, в інших (Бойківщина, Полісся) поряд із фрагментарним веденням мелодичних ліній, народний музикант використовує цимбали як засіб ритмогармонічного супроводу. Щодо функціональної двоякості цимбалів розмірковує професор Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка Тарас Михайлович Баран: «...зовсім рідко на перший план виступає винятково ударна функція цимбалів. Якщо в українському інструментальному фольклорі Закарпаття відчутними є

рефлекси циганської, угорської, словацької музики, а на Буковині помітно вплив румуно-молдавського ансамблю «Тараф» чи характерної виконавської манери єврейських клейзмерів, то Полісся здебільшого культивує традицію народного інструментального музикування, близького до форм музичного життя в північних сусідів (білорусів, литовців)» [1, с. 52]. Відомий науковець Перекоп Гаврилович Іванов стверджує, що згодом до ансамблів «троїстих музик» додавалися такі інструменти, як флейта, кларнет, вентильний тромбон. Вони, напевно, з'явилися в народних ансамблях після скасування кріпацтва і звільнення музикантів-кріпаків з поміщицьких капел. Почали виникати троїсті ансамблі розширеного складу, які утворювалися від поєднання двох і більше «троїстих музик» чи від долучення до них інших окремих інструментів [3, с. 17]. Г. М. Хоткевич у своїй книзі «Музичні інструменти українського народу» зазначає: «...це коли (чи в тім же 1902, чи в слідуючій році) вдалося улаштувати концерт бандуристів, ансамбль струнових був такий: дві скрипки, два басы й бубон, при чім один бас грав як звичайно смичком, а другий виключно *pizzicato*» [5, с. 33]. На Харківщині, в с. Бірки, Г. Хоткевич описав ансамбль, до складу якого ввійшли дві скрипки, бас і флейта, а не сопілка: «Правда, до цієї флейти перед концертним виступом музикант виливав півстакана води («а то засохла...»), але все ж то була флейта. Ці музиканти були синами колишніх оркестрових музикантів поміщичої оркестри, й тому в їх репертуарі збереглися надзвичайно цікаві речі зі старих репертуарів поміщицьких оркестрів (напр., «На вихід Наполеона з Москви»). Виступав цей ансамбль на публічних концертах, а також по школах, при чім була вироблена із тими музикантами шкільна програма на тему: «Народна творчість», розбита на три цикли чи на три концентричних кола: Перше коло — життя природи: весна, літо, осінь, зима. Друге, більш концентричне коло — це життя людини. І нарешті, третє, найбільше коло — життя колективу» [5, с. 33].

Значне поширення інструментів серійного виробництва підприємства і нині, поява баянів, акордеонів, фабричних скрипок певною мірою впливає на склад народних ансамблів і їх звучання. У вступній статті до збірника українських народних награвань під упорядкуванням В. Гуцала доктор мистецтвознавства С. Грица доходить висновку: «...баян, часто присутній у складі «троїстих музик» східних областей України, кларнет замість сопілки або флюяри — в Закарпатті. Поява цих інструментів веде за собою проникнення принципів гармонічної системи звучання ансамблів, наближує їх до норми професійного музикування» [4, с. 15].

На початку серпня 1994 р. автор цієї статті брав участь у фольклорній експедиції на Полтавщині в селах Новоселівка, Решетилівка Решетилівського району; с. Каленики, Новосанжарського району; с. Диканька, Опішнянського району. Керівником експедиції був

один із засновників кафедри народного хору і музичного фольклору Харківської державної академії культури, високопрофесійний музикант, народний майстер України, доцент Олександр Іванович Дроботай (1933–2005). Він виготував оригінальні музичні інструменти для ансамблю «троїстих музик» першого професійного оркестру народної музики на Слобожанщині, який був створений у 1980 р. для музичного супроводу ансамблю народного танцю «Буревісник» Палацу культури Харківського тракторного заводу: бубон з колотушкою, бухало, «бугай», калатало, «ковадло», рубель, тріскунці (виконання на цьому інструменті було вперше зафіксоване в 1992 р. в селі Нижча Солоня Борівського району Харківської області), які, починаючи з 1992 р., активно використовуються в нових програмах Харківського міського театру народної музики України «Обереги» (художній керівник Ю. Алжнев). Один із оригінальних музичних інструментів кобза-контрабас, виготовлений О. І. Дроботаєм, використовується в інструментальному ансамблі популярної музики під назвою «3+2» при Харківській обласній філармонії (керівник І. Снедков).

Ця експедиція на Полтавщину вможливила створення в театрі «Обереги» нової програми на матеріалі записаних і творчо опрацьованих автентичних інструментальних награвань. Її жанр визначений автором статті як музична версія фольклорного дійства в супроводі ансамблю «троїсті музики» в 3-х частинах під назвою «Якби не ми та не ви...». Виконавці: «Гурт Співаків» (Дівчата — автентична манера співу; Хлопці — академічна манера співу) і народно-інструментальний ансамбль «троїстої музики» полтавсько-харківської традиції: дві скрипки і басоля. У процесі роботи над програмою творчому складу «троїстих музик» довелося зважати на таку специфіку ансамблевої взаємодії цього невеликого, але вишуканого інструментального складу, як взаємодія першого, другого скрипалів і виконавця на басолі, яка потребує високопрофесійної підготовки. Цей склад — основа «троїстої музики», що грає протягом усього дійства, а до них епізодично приєднуються, залежно від насиченості музичного матеріалу: сопілка-півколо, гармонія-хромка. Такий різновид гармонії, (його характеристики «25 на 25», стрій Ля — мажор) виник в Україні в 30-х рр. XIX ст. Завдяки сильному динамічному спектру і яскравому тембру цей колоритний народний інструмент часто використовується в ансамблях «троїстої музики» на Слобожанщині. З ударних інструментів у програмі задіяні: рубель, бубон з колотушкою, тріскунці, брязкальця. Перша частина цього дійства «Віє вітер, вітер віє...» — це «сходка», де експонуються характери персонажів, друга — присвячена відносинам кумів: «Ой кум кумі рад...», третя — «На вулиці музиченько грає...» — є апогеєм народного гуляння з традиційними побажаннями щастя й довголіття. Це дійство основане на суто автентичних творах — ліричних і жартівливих піснях, приспівках, частівках, кмітливих приказках і висловах. Упродовж

дійства звучать пісні «до скоку», музика до танців, які у свою чергу пов'язані з народно-інструментальними награваннями, каденціями для скрипки, сопілки, гармонії. Створено музичну версію на основі автентичних записів з фольклорних експедицій селами Валківського, Красноградського, Нововодолазького районів Харківщини. Музично-інструментальну традицію подано ще й із записів награвань Карлівського, Новосанжарського, Решетилівського районів Полтавщини. Особливо цінними в програмі є озвучені пісенні й інструментальні зразки з архіву академіка Д. І. Яворницького, збірок О. І. Стеблянка, книги А. Гуменюка. Багато записів відтворено з фоноархіву професора Харківської державної академії культури, фольклориста театру «Обереги» В. М. Осадчої.

Постійне виконання в професійній концертній діяльності традиційної народно-інструментальної музики є надзвичайно актуальними, оскільки тільки таким чином можна відповісти на запитання: «Хто ми?!. І куди йдемо?!...»... Дуже нелегким став процес створення саме оркестру українських народних інструментів на професійній основі. Нині існують два державні творчі колективи народно-інструментального спрямування. Серед них Національний академічний оркестр українських народних інструментів, художній керівник і головний диригент, народний артист України, лауреат Національної премії України ім. Тараса Шевченка, професор Віктор Гуцал. Цей унікальний за своїм складом і неперевершений за колористикою звучання колектив створений у 1969 р. як Київський оркестр народних інструментів України при хоровому товаристві, яким керував видатний співак, громадський діяч Сергій Козак і диригент Яків Орлов. В основу партитури була покладена ідея ансамблю «троїстої музики». Нині суттєво переосмислена партитура є взірцем оркестру українських народних інструментів, який складається з 10-ти тембрально неповторюваних оркестрових груп: сопілок, зозульок (окарини), ріжків та сурм, різноманітних побутових ударних інструментів (кіс, рогачів...); духових дерев'яних і мідних інструментів; кобз, бандур, цимбалів; академічних ударних інструментів; скрипкових.

Такий збалансований, різнобарвний і колористичний за складом оркестр має численні звукові варіанти та міксти. Він завжди збуджуватиме фантазію композитора, а потім і слухача, який отримає насолоду, поринувши у великий спектр почуттів природно чистого народно-інструментального награвання і, піднявшись до складнішого симфонічного викладу сучасною композиторською мовою, де збережено глибинне відчуття прайнтонації. Цей творчий, безмежно талановитий колектив підкорює слухачів на всіх континентах блискучою віртуозністю, чутливим мелодизмом і високим професіоналізмом. При цьому національний академічний оркестр народних інструментів має, на нашу думку, безкінечну перспективу і величезну амплітуду в накопиченні репертуару. Одна з останніх програм під назвою

«Створення оркестру» починається символічно — звучанням народно-інструментального ансамблю «троїсті музики». Під час розгортання музичної форми різні оркестрові групи по черзі демонструють блискуче виконання. Музична тканина пробуджує відчуття внутрішнього хвилювання, очікування справджується, коли слухачі сприймають фантастичну веселку сонячно-тембрального звучання всього складу оркестру українських народних інструментів.

Близьким за складом інструментів, але відмінним за якістю звучання можна вважати ще один колектив — Державний академічний оркестр народної та популярної музики Національної радіокомпанії. Художній керівник і головний диригент, народний артист України, професор Святослав Литвиненко постійно забезпечує і наповнює музичний скарб репертуару колективу записами кращих творів українських композиторів, виконавців вокального, хорового, оркестрового (народно-інструментального та народно-академічного спрямування) жанрів.

Завдяки потужній концертній діяльності, народно-академічні оркестри своєю репертуарною політикою не тільки зберігають, а й відроджують важливу складову української культури. Беззаперечно, збереження і відтворення народної традиції, якщо це не чергове гасло влади, завжди ставить перед суспільством першине запитання: «Хто ми, й куди йдемо?!». Дуже часто поверхове бажання «зберегти» традиції зводиться до показової псевдокультури, акцентується на зовнішніх аксесуарах — козацьких чубах і шароварах, практикуються різні «кривляння» на сцені, замість органічної й природної поведінки — псевдогумор, примітивний діалог та «імітація мистецтва» замість справжнього високого мистецтва. На жаль, руйнація природного середовища традиційної музичної культури відбувається надто швидко. Зникають найцінніші риси людського духу — милосердя, душевність, благородність, віра в добро і чесність, надія на краще майбутнє, любов до ближнього, співчуття. І навіть аматорська творчість, що перейняла естафету від художньої самодіяльності радянських часів, часто відривається від коріння і традицій народу, починає бути «викривленим дзеркалом», а потім гасне й вироджується.

У разі зникнення або скорочення культурних середовищ, коли природний ланцюжок «від діда до онука...» розірваний, «прищеплення» до народно-інструментального музикування необхідно поширювати в системі професійної музичної освіти: училищах культури, музичних закладах і потім продовжувати розвивати набуті майбутніми музикантами навички у вищих музичних навчальних закладах, створюючи велику кількість ансамблів «троїстих музик». Але при цьому доцільно звертатися до фоноархівів фольклору, слухати фондові записи, зроблені фольклористами в часи живого побутування традицій гуртового інструментального виконавства для того, щоб «перейняти»

манеру виконання, і тільки після кропіткої виконавської роботи, систематичних вправ «проростати» в ній, щоб виконавець став носієм цієї манери виконання. Коли музикант еволюціонуватиме в академічній, віртуозній майстерності й при цьому вмітиме імпровізувати в народній манері («з будь-якої струни чи з будь-якого ряду»), то можна сподіватись, що він долучиться до професійного оркестру народної музики, де вміння використовувати самотутні прийоми гри на народних інструментах відкриє нові можливості для мистецького втілення народного музикування.

Щоб молодь шанувала рідні звичаї, пізнавала традиції, необхідно якісно переосмислити сучасне відтворення народних та державних святкувань. Під час них має звучати органічна пісенна творчість, жива народно-інструментальна музика, тобто виконана в первісному варіанті, зі збереженням функцій «троїстої музики» та стилістики виконавства зокрема елементів імпровізаційності; а також органічно інтегрована в інсценування календарних та родинних обрядів.

Перспективи подальших досліджень — продовжити спостереження й аналіз творчого втілення здобутків традиційної інструментальної культури в сучасному народно-оркестровому виконавстві, що сприятиме розвитку його самотутності та мистецької глибини. Насамперед, щоб досягти мистецької переконливості звучання, зберегти зміст праїнтонанції під час виконання, щоб її впізнавали та зважали на неї в процесі сприйняття художнього образу твору слухачі (а, іноді, й самі виконавці), до підготовки показів слід долучати фахівців, знавців фольклору, слухати в записі варіанти народних награвань. Для того, щоб мати свої культурні цінності в майбутньому, необхідно переосмислити минулий слуховий досвід, розширити нове його бачення з позиції сучасності крізь призму світогляду людини XXI ст. Важлива умова для успіху такої культурної трансформації — бережливе ставлення до тієї унікальної краси, якою є глибинна, традиційна культура, материнська пісня, народно-інструментальне музикування.

