

Мельник Ю. Н., кандидат філософських наук, доцент кафедри соціології філософії і права, Одеської національної академії пищевих технологій (Україна, Одесса), ymelnik@mail.ru

Смысложизненная проблематика в экзистенции человека

Одной из глубинных констант жизнедеятельности является поиск человеком устойчивой платформы для обретения счастья, которое выступает главной субъективной доминантой воплощение личностного призвания.

Поэтому целью статьи является целостный философско-антропологический анализ концепций осмысленной жизнедеятельности человеческой экзистенции с позиций фелицитарности и прогрессивного развития социокультурности человека. В статье использованы ряд методов, в частности аналитический и экспликационный методы. Кризис смысла жизнедеятельности как отдельного человека, так и человечества в целом, в современном социокультурном пространстве приобретает планетарный характер и впервые за всю историю ставит человечество на грань выживания, что определяет особую необходимость глубокого и всестороннего философско-антропологического анализа и обобщения данной проблемы, а также формулировки способов ее решения.

Смысложизненная проблематика привлекала внимание выдающиеся умы человечества с древнейших времен. Заратустра, Моисей, Будда, Конфуций, Лао-цзы, Иисус Христос, Мухаммед строили концепции, выводящие смысл жизни за ее пределы. Также учитывая, что самые высшие духовные ценности человека, основанные на аскетизме и альтруизме, по сути, и образуют тот ценностный сплав, который можно назвать смысложизненным, приходится признать, что в основе глубины и качества жизнедеятельности и самореализации человека лежит ее волевой характер.

Ключевые слова: жизнедеятельность, экзистенция человека, смысл жизни, ценности, антропология.

* * *

УДК 130.3

Бурлуцький А. В.

кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри менеджменту шоу-бізнесу,
Національний університет культури і мистецтв
(Україна, Київ), laureat@ukr.net

СЦЕНІЧНЕ МОВЛЕННЯ УКРАЇНСЬКОГО БАРОКОВОГО ТЕАТРУ

У статті висвітлено специфіку сценічного мовлення українського барокового театру, функціонування якого охоплює період XVII – XVIII ст. Проаналізовані особливості сценічного мовлення в таких різновидах українського барокового театру, як літургійний, шкільний театр та інтермедія, фольклорна драма і театр балагану. Наголошено, що виявлені характерні ознаки вплинули на становлення українського сценічного мовлення, створивши відповідні підвалини для його розвитку під час функціонування професійного національного театру.

Ключові слова: українське бароко, сценічне мовлення, літургійний театр, шкільний театр, інтермедія, фольклорна драма, театр балагану.

Вітчизняне мистецтвознавство має вирішити завдання щодо оновлення та впорядкування власної теоретичної і практичної бази, ґрунтуючись на національних підвалинах. Виявлення специфіки українського сценічного мовлення як соціокультурного феномену сприятиме пошуку оптимальних шляхів подальшого розвитку не тільки певних різновидів мистецтва, а й подоланню кризи культури мовлення в суспільстві. Однак, у сучасній вітчизняній науковій думці практично немає досліджень, в яких би були визначені парадигми українського сценічного мовлення і детально простежувалася його еволюція.

Функціональна структура сценічного мовлення складається з трьох взаємопов'язаних елементів: репрезентант (виконавець), матеріал (мовлення) та інтерпретант (сприймаюча сторона, глядач). Особистість виконавця безпосередньо впливає і на процес вибору матеріалу, і на особливості сприйняття цього матеріалу глядачем; в свою чергу, матеріал накладає свій відбиток на виконавця і залишає його в пам'яті сприймаючого, а особливості публіки спонукають виконавця до вибору відповідного

матеріалу та обумовлюють логіку його репрезентації. Така ознака сценічного мовлення зумовлює безперечно його залежність від специфіки конкретних періодів становлення українського театру, адже саме за етапами появи певних новоутворень змінювалася й концепція відповідного сценічного мовлення.

Початком історії українського сценічного мовлення необхідно вважати період первісної язичницької обрядовості (з I тисячоліття до нашої ери), коли елементи театральності вперше почали відокремлюватися від побуту східнослов'янських племен. Другий етап генези українського сценічного мовлення охоплює добу Київської Русі (друга половина IX – XII ст.), коли функціонували скомороший та княжий театри. Наступним періодом стало середньовіччя (XII–XVI ст.) з літургійним театром, яке змінила епоха так званого “старовинного українського театру” [5, с. 3] чи “театру козацького бароко” [3, с. 166] (XVII – XVIII ст.). Проявлення в ньому сценічного слова знаменує собою остаточне формування підвалин генези українського національного театрального мистецтва, а відтак і парадигм сценічного мовлення – цей етап став “шляхом до професійного театру” [6, с. 26].

Отже, мета даної публікації полягає у визначенні специфіки сценічного мовлення в добу українського бароко.

В мистецькому феномені барокового театру вирішується основне питання епохи: “уречевлення – втілення духовних еквівалентів і моральних постулатів як вічного протистояння світовим стихіям”, і театр в цьому сенсі постає, “як всі барокові різновиди, зі слова” [5, с. 5]. Сценічне мовлення функціонувала в таких формах українського барокового театру, як літургійний, шкільний театр та інтермедія, фольклорна драма й театр балагану.

Літургійний театр барокового періоду є результатом закономірного розвитку середньовічного театру. У