Список літератури

1. Баран Т. М. «Цимбали та музичний професіоналізм»: підруч. для вищих навч. закл. / Т. М. Баран. — Львів: «Афіша», 2008. — 224 с.
2. Дяченко М. В. Проблеми культурної консолідації людства / М. В. Дяченко // Культура України: зб. наук. пр. Вип. 6. — Х.: ХДАК, — 2000. — С. 12–17.
3. Іванов П. Г. «Оркестр українських народних інструментів». / П. Г. Іванов. — К.: «Муз. Україна», — 1981. — 110 с.
4. Украинские народные наигрыши / Сост. В. Гуцал, вст. ст. С. И. Грица. — М.: «Музыка», 1986.
5. Хоткевич Г. М. Музичні інструменти українського народу / Г. М. Хоткевич. — Х., 2002. — 288 с. — Репринтне видання.

Надійшла до редколегії 15.01.2014 р.

ФОРТЕПІАННЕ ВИКОНАВСТВО УКРАЇНИ В 30-ТІ РР. ХХ СТ.

Вивчаються й аналізуються питання, пов'язані з фортепіанним виконавством в Україні в 30-ті рр. ХХ ст., зокрема з: репертуарною політикою, організацією концертної діяльності та конкурсів піаністів, а також гастрольними концертами зарубіжних виконавців.

Ключові слова: фортепіанне виконавство, конкурс піаністів, репертуар, концерт-лекція.

Изучаются и анализируются вопросы, связанные с фортепианным исполнительством в Украине в 30-е гг. ХХ в., в частности: репертуарной политикой, организацией концертной деятельности и конкурсов пианистов, а также гастрольными концертами зарубежных исполнителей.

Ключевые слова: фортепианное исполнительство, конкурс пианистов, репертуар, концерт-лекция.

The issues related to the piano performance in Ukraine in the 30-th of the twentieth century, including the repertoire policy, activities and organization of concert piano competitions, as well as numerous tours to foreign artists, are studied and analyzed

Key words: piano performance, piano competition, repertoire, concert-lecture.

Історію культури України неможливо уявити без такого виду художньої діяльності, як фортепіанне виконавство, яке має багатий досвід і культурні традиції. Період 30-х рр. ХХ ст. є важливим етапом у розвитку піаністичної культури України. Педагоги-корифеї В. Пухальський, Ф. Blumenфельд, Г. Беклемишев, Г. Нейгауз заклали фундамент формування національної фортепіанної школи, а покоління педагогів 30-х рр., серед яких К. Михайлов, А. Луфер, А. Янкелевич, І. Тамаров, М. Рибицька, М. Старкова, Б. Рейнгольд, Н. Ландесман, Б. Скловський, М. Хазановський, А. Лунц, В. Шапиро, Л. Фаненштиль і багато інших, зробили істотний внесок у її подальший розвиток. Українські піаністи створили життєздатну школу, забезпечивши сприятливі умови для повноцінного професійного розвитку тих музикантів, чия діяльність визначила творчий клімат наступних поколінь.

Цей період став часом реформування музичної освіти, саме в 30-і рр. остаточно сформувалися консерваторії як самостійні навчальні заклади, почала здійснюватися програма комплексної підготовки піаністів-професіоналів. Усі ці чинники в комплексі відіграли позитивну роль у навчанні, формуванні й вихованні талановитих виконавців, багато хто з яких надалі поповнив плеяду видатних піаністів сучасності.

Актуальність і перспективність цього дослідження полягає у вивченні та всесторонньому аналізі тенденцій і процесів, які були характерними для розвитку фортепіанного виконавства в Україні

в 30-ті р. ХХ ст. Вибір об'єкта дослідження цього періоду не є випадковим, оскільки в сучасних умовах, коли відбувається радикальне реформування сфери освіти, дедалі більше відчувається необхідність узагальнення й запозичення досвіду минулого. Звернення до культурної спадщини як джерела культурної динаміки означає детальніше оцінювання і використання в нових умовах усієї сукупності досягнень педагогіки та фортепіанного виконавства піаністів 30-х р. ХХ ст.

Мета — вивчити питання, пов'язані з фортепіанним виконавством цього періоду, дослідити діяльність українських піаністів; розкрити роль конкурсів як заходів для поліпшення підготовки піаністів-професіоналів; виявити основні тенденції формування в ті роки фортепіанного репертуару й інші питання, котрі майже не розглядали українські музикознавці.

Проблеми фортепіанного виконавства України початку ХХ ст. було розглянуто в працях К. Шамаєвої, Е. Дагілайської, О. Кононової.

Розвиток художньої культури в 30-ті р. ХХ ст. визначався насамперед опублікованою 23 квітня 1932 р. постановою ЦК ВКП(б) «Про перебудову літературно-художніх організацій», яка передбачала ліквідацію не лише творчих об'єднань, але й тих проявів демократії, гласності, об'єктивної критики, того плюралізму суджень, які зародилися й поступово міцнішали у творчому середовищі.

Об'єднавши всі музичні сили в Спілку композиторів, уряд країни почав упроваджувати директивні методи керівництва мистецтвом. Відтоді будь-яка критика постанов чи рішень, зокрема і щодо культури, жорстоко придушувалася. Представників творчої інтелігенції, які наважувались висловити своє ставлення до подій у країні, звинувачували у зв'язках із контрреволюцією, націоналізмі чи пропагуванні буржуазного мистецтва.

Головним методом радянського мистецтва в 30-ті р. було проголошено метод соціалістичного реалізму, що полягав у зображенні чудового, але надуманого, омріяного багатьма поколіннями життя, яке, на жаль, так і не стало реальністю.

Відповідно до постанови було «взято курс» на твори, які б відповідали новим канонам, а все, що виходило за межі єдиного радянського художнього стилю, вважалось відхиленням чи проявом буржуазної культури. Як результат — у масі художньої продукції почали переважати посередні, безликі, однак «правильні», ідейно виважені твори. Що ж до художньої критики, то вона перетворилася на засіб вихваляння «еталонних» творів. Публікувалося багато безпроблемних статей: долучаючи до обговорення начебто «гострих» питань, критика не виконувала належних їй функцій, а це призводило до штучного гальмування розвитку нових форм і стилів у мистецтві.

У сфері музичного мистецтва директивно-адміністративні способи керівництва, примусове насадження методу соцреалізму особливо

позначилися на творчості композиторів, зокрема репертуарній політиці. Та навіть і музичне виконавство зазнавало постійного політичного утиску. На республіканських конференціях, у наукових статтях обговорювали й досліджували ознаки соціалістичного реалізму у виконавстві — «радянського виконавського стилю». На щастя, фортепіанна культура перебувала осторонь від ідеології, тому її розвиток не такою значною мірою піддавався контролю, як інші сфери мистецтва — наприклад, опера й масова пісня. Численні концертні виступи, участь піаністів у всесоюзних і міжнародних конкурсах, де вони посідали призові місця, влаштування помпезних республіканських декад у Москві за підтримки та схвалення уряду країни позитивно впливали на розвиток музичного виконавства.

У 30-х рр. ХХ ст. Україна мала повноцінне музичне життя. Поряд із симфонічними концертами, камерною та вокальною музикою розвивалося й фортепіанне виконавство. Програми концертів фортепіанної музики свідчать, що піаністи на той час надавали переваги творам Л. ван Бетховена, Р. Шумана, Ф. Ліста, Й. С. Баха, іноді — К. Дебюссі та М. Равеля. Зрідка вони зверталися до творчості сучасних композиторів — Б. Бартока, П. Хіндеміта, І. Стравінського. Невеликою була також частка російської музики на концертній естраді.

Прикрім невеликом концертних програм 30-х р. слід вважати майже повну відсутність творів українських авторів. Наприклад, у концертному сезоні 1935 року в Києві, окрім Анданте з першої симфонії Л. Ревуцького, не прозвучало жодного твору українських композиторів. Це можна пояснити тільки незнанням сучасної української музики. Однак наприкінці десятиліття твори українських композиторів дедалі частіше лунали з естради. Створено програми концертів, присвячені українській музиці, зокрема в 1936 р. в Харкові відбувся концерт з творів М. Тиця та Ю. Мейтуса у виконанні Б. Скловського. У ті роки активну концертну діяльність вели українські піаністи А. Луфер, Б. Скловський, Т. Гольфарб, М. Гозенпуд, Л. Щур та ін.

Одним із яскравих представників української піаністичної школи, розквіт творчості яких набув у 30-ті р. ХХ ст., був Л. Сагалов. Закінчивши в 1930 р. Харківську консерваторію з класу П. Луценка, він уже за рік був удостоєний премії на всеукраїнському конкурсі піаністів. Наступним етапом його творчого шляху став міжнародний конкурс ім. Ф. Шопена у Варшаві, де обдарованість, творчу індивідуальність піаніста гідно оцінили: він отримав четверту премію та дав концерти у великих містах Польщі — Варшаві, Кракові, Львові. Молодий виконавець емоційно яскраво і вільно інтерпретував твори славетного Ф. Шопена, чим підкорив публіку. Гастрольні поїздки Л. Сагалов продовжив і на батьківщині — завдяки концертам у Баку, Тбілісі, Ленінграді, Москві його визнав радянський слухач.

Л. Сагалов був емоційним художником. До його репертуару входили переважно твори романтиків, серед них музика Р. Шумана,

концерти, фантазія і соната h-moll Ф. Шопена, концерти й рапсодії Ф. Ліста, а також твори О. Скрябіна. У його виконанні відзначали бездоганний смак, відчуття стилю, надзвичайне сприймання тексту, він ніколи не демонстрував показного темпераменту, його «я» не домінувало над думками і почуттями автора. Рецензенти відзначали також «рідкісну техніку внутрішнього слуху»: жодні нота і гармонія не залишалися поза його увагою, кожен призвук посідав у його грі відведене автором місце. Життя піаніста обірвалося в розквіті творчих сил, він помер 1940 р., залишившись у пам'яті людей витонченим художником, творчою особистістю.

Виконавське життя означеного періоду було багате не лише на імена, а й на різні форми концертів. Особливо зацікавлювали слухачів концерти-лекції, які присвячені цілком творчості певного композитора, а також ювілейні концерти. Так, у 1940 р. в країні відзначався ювілей О. Скрябіна. Однією з визначних подій того часу став концерт у Київській консерваторії, в якому взяли участь молоді піаністи — М. Мінчин, Л. Поляк, Ю. Будницька, котрі навчалися під керівництвом професора К. Михайлова в Київській консерваторії. До програми концерту ввійшли перша й друга сонати О. Скрябіна, його фантазія і концерт. Як особливо вдалу інтерпретацію критика відзначила виконання Ю. Будницької. 6 травня 1940 р. в залі консерваторії відбувся симфонічний концерт, де виконувались твори О. Скрябіна, а партію фортепіано грав Л. Вайнтрауб.

Важливу роль в інтенсивному розвитку концертної діяльності в республіці відіграла організація різноманітних конкурсів виконавців, на яких виявляли талановиту молодь. Перші спроби організувати конкурс піаністів в Україні здійснено 1929 р., тоді прослуховування відбувалося в Харкові, в залі публічної бібліотеки ім. Короленка учасниками конкурсу стали чотири піаністи: Б. Скловський, Л. Острін, М. Зарахович та Р. Пірима. Представницьке журі відзначило високий фаховий рівень молодих виконавців і першу премію віддало дев'ятнадцятирічному Б. Скловському. Незважаючи на юний вік музиканта, його інтерпретація була технічно досконалою, а також позначеною глибоким проникненням у стиль обраної музики.

У 1931 р. у Харкові знову відбувся всеукраїнський конкурс піаністів, який у статті журналу «Музика мас» називався Другим, а насправді був першим представницьким оглядом молодих піаністичних талантів України. Після попереднього прослуховування до змагань із сорока заявників допустили двадцять двох, серед них четверо з Ленінграда, але це були піаністи, які музичну освіту розпочали в Україні.

Першу премію на цьому конкурсі не присудили нікому. Серед тих, хто отримав інші нагороди, були — Є. Сливак, М. Гозенпуд та В. Розумовська. Особливо відзначили чотирнадцятирічного Е. Гілельса.

У 1933 р. в Україні відбувся конкурс, який фактично став оглядом досягнень виконавської культури країни. Організатори мали на меті також відібрати кращих музикантів, які б могли представити українську школу на всесоюзному конкурсі виконавців. Своє мистецтво продемонстрували Е. Гілельс, М. Гозенпуд, Т. Гольдфарб, Р. Пірима, Л. Острін. Двадцять шістьох піаністів комісія рекомендувала до участі в Першому Всесоюзному конкурсі виконавців. Яскраве враження як на спеціалістів, так і на публіку справила гра Е. Гілельса, який виборов перше місце. Критики визнавали, що його виконання відзначається блискучим темпераментом і технічною досконалістю. Музикант яскраво розкрив художній образ фантазії «Весілля Фігаро» В. А. Моцарта — Ф. Ліста; дивовижно насичене звучання і «співоча» поліфонія були притаманні його інтерпретації Фуги Й. С. Баха — Л. Годовського. Журі було однастайним у думці про те, що Е. Гілельс стане згодом найкращим піаністом країни.

1937 р. відбувся всесоюзний конкурс піаністів, підсумки якого засвідчили про розвиток піаністичної культури, зокрема музикантів із різних республік. Лауреатами музичних змагань з-поміж українських виконавців стали Б. Скловський, Т. Гольдфарб і Л. Щур.

По закінченні цього конкурсу піаністи України здійснили гастрольні поїздки містами Радянського Союзу, а потім розпочали інтенсивну підготовку до міжнародного конкурсу ім. Ф. Шопена у Варшаві. І знову представник української фортепіанної школи отримав першу премію — випускник Одеської консерваторії з класу М. Старкової Я. Зак. Друге місце посіла Р. Тамаркіна, яка починала навчатися музики в школі при Київській консерваторії в класі Н. Гольденберг. Піаністка Т. Гольдфарб отримала на конкурсі дев'яту премію. Творчість цієї виконавиці увійшла в історію концертного життя України. Т. Гольдфарб закінчила Одеську консерваторію по класу Б. Рейнгальд, а потім навчалася в Києві в професора А. Луфера. Особливістю її виконання критики вважали бездоганну техніку й осмисленість інтерпретації. Вона грала переважно музику романтиків, полюбляючи віртуозні твори.

«Піаністка бездоганно володіє всіма видами техніки, тому особливо вражає виконання технічно складних творів Ф. Шопена: Сонати (h-moll), Експромтів, Екосезу та Ноктюрну. У цих творах вона продемонструвала цікаву інтерпретацію, відповідну стилеві Ф. Шопена», — зазначав В. Косенко в рецензії на концерт Т. Гольдфарб [6].

Іншим виконавцем, котрий значною мірою сформувався в межах української фортепіанної школи і вийшов на міжнародну естраду, був Е. Гілельс. Музикант закінчив Одеську консерваторію в Б. Рейнгальд, а після переїзду до Москви навчався в аспірантурі в Г. Нейзауза. Він майже одразу став лауреатом Віденського конкурсу 1936 р. (друга премія), а потім здобував тріумфальну перемогу на міжнародному конкурсі Е. Ізаї в Брюсселі. Після Віденського конкурсу член

журі Е. Цадлер зазнавав, що за останні п'ятдесят років «не зустрічав таланту такої сили й нескінченної чарівливості», як Е. Гілельс.

Проживаючи в Москві, піаніст часто гастролював в Україні, де публіка завжди чекала на свого улюбленця. У 1937 р. він виступив у Харкові із Сонатами Л. ван Бетховена, наступного року дав декілька концертів по містах України, в Києві прозвучали «Етюд» О. Скрябіна, «Смерть Ізольди» Р. Вагнера — Ф. Ліста, «Ісламей» М. Балакірева. Блискучою була інтерпретація шостої рапсодії Ф. Ліста. Преса неодмінно висвітлювала його виступи, зокрема харків'яни захоплено писали, що завжди пам'ятають невеликого на зріст юнака, нікому не відомого, але такого, що відразу заявив про себе, завоював симпатії глядачів, а згодом став володарем перших премій кількох конкурсів [7].

Важливою складовою концертного життя республіки були виступи гастрольних артистів. У 1934 р. концертні зали Києва із сольними концертами відвідали блискучий польський віртуоз І. Фрідман, російські піаністи О. Боровський, О. Каменський, Ю. Брюшков. У 1938 р. гостями України були вже знамениті на той час Я. Флієр та Я. Зак.

Я. Флієр ознайомив слухачів із програмою, що складалася з творів Ф. Шопена — композитора, чия музика завжди була наявна у творчості піаніста. Незважаючи на очевидні переваги, його інтерпретація викликала суперечливі судження. У рецензіях ішлося про те, що виконавець, продемонструвавши віртуозну техніку та яскраву емоційність, часто відходив від романтичної інтимності, характерної для творів видатного майстра. Зрештою рецензенти дійшли згоди і визнали, що інтерпретація піаніста доволі переконлива, однак їхні зауваження були певною мірою справедливими — на той час Я. Флієру краще вдавалося виконувати масштабні, емоційно насичені твори Ф. Ліста і С. Рахманінова.

Переможець Шопенівського конкурсу 1937 р. Я. Зак своєю програмою переконав публіку в тому, що в його грі висока технічна майстерність гармонійно поєднана з простотою й естетичною досконалістю.

Того ж року відбулися два концерти Р. Тамаркіної в Києві та Одесі. До програми увійшли твори Ф. Шопена і Ф. Ліста. Визнана «шопеністка» акцентувала на героїчному романтизмі, мужності, драматизмі музики цього композитора, була одним із кращих його інтерпретаторів. У її виконанні прозвучав концерт Ф. Шопена (e-moll), з особливим захватом публіка сприйняла другу його частину. Інтерпретація десятої рапсодії Ф. Ліста ще раз засвідчила те, що творчість композитора не може бути об'єктом лише «віртуозних вправ». Рапсодія у виконанні Р. Тамаркіної прозвучала як змістовна романтична поема. Не знаючи ніяких технічних труднощів, піаністка зосередила

свою увагу на розкритті поетичного змісту твору, чим і підкорила публіку.

У 1937 р. до Харкова з Бетховенською програмою завітав Г. Нейгауз. Давши клавірабенд, він виступив також із симфонічним оркестром Харківської філармонії під керівництвом С. Клімова, обидва його виступи увійшли в історію музичного життя міста. Виконання Г. Нейгаузом творів Л. ван Бетховена стало незабутнім уроком для багатьох музикантів і великою радістю для численних слухачів. Особливе враження справило на публіку сольний концерт, який супроводжував поясненнями сам виконавець. Він зіграв Сонати Л. ван Бетховена оп. 101, 109, 110 та 33 варіації на тему Діабеллі. Були також виконані твори С. Прокоф'єва, Д. Шостаковича, поема О. Скрыбіна. Харківська публіка мала можливість ще раз поспілкуватися з талановитим художником, який мав великий вплив на аудиторію.

Відповідно до відгуків у пресі, одним із кращих концертів 1937 р. був виступ М. Юдіної, у виконанні якої прозвучав концерт В. А. Моцарта A-dur для фортепіано з оркестром. Згідно з оцінкою критиків, «надзвичайні музичні барви, соковитий звук, своєрідна манера виконання і витончена музична культура» великого майстра підкорили слухача [4].

Столичні піаністи виступали в Україні, українські виконавці натовість грали в Москві. Цьому сприяли не тільки конкурси, а й декади українського мистецтва на столичних сценах. Упродовж 30-50-х рр. ХХ ст. проведено декілька таких декад, під час яких Україна представила свої найкращі виконавські сили.

У 1936 р. виконувати фортепіанні твори було доручено А. Луферу та Л. Сагалову. Огляд творчих сил України відбувся з великим успіхом. Прозвучало багато творів українських авторів, серед яких Концерт для фортепіано з оркестром Л. Ревуцького, фортепіанний концерт М. Гозенпуда, а також мініатюри В. Косенка, Л. Гурова, К. Данькевича, П. Козицького. До програми творчої декади увійшов концерт Е. Гігельса, який виступив від України. У його виконанні прозвучали: Соната Л. ван Бетховена оп. 53, Варіації та тему Паганіні, Перша балада Ф. Шопена й Арабески Р. Шумана.

1940 р. відбувся ще один творчий звіт музикантів України в Москві, який тривав з 25 листопада до 5 грудня і виявився ще насиченішим, порівняно з попереднім. У виконанні піаністів України прозвучали фортепіанні концерти М. Скорульського та В. Грудіна, а також багато інших творів українських композиторів.

У 30-х р. Україну відвідували й деякі зарубіжні виконавці, ритм гастролей яких визначався політичною ситуацією того часу. «Залізна завіса», як відомо, відокремлювала СРСР від решти світу, отже й гастролери з'являлися тут нечасто, тому музична громадськість мала дуже збіднене уявлення про європейські досягнення, зокрема про піанізм. Так само й любителі музики за кордоном були недостатньо

обізнані з виконавською творчістю української фортепіанної школи, оскільки гастрольні поїздки за межі країни практикувалися не часто. Власне, вони змогли почути гру українських піаністів лише на Другому та Третньому міжнародних конкурсах ім. Ф. Шопена у Варшаві та нечисленних концертах після цих конкурсів.

З-поміж відомих піаністів, які відвідали в цей період Україну, слід назвати К. Цеккі, Л. Кундера, І. Фрідмана й О. Боровського. Вихованець Петербурзької консерваторії, а в 1915–1920 рр. — професор Московської консерваторії, О. Боровський був відомий любителям музики як піаніст яскравого темпераменту і блискучої техніки.

1937 рік був позначений знайомством із представником піаністичної культури Чехословаччини: до України з концертами приїхав відомий піаніст, професор Л. Кундер із Брно, котрий розповів українським колегам про методи навчання гри на фортепіано у своїй країні та виконав твори чеських композиторів (Ц. Когоутека, Л. Яначека, П. Хаас). Так відбулося ознайомлення спеціалістів-педагогів з методами роботи представника фортепіанної школи Чехословаччини, а українських слухачів та виконавців — з новими творами, які могли поповнити репертуар вітчизняних піаністів.

Таким чином, у 30-ті рр. ХХ ст. фортепіанне виконавство України було доволі яскравим і різноманітним, саме в це десятиріччя відбувалися численні концерти українських піаністів. Інтенсивне концертне життя цього періоду відзначалося не лише кількістю імен, але й різними формами концертів, у нього разом із виступами українських піаністів, органічно вписувалися гастролери з Росії та інших республік.

На жаль, в основі концертних програм переважала одноманітна репертуарна палітра, виконавці здебільшого грали твори композиторів-романтиків ХІХ ст., музика російських та українських авторів зі сцени лунала дуже рідко. Тільки наприкінці 30-х рр. піаністи почали виконувати твори українських композиторів.

Україна стала першою республікою в Радянському Союзі, де організували конкурси піаністів. Відтоді вони стали невід’ємною складовою концертного життя країни. Саме в 30-ті р. ХХ ст. в межах української піаністичної школи сформувалися професійні виконавці-піаністи, серед яких вели активну концертну діяльність Е. Гігельс, Я. Зак, А. Луфер, Б. Скловський, Т. Гольдфарб, М. Гозенпуд, Л. Щур, Л. Сагалов та багато інших. І саме це покоління українських піаністів почало вивчати українську національну музику і пропагувати як спадок композиторів-класиків, зокрема М. Лисенка, так і творчість сучасних композиторів України.

Вивчення досвіду піаністів-виконавців України 30-х р. ХХ ст. відкриває нові шляхи, а також розширює можливості формування прогресивних підходів до підготовки, навчання і професійного розвитку майбутніх педагогів та виконавців, створюючи міцний фундамент подальшого розвитку фортепіанного мистецтва.

Список літератури

1. Анісімов В. Концерт Рози Тамаркіної / В. Анісімов // Радянська музика. — 1937. — № 6–7. — С. 86.
2. Гозенпуд М. Декада радянської музики у Києві / М. Гозенпуд // Радянська музика. — 1941. — №1. — С. 10–12.
3. Гуревич В. Леонид Сагалов / В. Гуревич // Радянська музика. — 1941. — № 1. — С. 60–61.
4. Зноско-Боровський О. Симфонічний концерт під керівництвом Германа Адлера / М. Зноско-Боровський // Радянська музика. — 1937. — № 3. — С. 44.
5. Зорохович М. Концерт піаніста О. Боровського / М. Зорохович // Соціалістична Харківщина. — 1936. — 16 жовтня. — С. 4.
6. Косенко В.С. Концерт піаністки Тетяни Гольдфарб / В.С. Косенко // Радянська музика. — 1937. — № 5. — С. 50–51.
7. Оліна Р. Піаніст Е. Гігельс / Р. Оліна // Соціалістична Харківщина. — 1938. — 4 лютого. — С. 4.
8. Поляновський Т. Всесоюзний конкурс піаністів / Т. Поляновський // Ко-муніст. — 1938. — 10 січня. — С. 4.

Надійшла до редколегії 21.01.2014 р.

УДК 398.8:781.62

А. В. ГУРІНА

СЕМАНТИЧНИЙ АСПЕКТ ДОСЛІДЖЕННЯ ТРАДИЦІЙНОЇ ПІСЕННОСТІ В ПРАЦЯХ В. ЄЛАТОВА

Проаналізовано праці білоруського етномузиколога В. Єлатова. Виявлено семантичний аспект у розробленій дослідником інтонаційній типології традиційних наспівів.

Ключові слова: *емоційна типізація інтонацій, жанрова типізація інтонацій, семантика, традиційна культура.*

Проанализированы работы белорусского этномузиколога В. Елатова. Выявлен семантический аспект в разработанной исследователем интонационной типологии традиционных напевов.

Ключевые слова: *эмоциональная типизация интонаций, жанровая типизация интонаций, семантика, традиционная культура.*

The works of the Belarussian ethnomusicologist V. Yelatov are analysed. The semantic aspect is identified in a typology of traditional tunes developed by the researcher.

Key words: *emotional typing of intonations, genre typing of intonations, semantics, traditional culture.*

Фольклор є досконалою системою збереження і передавання культурної спадщини людства. Культура усної традиції в стислому вигляді містить елементи уявлень різних епох, стадій мислення людини, її світогляду. Актуальність статті визначається нерозробленістю всієї сфери семантичної проблематики в музичній фольклористиці. Саме смисловий, семантичний аналіз слід визнати таким, що дозволяє наблизитися до розуміння природи фольклору. Проблематика

праць білоруського етномузиколога, які вийшли друком у 60–70 рр. ХХ ст., спрямована до глибин пізнання культури усної традиції. Дослідник долав обмеження, стереотипи в розумінні фольклору, що нав'язувались «керуючим» культурою тоталітарним режимом. Нині слід звернутися до праць талановитого науковця, положення яких є актуальними для розвитку сучасної науки.

Мета статті виявити семантичний підхід в осмисленні фольклорної культури, репрезентований у працях В. Єлатова.

Об'єкт дослідження — фольклор як система мислення; предмет — семантичний аспект дослідження традиційної пісенності в працях білоруського етномузиколога.

Пошуки дослідників у сфері інтонаційного смислу музики виявили взаємопов'язаність двох етномузикологічних проблем — семантики й генези народнопісенних інтонацій. Так, В. Єлатову для обґрунтування своєї точки зору на смисл музичної інтонаційності народних пісень необхідним стало заглиблення в проблему походження музичних інтонацій. Створена дослідником інтонаційна типологія традиційної пісенності суттєво збагатила уявлення про природу і смисл фольклорних інтонацій. У своїх дослідженнях білоруський етномузиколог ґрунтувався на теорії інтонації Б. Асаф'єва, зокрема, на двох з її складових: сутності явища інтонації та проблеми співвідношення інтонацій музичної і мовної. Згадаємо, що Б. Асаф'єв припускав спільність первісних звукових форм, від яких розвинулися дві самостійні гілки інтонації. Саме це спричинило подібність між інтонаціями мовлення й музичними інтонаціями [1]. Цю думку поділяє і В. Єлатов, котрий основи обох видів інтонації вбачає в первісному інтонуванні, яке визначалося «фізіологічно-емоційними функціями організму» [4, с. 17]. Первинна інтонація поєднувала емоційне й логічне і, як доводить лінгвістика, була елементарною мовою на ранніх етапах розвитку людства. Лише згодом відбулося відокремлення її функцій, які стали виконувати мова і мистецтво. Саме «інтонація-емоція» (згідно з В. Єлатовим) і була спільною для мови і мистецтва.

В «інтонації-емоції» ще багато біологічного. Функції «інтонації-емоції» репрезентують першу сигнальну систему [4, с. 18]. Страх, біль, заклик — найпростіші й звичайні виявлення цієї системи. Саме ці інстинкти, закладені в людині від народження, є стимулом виявлення подібних емоцій. Кількість первинних біологічних інтонацій-емоцій, незначна, але саме вони є початком основних модусів мелодичної виразності, які й утворили сферу виразності музичних інтонацій. Формування другої сигнальної системи тривало тисячоліття розвитку суспільства. Ще доволі тривалий час серед засобів виразності існували первинні інтонації-емоції, що трапляються і в сучасних зразках традиційної пісенності.

Музична інтонація безпосередньо пов'язана з певними фазами пізнання. Первинна фаза — чуттєва — є безпосереднім відгуком на

зовнішні подразники. Вона й спричиняє первинні «інтонації-емоції», що ще здебільшого визначаються біологічними передумовами. Наступний етап інтонаційного освоєння зовнішнього світу пов'язаний зі створенням системи пізнання періодом виникнення різних жанрів. І третій етап — образне осмислення навколишнього світу, на якому образні узагальнення повністю естетизовані.

На думку В. Єлатова, типи інтонування безпосередньо пов'язані один з одним і точно відокремити їх неможливо. Це єдиний процес із переважанням у певні моменти того чи іншого способу інтонаційного узагальнення. Ці типи дослідник називає «емоційною типізацією», «жанровою типізацією» і «образною типізацією» інтонацій [4, с. 32].

«Емоційна типізація» інтонацій характерна для найдавнішого етапу розвитку музики. Вона проявляється в криках, закличках, гуканнях, плачах та інших звукових виявленнях емоцій. Це інтонації-ембріони — найближчі до музичних інтонацій — звукове виявлення безпосередніх почуттів. У період домінування інтонацій «емоційної типізації» музика поділялася на декілька сфер, кожна з яких об'єднана загальною емоцією — страху, радості, заклику тощо.

«Жанрова типізація» — наступний, згідно з В. Єлатовим, етап розвитку музичного мистецтва. Його найважливішою ознакою, на думку дослідника, є використання типових інтонацій, характерних для певних жанрів. Пісенні жанри, маючи певну функціональну спрямованість, містять різні форми емоційно типізованих інтонацій [4, с. 33].

«Образна типізація» — найвищий етап розвитку народної музики. Починається утворення своїх специфічних засобів виразності. Образ відокремлюється від первинних емоцій. Типові інтонації замінюються індивідуалізованими. Якщо певний жанр узагальнював певну життєву ситуацію, за функцією передбачав використання подібних «мотивних утворень», то образна сфера музики зумовлена необхідністю деталізувати життєві спостереження.

Аналізуючи зразки білоруської народної музики, дослідник доводить, що «емоційна типізація» інтонацій зберігає значення залишкового явища. Інтонації цього типу сприймаються як своєрідне вкраплення в розвиненіші типи інтонаційної структури. Той факт, що в народній музиці донині використовуються первинні «музично забарвлені емоції», свідчить про те, що останні є важливим засобом розкриття певного змісту. У виникненні цих інтонацій значну роль відіграли заклинали ритуали. Зумовлені магією заворожуючі рецитація, заклик, вигук — комунікативні засоби, основані на первинній «інтонації-емоції». Звичайно, сучасні приклади емоційно типізованих інтонацій не відповідають своїм первинним формам, прийоми виразності значно переосмислено відповідно до змін умов життя, сприйняття і мислення людини, проте «первинне зерно» в них усе ж таки можна знайти, зазначає В. Єлатов [4, с. 35].

Критерієм, завдяки якому дослідникові вдалося розрізнити типи інтонаційності, були стилеві ознаки кожного із цих типів, визначені на основі аналізу традиційних пісень. Так, загальну характеристику стилю певного інтонаційного типу визначають: жанрова сфера традиційних пісень, особливості інтонацій та ладу, структура пісень, а також певні виконавські прийоми.

Жанром, який певною мірою зберіг емоційно типізовані інтонації. В. Слатов, передусім, вважає плачі [там само, с. 35]. В існуючих нині голосіннях відчутною є опора на психофізіологічний акт — стогін, плач. «Емоційна типізація» містить і закличні інтонації, характерні для багатьох жанрових різновидів обрядових пісень: весняних загувань, купальських, русальних та ін. Їх смисл — звернення до когось чи до чогось, гукання. Узагалі мелодизовані заклички, звернення характерні для всієї ранньотрадиційної пісенності.

Первинні «інтонації-емоції» по суті поділяються між двома полярними за психологічним значенням станами: радість — горе. У концентрованому вигляді ці психологічні сфери проявляються через інтонації заклички і плачу. Саме характер цих інтонацій визначає їх місце в пісенній структурі. Найчастіше вони функціонують як додатки до основної синтагми: заспів, приспів — внутрішньо самостійні рефрени. Основна ж синтагма може при цьому ґрунтуватися на жанрово типізованих інтонаціях чи навіть «образній типізації» інтонацій [4, с. 37].

Найчастіше емоційно типізовані інтонації виникають на граматичних елементах, які містять більше емоційно-чуттєвий, ніж логічний смисл («Ой», «Гей», «Ех» тощо). Цікаво, що такі інтонації виникають під час називання імен язичницьких богів — Купала, Лади, Кострубонька та ін. Інтонації заклички, гукання виявляються в тривалому розтягуванні звука, який, зазвичай, розташований наприкінці пісенної синтагми, або її самостійних розділів. Такими ознаками емоційно типізованого інтонування дослідник вважає найрізноманітніші глісандовані послідовності, «з'їзди», «під'їзди», які безпосередньо виявляють фізіологічну основу експресії [4, с. 40].

У музичних зразках, основаних на «емоційній типізації», певна емоція настільки переважає, що пов'язана з нею поспівка домінує в структурі ладу й інтонаційному розвитку всього наспіву. Інтонаційна формула тут майже тотожна ладовій формулі, інтонація немовби «розчиняється» в ладі, розтягується до ладу [4, с. 43]. Із цим явищем дослідник пов'язує існування в білоруській народній музиці типових наспівів, на кожний з яких співається велика кількість текстів. Це означає, що одна й та сама емоція може проявитися в різних життєвих обставинах і виражається однаковими інтонаціями. У Білорусії досі існують місця (особливо на Поліссі), де для всієї традиційної творчості існують три-чотири типові наспіви.

Для періоду жанрової типізації інтонацій характерне, на думку В. Єлатова, закріплення певних пісенних циклів за місцем, часом, дією. У цю епоху музичного розвитку пісня була функціонально конкретною, її виконання чітко пов'язувалося з певними обставинами. Тоді відбувалася регламентація засобів виразності, поспівок, інтонаційних зворотів у конкретних пісенних циклах. Найважливішою ознакою цього періоду стали типові наспіви [4, с. 48]. У добу емоційної типізації типові наспіви теж мали місце, але тоді вони об'єднували пісні різного функціонального призначення, головним критерієм «типовості» був емоційний тону наспівів. У добу жанрової типізації типові наспіви зумовлені певною функцією. Ця принципова відмінність у типових наспівах, які належать до емоційної й жанрової типізації інтонацій, здебільшого й визначила особливості їх інтонаційної структури. У процесі переходу до жанрової типізації інтонаційні перетворення відбувалися передусім в основній синтагмі-строфі. Заспіви й приспіви, зазвичай, функціонували у сфері дії інтонацій «емоційної типізації». Значення рефрену в період «жанрової типізації» значно зменшилося, структура строфи зовнішньо стала простішою.

В емоційний період інтонаційному розвитку була притаманна яскраво виражена імпровізаційність (за винятком початкової поспівки та каденції). Це були типові наспіви, які збігалися з типовими інтонаціями. У такому наспіві, який належить до «жанрової типізації», крім початку й каденції, формуються вже типові поспівки середнього розділу.

Деякі жанри, такі як плачі, жнивні, веснянки, колядки, існуючи вже в лоні «жанрової типізації», суттєво не змінили своєї інтонаційної характерності, інші жанри відчутно трансформувалися — їх інтонаційний розвиток став підпорядковуватися принципу приєднання поспівок одна до одної, відповідно до типових ритмічних синтагм, тематичного переосмислення [4, с. 46].

В епоху жанрової типізації інтонацій велике значення ще зберігає лад-формула, відтак, принцип створення наспівів є тим самим — додавання однієї поспівки до іншої. Але це вже стосується не всього наспіву, а лише нейтрального фонового матеріалу. Фонові форми використовуються в будь-якому місці наспіву. На відміну від цього типові поспівки потребують певного місця в конструкції. Це — матеріал, який повторюється не часто, а тому виокремлюється як щось особливе, індивідуалізоване [4, с. 50].

Типові поспівки характерні для кульмінаційних розділів форми. Проте навіть така індивідуалізована поспівка може міститися в декількох наспівах. Це відбувається тому, що головним є функціональне призначення пісні. Музика в «жанровий» період чітко підпорядковується тексту. Отже, якщо вважати типові поспівки, звороти

своєрідною інтонаційною семантикою, то остання суттєво набирає розвитку лише в епоху жанрової типізації інтонацій.

«Образна типізація» стала формуватись ще в межах жанрової. У рамках одного жанру виникали цикли пісень з певним образним забарвленням (ліричним, гумористичним тощо) як особистісне осмислення подій тексту. Зміст народного музичного мистецтва став набувати іншого, додаткового образного підтексту [4, с. 53]. У період образної типізації типовий наспів, характерний для двох попередніх періодів, повністю зник. Якщо «емоція» і «функція» могли містити безліч однотипних наспівів, то «образ» потребував їх повної індивідуалізації. Майже всі жанрові цикли втратили безпосередній зв'язок з обрядами. Більшість пісень збереглася, проте, суттєво трансформувались, набула ліричної характерності.

Отже, необхідно визнати, що білоруський етномузиколог значно розширив попередні уявлення про природу й процеси перетворення традиційної пісенності. Інтонаційна типізація є результатом оформлення внутрішніх закономірностей розвитку музики усної традиції.

Визначені В. Єлатовим епохи «емоційної» та «жанрової» типізації інтонацій традиційної пісенності виходять за межі білоруського фольклору. Для висновків щодо еволюції музичного мислення білоруський фольклор міг слугувати тільки одним із можливих слов'янських джерел [7, с. 6]. Дослідник засвідчив надетнічну інформативність традиційної музичної культури

Єдність основ мовної й музичної інтонацій учений убачає в первісному інтонуванні, яке, у свою чергу, визначалося безпосередньою залежністю від фізіологічних функцій та найпростіших виявів емоцій людини. В. Єлатов припускає та обґрунтовує переконливим аналізом численних зразків традиційної пісенності, що первісна інтонація-емоція і є тією «гілкою» єдиного звукового потоку (згідно з Б. Асаф'євим), від якої відокремилися у своїх функціях мовлення й музика як комунікативні системи.

У народній музиці комунікативні засоби, основані на «інтонації-емоції», зберігають значення залишкового явища. Уся традиційна пісенність просякнута емоційно типізованими інтонаціями. Народні пісні й донині зберігають первинне «емоційне зерно». В інтонаціях як музики усної традиції, так і музики професійної академічної інтонація-емоція існує як біологічне підґрунтя, первинний же її смисл зберігається.

Праці В. Єлатова значно розширюють межі опрацьованого етномузикологами матеріалу традиційної пісенності, системність дослідження традиційної народної культури [2; 3; 4] сприяє вирішенню багатьох проблем музичної фольклористики. Важливим є вирішення проблеми музично-пісенної семантики.

Список літератури

1. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс / Б. В. Асафьев. — Л. : Музыка, 1971. — 364 с.
2. Елатов В. И. Ритмические основы белорусской народной музыки / В. И. Елатов. — Минск : Наука и техника, 1966 — 219 с.
3. Елатов В. И. Ладовые основы белорусской народной музыки / В. И. Елатов. — Минск : Наука и техника, 1964. — 216 с.
4. Елатов В. И. Мелодические основы белорусской народной музыки / В. И. Елатов. — Минск : Наука и техника, 1970. — 143 с.
5. Квитка К. Об областях распространения некоторых типов белорусских календарных и свадебных песен / К. Квитка // Белорусские народные песни / сост. З. В. Эвальд. — Л., 1941. — С.5–17.
6. Мажейка З. Я. Песні беларускага Паазер'я / З. Я. Мажейка. — Мінск : Навука і тэхніка, 1981. — 493 с.
7. Іваницький А. Основи логіки музичної форми (проблеми походження музики) / А. Іваницький. — К. : «Альтпрес», 2003. — 179 с.

Надійшла до редколегії 12.02.2014 р.

УДК 783.24:271.2-534.3-051

Ю. В. ВОСКОБОЙНИКОВА

**ПРИНЦИПИ БОГОСЛУЖБОВОГО СПІВУ
СВЯТКОВОГО ХОРУ СВЯТО-ЄЛИСАВЕТИНСЬКОГО
МОНАСТІРЯ (М. МІНСЬК, БІЛОРУСЬ)**

Аналізуються основні принципи творчої роботи Святкового хору Свято-Єлисаветинського монастиря (м. Мінськ) та діяльності його регента монахині Іуліанії (Денисової).

Ключові слова: богослужбовий спів, хор, синергія.

Анализируются основные принципы творческой работы Праздничного хора Свято-Елисаветинского монастыря (г. Минск) и деятельности его регента монахини Иулиании (Денисовой).

Ключевые слова: богослужбование, хор, синергия.

The basic creative principles of Festive Choir of the Saint Elisabeth Convent (Minsk) and of its regent nun Juliana (Denisova) are analyzed.

Key words: liturgical singing, choir, synergy.

Сучасне церковно-хорове мистецтво є багатоглядним об'єктом для дослідницької діяльності всіх, хто цікавиться не лише православною музикою як такою, але й хоровим виконавством узагалі. Реалії сьогодення такі, що співаками церковних хорів є люди як з вищою музичною освітою, так і без будь-якої професійної підготовки. Серед регентів трапляються і люди, які все життя перебувають у лоні Церкви, і ті, хто став керувати церковним хором «випадково» і опановував специфіку вже в процесі роботи. Такі різноманітні шляхи на клірос набувають продовження в діяльності хорів: репертуарному спрямуванні, виконавському стилі, методиці вокально-хорової роботи.

Одним з найцікавіших колективів сучасного церковно-хорового мистецтва на пострадянському просторі є Святковий хор Свято-

Слисаветинського монастиря (м. Мінськ) під керівництвом монахині Іуліанії (Денисової). Науковий інтерес до творчості Іуліанії (в миру — Ірини Денисової), насамперед, ґрунтується на широкій популярності її хорових творів серед церковних хорів. Особистість композитора давно привертає увагу публіцистів, проте спроба наукового осмислення її творчості зроблена вперше, чим і зумовлена актуальність цієї публікації, мета якої — визначити основні принципи творчої роботи в хорі Свято-Єлисаветинського монастиря.

Біографія монахині Іуліанії (до постригу — Ірини Денисової) відома завдяки публікаціям у пресі та документальним фільмам («Доля людини», «Регент», «Інокія»). Випускниця Ленінградської консерваторії, теоретик та педагог, у складній життєвій ситуації вона прийшла до Бога. У такі моменти людською душею керує потужна внутрішня мотивація, що знаходить відгук у божественній синергії. Людина, вперше прийшовши до Бога, відчуває особливу дію благодаті, духовну підтримку. Це почуття надзвичайно стійке, коли безпосередня участь Бога у долученні особистості до літургійного життя слабшає, надаючи віруючій людині змоги отримати дари благодаті власними зусиллями. Це почуття, закріплене як пам'ять про життя в Дусі, допомагає людині інтуїтивно відчувати істинне і хибне, зокрема в церковному мистецтві. Звідси — самотність творчості композитора, її прагнення не тільки до естетичного музичного ефекту, але й до молитовної зосередженості.

Свою регентську діяльність І. Денисова розпочала майже 20 років тому. З 1997 р. керувала хором Свято-Петропавлівського собору м. Мінськ. Репертуар хору переважно складали твори композиторів Московської Синодальної школи та композиції І. Денисової, крім того, на замовлення Православної Зарубіжної Церкви були записані декілька дисків з творами композиторів російської діаспори, завдяки яким зберігалася традиція православного богослужбового співу в радянські часи.

У 2007 р. І. Денисова стала послушницею, а трохи пізніше — інокією Свято-Єлисаветинського монастиря та залишила служіння в Петропавлівському соборі. За словами хористів, це був дуже болісний момент і для регента, і для співаків. Тому, щойно матушка отримала благословення продовжувати регентську справу, більшість її підопічних перейшла до монастирського хору, і колектив відновив свою діяльність, яку продовжує і нині.

Хор має повний мішаний склад. Переважно співаками хору є випускники музичного ліцею при Національній музичній академії. Зважаючи на те, що він являє собою заклад для особливо обдарованих дітей, більшість співаків хору мають абсолютний музичний слух, блискучі навички сольфеджування та значний музичний досвід і ерудицію. Слід зазначити, що в хорі поруч працюють викладачі та їх студенти, що надає спілкуванню певних особливостей. Наявність у хорі

декількох поколінь музикантів забезпечує колективі певні переваги. Студенти відчувають відповідальність перед тими, хто їх навчав, за якість своєї роботи, а викладачі також тримають себе в професійному тонусі, розуміючи, що власний приклад — найдієвіший спосіб виховання молодих фахівців. Проте всі учасники колективу усвідомлюють, що спільна робота дещо нівелює навчальну субординацію, оскільки пріоритетнішими стають духовні та художні завдання, які є спільними для всіх.

Монастирське служіння сприяло переоцінюванню репертуару та творчої манери хору, адже специфіка потребувала аскетичнішого звучання. Нинішня репертуарна політика хору зорієнтована на канонічний церковний спів. Проте за основу регент бере не лише одноголосні піснеспіви, а розспіви в обробці — в ісонному викладенні або гармонізації. На думку м. Іуліанії, слухове сприймання сучасної людини базується переважно на музичній гармонії мажоро-мінорної системи, на відміну від лінійного мислення людини минулого, тому одноголосні розспіви не завжди сприймаються нею однозначно. Визнаючи виняткову цінність одноголосних розспівів, регент прагне до створення піснеспівів, які водночас містили б притаманну їм аскетичність і гармонію, близьку слов'янській православній ментальності. Зважаючи на таке бачення стильової спрямованості кліросного служіння хору, регент обирає богослужбові твори таких авторів, як ігумен Сілуан Туманов, ієродиякон Герман Рябцев, свящ. Сергій Федоров та ін., але здебільшого створює власні авторські обробки давніх розспівів. Такий підхід зумовлений не прагненням композиторського самовираження, а створенням піснеспівів, максимально адаптованих до конкретного храмового контексту.

Питання контекстуальної узгодженості богослужбових творів з естетикою конкретного храму, його акустичними властивостями, стилем та темпоритмом служіння священства є надзвичайно важливим, але майже зовсім не розробленим у сучасній регентській справі. Що стосується специфіки духовного життя церковної громади, яка відрізняється кількісним та віковим складом парафіян, міським чи сільським розташуванням, типом служіння (монастир, храм при лікувальному чи соціальному закладі, храм при навчальному закладі та ін.), вона, зазвичай, не впливає суттєво на формування репертуару та творчу манеру церковного хору. Проте на богослужбовий та соціальний контексти слід вважати, що доводить досвід хору Свято-Елисаветинського монастиря.

Одним з важливих завдань м. Іуліанія вважає досягнення відповідності звучання хору як контексту монастирського служіння, так і естетичній специфіці храму. Наприклад, звукова стилістика, на думку регента, має відповідати стилю архітектури та розпису, утворюючи спільний богослужбовий часопростір.

Твори Денисової унікальні, як і особистість автора, що поєднує в собі високу професійність зі щирим та глибоким почуттям молитовного духу церковного пісенспіву. Композитор блискуче відчуває специфіку хорової фактури й майстерно використовує палітру звучання голосів. У процесі детального ознайомлення з роботою хору з'ясовано, що більшість партитур не лише написані зважаючи на можливості та специфіку хорових партій, але й створені безпосередньо для конкретних виконавців, котрі працюють у складі колективу. Такий індивідуалізований підхід дозволяє максимально яскраво використовувати художні можливості кожного співака.

Жанровий спектр хорових творів композитора не надто широкий. Переважно його складають твори духовного спрямування для хору а сарелла, як богослужбові, так і позабогослужбові. До перших однозначно належать гармонізації стародавніх церковних розспівів і значна частина авторських пісенспівів на канонічні тексти, до других — обробки народних пісень і кантів, авторські пісні та стилізації, а також твори на канонічні тексти, не призначені для виконання під час богослужіння.

Партитурам Денисової притаманні мовна інтонаційність, натхненність, чіткість форми. Творам, написаним до постригу, властива велика емоційна лабільність, що в музиці виражено через специфіку гармонії та фактури. Пісенспіви ж монастирського періоду характеризують високий рівень вивіреності та концентрації, свідоме обмеження засобів художньої виразності. Такі пісенспіви — це не вираження думки, а власне матеріалізована думка, Логос, який є водночас і задумом, і буттям, і формою, і процесом, і ідеєю, і дією.

Богослужбовий спів має специфічну мету і спрямованість, яка докорінно відрізняє його від світської хорової музики. Позацерковна творчість, здебільшого, є способом самовираження автора, відображенням його світогляду, проте мета церковного мистецтва — служіння в різних його проявах (прохання, подяка, приношення, молитва та ін.). І якщо світська музика орієнтована на певний культурно значущий результат, наприклад, визнання або невизнання публікою (критикою, елітою, неформальними лідерами тощо), то духовний пісенспів (у разі духовного ж підходу) — власне і є служінням. Таким чином, у церковно-співочій практиці пріоритетними є зовсім інші критерії, ніж у світській творчості. У ній значущий не тільки (і не стільки) сам художній результат, скільки духовний стан автора, співаків та слухачів у процесі створення, виконання і сприймання твору.

Духовні відчуття, притаманні церковно-хоровій музиці, тісно пов'язані з поняттям соборності. Цей термін, що набув найглибшого осмислення в церковній практиці, в загальному сенсі означає ідею спільного на противагу приватному, особистому або одиничному. На думку св. Ігнатія Богоносця, духовне значення цієї єдності — не

просто в солідарності в думках і діях, яка характерна для людських суспільств або організацій, а в благодатній єдності з Богом [1].

Транспонуючи ідею соборності у сферу хорового мистецтва, необхідно визнати, що справжня колективна творчість неможлива без цього єднання з висотою Божественного, оскільки тільки в ньому за певних умов проступає синергія. Синергія — підсумковий ефект взаємодії двох або більше факторів, який характеризується тим, що їх дія істотно перевершує ефект кожного окремого компонента у вигляді їх простої суми [2]. У православ'ї під синергією розуміють спільну дію людини і Бога в справі духовного вдосконалення особистості.

Синергія хорового виконання виявляється в декількох планах. Передусім, це матеріальний — акустичний — план. Тонко вивіреним хором стрій викликає взаємне посилення звукових частот, що збільшує обсяг і польотність звука. Синергія в прямому фізичному сенсі виявляється в ефекті звучності несподівано широкої амплітуди (коли динамічний потенціал перевершує просту суму голосів, що співають), а також багатстві тембрової палітри колективу, яку не можна порівняти із сумою тембральних особливостей окремих співочих голосів.

Другим планом виявлення синергії хорового виконання є інтелектуально-емоційна сфера. Як звукові частоти входять у резонанс за певних умов, так і емоційний виразний план кожного співака може (в ідеалі, і мусить) провокувати явища «психологічного» резонансу — посилення виразності завдяки глибині спільного переживання. У цьому процесі, безсумнівно, основоположною можна вважати роль диригента, оскільки саме він має максимальні можливості для передавання інтелектуальних (розуміння) й емоційних (переживання) інтенцій завдяки візуальному контакту з хористами і, навпаки, для сприймання переживань виконавців.

Третім планом виявлення хорової синергії є духовне єднання співаючих, яке можна охарактеризувати як над-емоційне і навіть як над-смісловне. Воно не відображає змістової конкретики виконуваного твору і не пов'язане безпосередньо з емоційним забарвленням тексту. У ньому проявляються особистісні глибинні устремління співаючих, які можна охарактеризувати як такі, що містяться в глобальних людських інтенціях, таких як прагнення до краси, гармонії, єднання з Богом. Саме цей синергійний план частіше виникає в хоровій практиці церковних колективів. Його особливістю є те, що в разі такого виконання мистецтво хорового співу стає не вираженням і не відображенням реальності в художній формі, а, навпаки, самою реальністю, піднесеною на певну духовну висоту, життям у звучанні.

У творчості Святкового хору Свято-Єлисаветинського монастиря синергія виявляється достатньо виразно. Увага регента прикута не лише до музичних можливостей хористів, але й до ступеня їх воцерковленості, прагнення духовного розвитку. Духовність виконуваних текстів передбачає наявність у виконавців молитовного досвіду,

що, у свою чергу, зумовлює характер психологічної взаємодії хористів. «Єдиними устами, єдиним серцем», — так сформульована в православ'ї головна якість соборної молитви. Мабуть, не випадково й у світському хорознавстві питання однаковості звучання, проблеми унісону та синхронності є основоположними, хоча вони — лише зовнішнє матеріальне вираження внутрішньої духовної єдності співаків.

Додатковим підтвердженням наявності синергійного ефекту є відчуття виконавцями атмосфери слухацької аудиторії, не пов'язане з безпосередньою реакцією на виконання (як то оплески, охвальні вигуки та ін.). Синергія породжує певну духовну комунікацію, цінність якої для об'єднання людей не потребує аргументації. У результаті виникає психологічний «механізм» об'єднання людей не тільки безпосередньо в процесі хорового виконавства, але й у процесі слухацької співучасті в ньому.

Як основу психологічної (радіше, психофізіологічної) єдності хорового колективу можна розглядати різні фактори: рівень музичної освіченості виконавців, їх загальну ерудицію, фактор особистого впливу диригента, його стиль керівництва тощо. Проте існує цілком конкретний давній умовивід, сформульований на основі емпіричного пастирського досвіду: «Правильний спів є наслідком праведного життя, і праведне життя є умовою правильного співу» (свт. Климент Олександрійський). Саме тому важливий чинник досягнення високої якості богослужбового співу в хорі Свято-Єлисаветинського монастиря — духовне виховання півчих.

Важливим і майже неповторним для сучасної хорової практики фактором індивідуальності звучання хору Свято-Єлисаветинського монастиря є принципова позиція регента щодо тембрової однаковості. Згідно з хоровою теорією, максимальне зближення тембрів співаків допомагає досягнути тієї єдності у звучанні, яка є одним із критеріїв професійності виконання. Проте м. Іуліанія має принципово іншу думку. Вона вважає, що різність тембрів надає хорому саме хорового звучання. У парадоксальності такої вимоги до колективу (бути різними й водночас одним цілим) розкривається справжня майстерність як диригента, так і співаків, адже творчий пошук полягає не в тому, щоб віднайти «середнє» для всіх звучання, а в тому, щоб відчуті тембр, який дозволить досягнути хорової монолітності, зберігаючи індивідуальність кожного голосу.

Ще однією специфічною властивістю творчого методу м. Іуліанії є використання у творах мовного діапазону партій. Це також принципова позиція регента, яка зумовлена тим, що молитва завжди відбувається в мовній практиці без залучення екстремально високих або низьких теситурних зон. Таке самообмеження в композиціях, поперше, наближує звучання гармонізацій м. Іуліанії до звучання одноголосних розспівів, які традиційно звучать саме в мовному діапазоні, по-друге, позбавляє хор провокацій до форсованого звучання. При

цьому всі хористи блискуче володіють технікою співу в різних теситурних умовах і таке самообмеження має суто принциповий свідомий характер.

Особливим є і підхід Денисової до обробки музичного матеріалу. У її гармонізаціях пріоритетний — інтонаційний архетип російської (в широкому сенсі) народної протяжної пісні, реалізований у фактурі гетерофонного типу. Подібне оформлення тематичного матеріалу у фактурні пласти було властиве творчості дякона Сергія Трубачова, проте у творах же монахині Іуліанії є певна специфіка, яка не дозволяє констатувати пряму творчу спадковість. Полягає вона у використанні ісону як основи фактуризації її піснеспіву.

Слід зазначити, що поєднання російської народно-пісенної інтонаційної основи й ісонної традиції грецького, а потім і російського богослужбового співу цілком могло скласти суть подальшого розвитку цих співочих напрямів у XVII ст., якби не штучне нав'язування італійського хорового стилю. Тенденції, які простежуються в хоровай церковно-співацькій культурі до середини XVII ст., могли і навіть повинні були розвиватися саме в напрямі зближення російської протяжної пісні й ісонної богослужбової традиції. Слід зауважити, що в багатьох помісних церквах розвиток богослужбового співу відбувався безпосередньо за таким принципом: завдяки перенесенню національного народнопісенного матеріалу в контекст звичної для богослужіння фактури.

Написання богослужбових співів потребує не лише проникнення в тематику тексту, але і його проживання в контексті молитовного досвіду. Порівняння творчості Іуліанії Денисової до та після приходу до монастиря засвідчує процес згортання «композитора» в «розспівника», можливий тільки завдяки набуттю таких християнських чеснот, як смиренність, довіра і вдячність Богові. На жаль, вибудовування творчого процесу на духовних основах нині недостатньо практикується навіть безпосередньо в церковному середовищі, що й призвело до секуляризації церковно-співацького мистецтва. Останнім часом спостерігається процес реставрації правильного ставлення до церковної творчості, проте він переважно має зовнішній характер. Повернення (іноді доволі агресивне) до стародавнього розспіву не завжди супроводжується поверненням до Духа розспіву, його святості. Співвідношення творчого процесу в роботі композитора над самостійним твором і гармонізацією нагадує співвідношення графічної ілюстрації до тексту і безпосередньо самої графіки рукопису. В одному разі візуальне вираження тільки відображає смислову частину тексту, в іншому — є ним безпосередньо.

Аналізуючи твори І. Денисової домонастирського періоду, можна помітити, що композитор широко використовує дисонуючу вертикаль, модуляції, відхилення, секвенції, зіставлення тональностей, зокрема далекого ступеня спорідненості. Твори цього періоду дуже

витончені й зворушливі, проте не зовсім відповідають православному канону — і емоційно, і духовно. При цьому провідним формоутворюючим принципом у Денисової вже в цей час є тривале мелодичне розгортання. У багатьох творах воно відбувається ніби всупереч гармонійній лабільності, надійно цементуючи музичну тканину. Така внутрішня парадоксальність дозволяє композиторові переводити драматургію твору з площини зовнішнього в глибини внутрішнього, при цьому пластика музичного розвитку позбавлена драматичних ефектів.

Музична інтертекстуальність деяких творів монахині Іуліанії Денисової базується на цитуванні (а то й прямому «задекларованому» використанні) творів інших авторів і церковних наспівів. Зокрема, в кондаках акафістів іконам Богородиці мелодійний матеріал містить відому Богородичну тему «О, Всепетая Мати», піснеспів «Оком благоутробным» побудовано на мелодійній основі білоруської народної пісні «Ой, речанька, речанька», а, наприклад, піснеспів «Во Царствии Твоём» написано на основі елементу теми Третього фортепіанного концерту С. Рахманінова.

Творчість монахині Іуліанії Денисової відкриває в сучасній церковній музиці той самий серединний шлях, який уможливує, не віддаляючись від розспіву як «богослов'я у звуках», сформувані нову інтонаційну концепцію богослужбової хорової практики на основі багатоголосся. Такий підхід у сучасній церковній культурі є надто важливим, оскільки, з одного боку, дозволяє зробити піснеспіви максимально близькими для сучасної людини, вихованої в багатоголосному звуковому середовищі, а з іншого — зберігає суть православної співочої традиції, її богословське й інтонаційно-семантичне ядро. Крім того, мовний тип асиметричної ритміки сприяє підтримці не тільки співочої, а й регентської богослужбової традиції, яка базується не на принципах класичного диригування, а на принципах хейрономії.

Святковий хор Свято-Єлисаветинського монастиря заслужено вважають одним з найпрофесійніших церковних хорових колективів. Так, у 1999 р. на IV міжнародному фестивалі православних піснеспівів у Мінську він отримав Гран-прі, а у 2000 р. — став Лауреатом XIX міжнародного фестивалю православної церковної музики в м. Хайнівка (Польща). Тричі хор побував на фестивалі Російської Духовної музики у Вільнюсі (Литва); у Варшаві на міжнародному фестивалі Сакральної Музики був єдиним хором, який представляв православ'я; співав у знаменитому храмі Христа Спасителя і в Королівському залі Останкіно в Москві, в Залі Академічної Капели і Великому залі філармонії Санкт-Петербурга, брав участь у богослужіннях стародавнього Псково-Печерського монастиря. В останні роки хор сприяє відродженню «Великопісних концертів» — одного з основних проєктів Академії православної музики в Санкт-Петербурзі. Регент хору монахиня Іуліанія є також викладачем «Літньої школи»

Академії та членом журі конкурсу православних композиторів «Роман-Сладкоспівець». Хор записав численні альбоми, велика кількість яких видана за кордоном. Слід зазначити, що в складі хору багато наукових діячів, викладачів-теоретиків, керівників відомих хорів та ансамблів. Цікаво, що всі вони сумлінно працюють під керівництвом монахині Іуліанії, докладаючи максимум зусиль для вдосконалення не лише своєї майстерності, але й свого благочестя, що, безперечно, є найважливішим фактором досягнення справжньої духовності церковного співу.

Детальніше вивчення специфіки роботи окремих церковних хорів пострадянського періоду має бути аспектом аналітичного дослідження сучасної православної хорової культури.

Список літератури

1. Жилин Д. Теория систем / Д. Жилин. — М. : УРСС, 2004. — С. 183.
2. Успенский Н. Соборность Церкви : Доклад на Православно-Протестантской конференции в Ярвенпяа, Финляндия, 25 мая 1959 г. [Электронный ресурс] / Н. Успенский. — Режим доступа: http://www.golubinski.ru/ecclesia/uspensky_sobornost.htm. — Загл. с экрана.

Надійшла до редколегії 23.01.2014 р.

УДК 78:398.1(477) «19»

Л. М. БІЛОЗУБ

НАЦІОНАЛЬНІ ТРАДИЦІЇ У ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ХХ СТ.

Висвітлено національні традиції у творчості українських композиторів ХХ ст., які вплинули на розвиток музичного мистецтва. Доведено, що розвиток національних традицій українськими композиторами ХХ ст. визначається втіленням національних засобів музичного мистецтва, удосконаленням стилістики й образності української класичної музики.

Ключові слова: композитор, музика, класична музика, національні традиції, музичне мистецтво, музична творчість.

Освещаются национальные традиции в творчестве украинских композиторов ХХ в., повлиявших на развитие музыкального искусства. Доказано, что развитие национальных традиций украинскими композиторами ХХ в. определяется воплощением национальных средств музыкального искусства, совершенствованием стилістики и образности украинской классической музыки.

Ключевые слова: композитор, музыка, классическая музыка, национальные традиции, музыкальное искусство.

The article the national traditions in the creativity of Ukrainian composers of the twentieth century, influenced the development of musical art are highlighted. Shown that the development of national traditions Ukrainian composers of the twentieth century defined the epitome of national means of musical art, perfection of style and imagery Ukrainian classical music.

Key words: *composer, music, classical music, national traditions, musical art, folk music, art song, symphonic works.*

На сучасному етапі духовного відродження народу України особливо актуальною є здатність української композиторської еліти ХХ ст. у своїх творах поєднувати найсуттєвіші особливості музичної культури національної спільноти та, відповідно до нових світоглядних та ідеологічних засад, трансформувати ці особливості з кожним новим витком історичного розвитку. Українське музичне мистецтво являє собою складову національних традицій, що впливають на розвиток музичного уявлення і сприйняття.

Тенденція звернення мистецтвознавців до національних традицій у творчості українських композиторів ХХ ст. досліджена в численних наукових працях Н. О. Дикої, І. С. Драч, М. Загайкевич, А. І. Іваницького, Л. О. Кияновської, О. М. Козаренка, Т. А. Кумеди, Т. В. Ляшенко, Л. П. Макаренко, Т. В. Мартинюк, М. Ю. Ржевської, О. М. Ущачівської, С. А. Щитової та ін.

Мета статті — висвітлити розвиток національних традицій у творчості українських композиторів ХХ ст., які вплинули на формування й утвердження української професійної композиторської школи, що відбувалися протягом ХІХ ст. Бурхливим розвитком українського музичного мистецтва позначено ХХ ст. Цей процес відбувався в органічному зв'язку з російською музичною культурою. Активізації композиторської творчості ХХ ст. сприяли зростання національної свідомості й пожвавлення національно-визвольних рухів. Перед композиторами постали складні завдання, пов'язані з викликами нової епохи.

Відбувалася професіоналізація української музики. Цьому процесові сприяло, зокрема, відкриття в 1903 р. у Львові «Союзу співацьких і музичних товариств», а також Вищого музичного інституту, що потрібні для підготовки кваліфікованих національних мистецьких кадрів усєї України. Крім того, музичні училища Російського музичного товариства (РМТ) і приватні спеціальні школи активно здійснювали освітню функцію. Підвищенню рівня професійного музичного навчання в Україні сприяло відкриття консерваторій у Києві, Одесі (1913 р.) й Харкові (1917 р.).

М. Лисенко започаткував послідовне впровадження українського в мистецтві, відповідно до настанов і мовних характеристик у соціокультурний простір протягом 1900-х рр. Класик української музики залишив не тільки значну творчу спадщину, а й численних учнів, котрі гідно продовжували традиції вітчизняного мистецтва у ХХ ст. [5].

Т. зв. «післялисєнкова доба» позначилася інтересом до вокальної музики, зокрема хорової, основаної на народному мелосі (М. Леонтович, Я. Степовий, К. Стеценко, О. Нижанківський, Я. Лопатинський, Я. Степовий і П. Сениця). Послідовники М. Лисенка опановували закони інструментальної творчості, а також, крім малих і великих

форм, усі інші види симфонічного й камерного музикування — фортепіанні й оркестрові, тобто піднімали українську національну музичну культуру на істотно вищій щабель.

Істотне збільшення кількості та якості репертуару, створеного українськими композиторами, багато в чому пояснюється сприятливими для цього умовами, що склалися в музичному житті Радянської України, зокрема організацією в 1920-х рр. багатьох державних інструментальних колективів.

Твори для камерних ансамблів писали відомі композитори П. Коцицький, М. Колесса, М. Коляда, В. Косенко, Б. Лятошинський, М. Скорульський, В. Фемеліди та ін.

Оперні лібрето кінця 1920 — початку 1930-х рр. характерні більшовицьким класовим підходом до вітчизняної історії й національного питання. Типовою в цьому сенсі є опера композитора Б. Яновського «Земля горить», створена в 1932 р. на лібрето А. Любченка. Головним конфліктом цього твору є класове протистояння панів-поляків і пригнобленого українського робітництва на Галичині [9]. Щоправда, цьому композиторові характерні й ідеологічно неупереджені твори, присвячені вітчизняній історії: «Сорочинський ярмарок», (1899), «Вій» (1900 за М. Гоголем), «Дума чорноморська, або Самійло Кішка (лібрето Л. Углай-Красовського, 1927). Б. Яновський створив також «Інтермецо на українські теми» (1928), Арію XVIII ст. (1908), численні хори й обробки українських народних пісень.

В. Барвінський (1888-1963) був одним із найвидатніших громадсько-культурних діячів, який обстоював ідеї оригінальності та неповторності української духовності в різних формах мистецького життя, концертній, педагогічній і творчій діяльності.

Один із найчутливіших ліриків, творець прекрасної й світлої музики, талановитий піаніст, композитор і педагог В. Косенко (1896–1938) збагатив скарбницю української музики першої половини ХХ ст. Прагнучи опанувати українські жанри мелодекламації, романсу-аріозо й інструментальної музики (зокрема симфонію, симфонічну сюїту, інструментальний концерт тощо), трансформуючи досвід українського вокального мистецтва, російського й західноєвропейського симфонізму, В. Косенко звертається до традиційних українських солоспівів. Сюїта для фортепіано «11 етюдів у формі старовинних танців» (1936 р.) містить одинадцять автономних музичних п'єс, різних за настроєм та жанрами, але майстерно об'єднаних цілісно-ліричним, чутливим стилем композитора. Її написано в самобутній національній манері, але автор безпосередньо не цитує мелодій народних пісень, а створює власну тему, для якої характерна культурно-історична глибинність українського фольклору. Зацікавленість митця оперним жанром реалізувалася в його операх «Кармельюк» (лібрето Я. Мамонтова й М. Верхацького), «Сава Чалий» і незакінченій опері «Кочубеївна» (лібрето Х. Алчевської). Знаковими

у творчості композитора стали також його «П'ятий квартет» за поемою «Сон» Т. Шевченка, вокальний цикл «12 солоспівів на вірші Лесі Українки», симфонічна картина «Тайга» — шедеври української музики першої половини ХХ ст. [5].

Високий рівень тогочасної музичної культури репрезентований, зокрема, мистецько-педагогічною й композиторською діяльністю Л. Ревуцького (1889-1977). У його доробку хорів й фортепіанні твори, майстерні обробки народних пісень. У 1927 р. композитор завершив «Другу симфонію», прем'єрне виконання якої в Києві влітку 1928 р. стало етапним для українського симфонізму. У 1930-ті рр. Л. Ревуцький працює над творами конкретного призначення: пише музику для дитячого хору, до вистав і кінофільмів, пісні для капели кобзарів, жіночого хорового ансамблю, самодіяльних хорів. Тричастинний цикл «Симфонії № 2» Л. Ревуцького (перша — 1927, друга — 1940) характерний трансформацією тематики українських народних пісень, барвистості оркестрової тканини. Зазначене певною мірою стосується жанровості: старовинної веснянки й символічної, з язичницьких часів пісні-гри, жартівливо-танцювальної пісні й ліричної пісні-романсу. Композиторові належить оригінальне авторське прочитання чотирьох українських народних пісень: «Червона Ружа» (1928), «Та й крикнули журавлі» та «Чуєш, брате мій» (1959). Л. Ревуцький є автором п'яти українських народних пісень, трьох веснянок, хорів для дітей і юнацтва, обробок понад 120 народних пісень. До останніх належать цикли для голосу й фортепіано — «Козацькі пісні» (1925), «Галицькі пісні» (1926), «Пісні для низького голосу» (1925–1927), «Пісні для середнього голосу» (1925–1943), «Пісні для високого голосу» (1925–1947); а також для мішаного хору — «Дід іде», «Єврейські пісні», «Іхав стрілець на війноньку», «На кладочці умивалася» та ін.

С. Людкевич (1879–1979) ініціював подальший розвиток західноукраїнської композиторської школи, створив: кантати-симфонії «Заповіт» (1934) і «Наша думка, наша пісня» (1931), музичну поему «Каменярі» (1926), «Галицьку рапсодію» (1928), музичні балади «Про Бондарівну» та «Про Петруся і вельможну пані» (1936). Він — видавець мистецьких вісників, альманахів, публіцист, теоретик і науковець, вихователь і педагог — прагнув дати народові професійні музичні знання та першим спробував викласти українською мовою теорію музики в енциклопедичному обсязі й загальнодоступній формі. Головною для С. Людкевича була освіта народу, бажання ознайомити якнайширше коло любителів музики з основами музичного мистецтва, для чого створив підручник «Загальні основи музики» (1921), що впродовж багатьох років був єдиним посібником для західноукраїнських музикантів. Після об'єднання зі східною Україною львівська композиторська школа інтегрувалася в спільне мистецьке життя [10].

Провідним жанром у роки Великої Вітчизняної війни стала пісня. Листівки з патріотичними піснями українських радянських композиторів розповсюджували льотчики радянської авіації над окупованими гітлерівцями територіями, в районах дії партизанських загонів і над лініями фронтів. Найпопулярнішими з них були «Клятва» Г. Верьовки на вірші М. Бажана («Ніколи, ніколи не буде Україна рабою фашистських катів»), «У селі під Лозовою» М. Вериківського на вірші Л. Первомайського, його ж пісня «Зашуміла калинонька» і «Моя Україна» І. Віленського на вірші С. Голованівського тощо.

Композиторська творчість Б. Лятошинського (1895–1968) позначена потужним інтелектом, здатністю до філософського аналізу сучасних йому явищ суспільного життя. Його музична мова зазнала потужних впливів народної української, сербської, болгарської й польської музики. Прелюдії «Шевченківської сюїти» — перший циклічний фортепіанний твір Б. Лятошинського, генетично оснований на пісенно-музичному фольклорі, позначився на подальшій фортепіанній і камерно-інструментальній творчості композитора. Музикознавець Б. Клиш справедливо зауважує, що прийоми, використані композитором у цьому творі з метою трансформації елементів фольклорного мелосу, ладів, гармонії й ритміки, слугують зразком для послідовників [6, с. 45].

Знаковими для композиторської творчості Б. Лятошинського стали опери «Золотий обруч» (за повістю І. Франка «Захар Беркут», 1929) та «Щорс» («Полководець», лібр. І. Кочерги та М. Рильського, 1937–38), симфонічна балада «Гражина» (за поемою А. Міцкевича, 1955), «Слов'янський концерт» для фортепіано з оркестром (1953), концертно-симфонічний ансамбль «Український квінтет» (друга ред. 1945), кантата «Заповіт» (сл. Т. Шевченка, 1939), декілька хорів («Пори року», 1949, 1952; «Тече вода в синє море» і «Із-за гаю сонце сходить», 1949-1951), обробки українських пісень і романсів, музика до кінофільмів (стрічка «Тарас Шевченко» — 1951 р., «Григорій Сковорода» — 1959 р., «Повія» — 1961 р. та ін.) і драматичних спектаклів.

Талановитим композитором у сучасній українській музиці є Г. Майборода (1913–1992), талант котрого сформувався під впливом традицій російської та української музичної класики. Головною особливістю його творчості є інтерес до національної історії й життя українського народу. У своїх музично-сюжетних пошуках композитор звертався до творів класиків української літератури — Т. Шевченка, І. Франка й Лесі Українки. Так виникли його музичні поеми — «Лілея» (за Т. Шевченком, 1939) і «Каменярі» (за твором І. Франка, 1941); романи «Дума» (сл. Т. Шевченка, 1939), «Розвійтеся з вітром» (сл. І. Франка, 1939), «Весна іде» (сл. Лесі Українки, 1948). Головним здобутком композиторської творчості Г. Майбороди стали його опери української національно-історичної тематики — «Милана» (лібр.

А. Турчинської, 1967), «Арсенал» (лібр. О. Левади і А. Малишка, 1960), «Тарас Шевченко» (лібр. власне, 1964), «Ярослав Мудрий» (лібр. власне за драматичною поемою І. Кочерги, 1973). Митцеві належить редагування й оркестрування (спільно з Л. Ревуцьким) Фортепіанного (друга і третя частини) та Скрипкового концертів В. Косенка [11].

Важливе місце у вітчизняній музичній культурі ХХ ст. посідає Ю. Мейтус (1903–1997) — український радянський композитор, піаніст-концертмейстер та музичний і громадський діяч, народний артист України, лауреат Шевченківської премії. Його авторству належать 18 різножанрових опер: побутових («Украдене щастя», лібр. М. Рильського за драмою І. Франка, 1958–1959); романтично-казкові («Донька вітру» за п'єсою В. Зубаря, 1965 і «Лейлі і Меджнун», співавтор Д. Овезов, лібр. К. Бурунова, 1945–1946); героїчні («Молода гвардія», лібр. А. Малишка за романом О. Фадеєва, 1947, друга ред. 1950; «Абадан», співавтор А. Кулієв, лібр. Кербабаєва, 1942–1943, друга ред. 1950) і багато інших. Ю. Мейтус, маючи вишуканий поетичний смак, написав понад 300 романсів на слова П. Воронька, Є. Євтушенка, Л. Українки, А. Малишка, Д. Павличка, О. Прокоф'єва, О. Пушкіна, В. Сосюри, П. Тичини, І. Франка, Т. Шевченка та інших. Інструментальні й хорові твори він складав і для дітей. Народний артист України Ю. Мейтус за свою багаторічну плідну працю набув визнання широких кіл музичної громадськості. Його новаторська музика зворушує мелодизмом, національним колоритом, художньою емоційністю й експресією [4, с. 8].

Особливо слід згадати й А. Штогаренка (1902–1992) — видатного українського композитора, педагога, музично-громадського діяча, творчості якого притаманні яскравий мелодизм, монументальність і стрункість музичних форм. Його мистецька спадщина представлена симфонією-кантатою № 1 «Україна моя» (сл. А. Малишка і М. Рильського, 1942–43), шістьома симфоніями, поемою для струнного оркестру «Душа поета», присвяченою Т. Шевченку (1957), сюїтами для фортепіано з оркестром, флейти, челести, концертами й кантатами тощо. Основаними на народному музичному фольклорі є чотири українські танці А. Штогаренка для двох фортепіано на тему «Запорозького маршу» М. Лисенка (1974); п'єси, танці й хори для баяна; хори, романси та пісні для дітей; музика для театральних вистав і кінофільмів. Музика А. Штогаренка має життєву силу, вона емоційна, правдива, позначена високим громадянським пафосом. Талант і майстерність видатного українського композитора цілком присвячені розвитку українського музичного мистецтва [3, с. 5].

У період 1950–1980 рр. українська музична культура цілком справедливо називалася «пісенною епохою». Вона репрезентована лірично-чуттєвими піснями П. Майбороди, А. Кос-Анатольського, Є. Козака, В. Верменича, І. Шамо, О. Білаша, новаторськими пошуками

В. Івасюка й В. Янівського. Високий професійний рівень української композиторської культури засвідчують балет В. Кирейка «Лісова пісня» (лібр. власне за драмою-феєрією Лесі Українки, 1957), пізні твори Б. Лятошинського, М. Колесси [5].

Уже в 1960-х рр. до Київської, Львівської та Харківської консерваторій вступають талановиті молоді композитори, котрі в подальшому визначатимуть художнє обличчя української музики: Л. Грабовський, В. Губаренко, Л. Дичко, Г. Ляшенко, В. Сильвестров, М. Скорик, Є. Станкович. Водночас простежується вдосконалення пісенної лінії нового, якісного рівня, започатковане в попередньому десятилітті. Серед її яскравих представників — О. Білаш («Два кольори», «Ясени»), В. Верменич («Чорнобривці»), у творах яких відчувається дотримання майбородівських традицій. Дещо в іншому напрямі розвивається пісенний талант Б. Янівського («Не забудь», «Червона калина») та В. Івасюка («Червона рута», «Водограй»).

На той час розвиток культури, її художніх форм потужно детермінувався шістдесятництвом. У музиці дух шістдесятництва найяскравіше представляли М. Скорик, В. Губаренко, Л. Грабовський, В. Губа, Ю. Іщенко та ін. Наприкінці 1960-х — у 1970-х рр. виникло нове покоління композиторів — Л. Дичко, В. Сильвестров, Є. Станкович, О. Кива, В. Зубицький, І. Карабиць, у творчості котрих набув висвітлення практично весь подальший процес розвитку української національної музики. Особливості естетичної парадигми того часу, розмаїття формотворчих і стильових проявів 1960-х рр., які мистецтвознавчо охарактеризовані як наслідок шістдесятництва, стали впродовж тривалих років зразком мистецького сумління, свідченням надзвичайно важливої ролі художника в суспільстві.

В. Сильвестров у своїй симфонічній і пісенній творчості актуалізує традиційну долученість національної музичної мови до контексту глобальних семіологічних процесів. Необхідність єдності музичної гармонії й краси в культурно-національному контексті відбилася в музиці для мішаного хору, солістів і симфонічного оркестру — «Реквієм для Лариси» (на канонічні латинські тексти й вірші Т. Шевченка, 1997–1999), поемі «Пам'яті Бориса Лятошинського» (1968), Кантаті для хору без супроводу (сл. Т. Шевченка, 1977), Диптихові (на канонічний текст і вірші Т. Шевченка, 1995), «Елегії» (сл. Т. Шевченка, 1996) і естрадних піснях (сл. В. Куринського). Митець звертається своєю творчістю до глибинно ментальних національних архетипів, а манера його музичного письма є внутрішньо відповідною традиціям інтегрованості розвитку національної й загальноєвропейської музичної культури. Певні ознаки, типові для загальноєвропейської семантики, розвинуті у творчості В. Сильвестрова надзвичайно оригінальним методом, що не залишає сумнівів у його культурно-національній належності [7, с. 245].

Аналіз вокально-симфонічної кантати М. Скорика «Весна» (на сл. І. Франка, 1960) засвідчує наявність у ній фольклорних зворотів за собою нової інтерпретації традиційної гармонії. Зазначене повною мірою стосується героїко-драматичної кантати «Червона калина» на тексти старовинних українських пісень XIV — XVII ст. для мішаного хору, солістів, двох фортепіано, арфи й ударних інструментів. Регіональні фольклорні мотиви притаманні музичній поемі «Гуцульський триптих» (1965), «Карпатський концерт» (1972), все-світньо відомій «Мелодії» для скрипки з оркестром (1990). Важливими у фольклорно-музикознавчому сенсі стали також редагування М. Скориком «Юнацької симфонії» М. Лисенка, оркестрування й завершення опери «На Русалчин Великдень» М. Леонтовича й опери «Купало» А. Вахнянина.

Створені композитором Г. Ляшенком симфонічні композиції, передусім «Симфонія-реквієм» (сл. Р. Рождественського, 1963) і сюїта «Карпатські новели» за мотивами новел В. Стефаніка (1973), «Драматична поема» (1968) і концерт для контрабаса зі струнним оркестром (1990) прославили його як видатного сучасного симфоніста, котрий є продовжувачем традицій Б. Лятошинського. Цей композитор вільно тлумачить симфонію як жанр і в результаті отримує неординарні музичні знахідки, наповнені глибоким філософським смислом. Творчість композитора сприяє шануванню рідного краю: Запоріжжя, місто його народження, Львів, де навчався, і Київ, якому композитор присвятив значний період творчого життєвого шляху. Українська тема у творчості митця завжди була священною. Назви творів композитора цілком закономірно свідчать про це: «Дніпровські райдуги» (1982), симфоніета для камерного оркестру «Український триптих» та ін.

Турботою про історичні долі народу України сповнені оперні твори Л. Колодуба: «Дума про Турба» (лібр. О. Колодуба і В. Бичка, 1951), «Пробудження», «Дніпровські пороги» (лібр. Г. Бодикіна, 1976), «Поет» (лібр. О. Боляцького і З. Сагалова, 1988), симфонія «Premonia» (пам'яті жертв страшних лихоліть в Україні, 1999). Концерт для двох скрипок Л. Колодуба є високопрофесійним взірцем української академічної музичної традиції. Це стосується як структурних і фактурних особливостей цього твору, так і його тембрового багатства, майстерності поєднання сольних та оркестрових партій [1, с. 3].

Отже, безперервність національних традицій, «вписаність» мистецтва в загальний контекст української національної культури є винятково важливим ідеологічним завданням вітчизняних композиторів ХХ ст. Цей напрям не вичерпує всіх аспектів означеної проблеми. Вивчення національних традицій у творчості українських композиторів ХХ ст. потребує подальшого наукового дослідження.

Список літератури

1. Біла К. С. Жанрово-стильова модель інструментального концерту та концепційні засади композиторської інтерпретації (на прикладі творів Л. М. Колодуба) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / К. С. Біла ; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. — К., 2011. — 16, [1] с., вклоч. обкл.
2. Боровик Н. К. Андрей Штогаренко: Житть, творчество, черты стиля. / Н. К. Боровик — К. : Муз. Україна, 1984. — 176 с.
3. Голуб І. Андрій Якович Штогаренко / І. Голуб // Моє Придніпров'я. Календар пам'ятних дат Дніпропетровської області на 2002 рік : Бібліогр. показ. / упоряд. І. Голуб. — Дніпропетровськ : ДУОНБ, 2001 — С. 136–138.
4. Ємець О. Закоханій у театр: До 100-річчя від дня народження Юлія Мейтуса / О. Ємець // Музика. — 2003. — №4. — С. 28–29.
5. Кияновська Л. О. Українська музична культура : навч. посіб. / Л. О. Кияновська. — К., 2002. — 286 с.
6. Клинт В. К проблеме изучения фортепианного наследия Б. Лятошинского / В. Клинт // В. Клинт. О музыке. — К. : Муз. Україна, 1985. — 351 с.
7. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови / О. Козаренко. — Львів : Сполом, 2000. — 284 с.
8. Муха А. Композитори України та української діаспори : довід. / А. Муха. — К. : Муз. Україна, 2004. — 352 с.
9. Ржевська М. Ю. Музика Наддніпрянської України першої третини ХХ ст. у взаємодії та перетвореннях соціокультурних дискурсів : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / М. Ю. Ржевська ; Нац. муз. акад. України імені П. І. Чайковського. — К., 2006. — 481 с.
10. Сютя Б. Дискурс у музиці й теорія дискурс-аналізу в музичній науці / Б. Сютя // Студії мистецтвознавчі. — К. : ІМФЕ НАН України, 2010. — № 1(29). — С. 35–42.
11. Черкашина М. «Колись театр був моїм рідним домом...» (Запис бесіди з Г. Майбородою) М. Черкашина // Музика. — 2004. — №1–2. — С. 26–29.

Надійшла до редколегії 30.01.2014 р.

НАШІ АВТОРИ

Алжнєв Ю. Б.	доц. ХДАК
Білозуб Л. М.	канд. мистецтвознав., доц. Запорізького нац. ун-ту
Блажеевська Ю. М.	аспірант ХНУ ім. В. Н. Каразіна
Богущкий Ю. П.	засл. діяч мистецтв, канд. філос. наук, проф., академік Академії мистецтв України, директор Ін-ту культурології АМУ
Бортник К. В.	канд. мистецтвознав., заст. декана ф-ту хореографічного мистецтва ХДАК
Верещака А. О.	викл. ХДАК
Воскобойнікова Ю. В.	канд. мистецтвознав., ст. викл. ХДАК
Гладких А. В.	канд. пед. наук, доц. ХДАК
Гнатишин О. Є.	канд. мистецтвознав., доц. Львівської нац. музичної академії ім. М. Лисенка
Гнидка К. О.	здобувач НАККіМ
Гуріна А. В.	канд. мистецтвознав., доц ХДАК
Дяченко М. В.	д-р філос. наук, проф., зав. кафедри філософії та політології ХДАК, засл. працівник культури України
Зимогляд Н. Ю.	канд. мистецтвознав., доц. ХДАК
Іванова І. Б.	канд. філол. наук., викл. ХДАК
Канонихіна Н. В.	учитель Харківської гімназії №116
Кікоть А. А.	д-р культурології, проф. ХДАК
Коваленко Ю. Б.	канд. мистецтвознав., ст. викл. ХДАК
Колпакова Н. Я.	викл. Львівського держ. коледжу декоративно-ужиткового мистецтва ім. Івана Труша
Косачова О. О.	канд. наук із соц. комунікацій, викл. ХДАК

Кравченко О. В.	д-р культурології, доц. ХДАК
Крайнікова Т. С.	докторант Ін-ту журналістики КНУ ім. Т. Шевченка
Лошков Ю. І.	проф., д-р мистецтвознав. ХДАК
Островська К. В.	доц. ХДАК
Остропольська З. М.	канд. філос. наук, доц. ХДАК
Пашков К. В.	канд. філос. наук, доц. ХДАК
Петрова І. В.	канд. пед. наук, проф. КНУКіМ
Пісклова І. С.	викл. ХДАК
Піщанська В. М.	канд. культурології, докторант НАККіМ
Прима В. В.	асистент КНУКіМ
Рибалко С. Б.	канд. мистецтвознав., доц. ХДАК
Розіна О. Ф.	викл. ХДАК
Русавська В. А.	канд. іст. наук, доц. КНУКіМ
Семенова Н. М.	викл. ХДАК
Уманець О. В.	канд. мистецтвознав., доц. Нац. юридичного ун-ту ім. Ярослава Мудрого
Харамурза О. С.	учитель Харківської спеціалізованої школи II-III ступенів № 3
Чайковська В. Б.	викл. ХДАК
Шадурський В. Г.	канд. філос. наук, доц. ХДАК
Шевчук Ю. С.	аспірант КНУКіМ
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

ЗМІСТ

РОЗДІЛ 1. ТЕОРІЯ ТА ІСТОРІЯ КУЛЬТУРИ

Ю. П. Богуцький, В. М. Шейко

Цивілізаційно-циклічні парадигми історико-культурологічних трансформацій як складові процесів самоорганізації суспільства . . . 4

О. В. Кравченко

Постколоніальний дискурс національної культури та політики . . . 15

Ю. М. Блажеєвська

До питання розвитку концептуальних засад вивчення українського національного характеру 24

З. М. Остропольська

Культурологічні й етичні виміри господарсько-економічних процесів в умовах цивілізаційного розвитку (стаття друга) 33

І. Б. Іванова, Н. В. Канонихіна, О. С. Харамурза

Ораторське мистецтво як чинник лінгводидактичних настанов у соціокультурному просторі сучасної України. 42

В. М. Піщанська

Жінка в культурі українського козацтва. 47

М. В. Дяченко

Гафур Гулям про філософсько-поетичні виміри часу 54

В. Г. Шадурський

Євангельські оповіді про Ісуса Христа: інтригуючі фрагменти 62

О. В. Уманець

Концепт перевертневості у фаустіанських версіях С. Альошина та М. Зарина 72

І. В. Петрова

Трансформація культурних практик аристократії за часів «галантного» століття 81

К. В. Пашков

Феномен західної постсекулярної культурології: Чарльз Тейлор, Джон Макклор, Майк Кінг 90

В. А. Русавська

Гостинність у контексті соціально-культурних трансформацій XIX ст. 98

В. В. Прима Концептуалізація гостинності в науковому дискурсі	107
С. Б. Рибалко Японський традиційний костюм в економічній моделі	115
Н. Я. Колпакова Агіографія св. Георгія в пам'ятках книжної писемності Візантії та Київської Русі	124
К. О. Гнидка Фольклорні традиції як запорука збереження культурної самобутності народу в умовах глобалізації	132

РОЗДІЛ 2. ТЕАТРАЛЬНЕ, КІНО-, ТЕЛЕМИСТЕЦТВО, ХОРЕОГРАФІЯ

І. С. Пісклова Національна ідентичність як аспект формування традиційної танцювальної культури слобожанщини	142
К. В. Островська Історія та розвиток кафедри народної хореографії Харківської державної академії культури	149
Н. М. Семенова Принципи балетмейстерської творчості Павла Вірського та їх вплив на розвиток українського балетного театру	156
О. Ф. Розіна Базова структура поєднання танцю, вокалу й гітари в різних стилях фламенко	165
К. В. Бортник Еволюція новаторства балету П. І. Чайковського «Лебедине озеро» від постановки М. Петіпа та Л. Іванова до версії Ф. Рідмана	174
Т. С. Крайнікова Медіаповедінка українських телеглядачів: аналіз стратегій, інформаційних потреб та інтересів	183
О. О. Косачова Специфіка ведення дискусій у політичних ток-шоу на вітчизняному телебаченні	193
Ю. Б. Коваленко Сучасний телевізійний репортаж: жанрові та мистецькі ознаки	201

А. А. Кікоть	
Сучасні дослідження костюма: культурологічний підхід	208
Ю. С. Шевчук	
Художнє кіно як туристична реклама	215

РОЗДІЛ 3. МУЗЧНЕ МИСТЕЦТВО

Ю. І. Лошков	
Диригентське оркестрове виконавство США	226
А. В. Гладких	
Технологічні складові професійної майстерності виконавців на духових інструментах	233
А. О. Верещака	
Музичний фестиваль у системі маркетингу	239
О. Є. Гнатишин	
Концептуальність у дослідженні української церковної музики П. Маценка: від аналізу ірмолю до генези явища	246
В. Б. Чайковська	
Про специфіку музично-звукових структур у контексті екранного образу	255
Ю. Б. Алжнев	
До проблеми відродження традиційного народно- інструментального музикування	261
Н. Ю. Зимогляд	
Фортепіанне виконавство України в 30-ті рр. ХХ ст.	268
А. В. Гуріна	
Семантичний аспект дослідження традиційної пісенності в працях В. Єлатова	276
Ю. В. Воскобойнікова	
Принципи богослужбового співу святкового хору Свято- Єлисаветинського монастиря (м. Мінськ, Білорусь)	282
Л. М. Білозуб	
Національні традиції у творчості українських композиторів ХХ ст.	290
Наші автори	299

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.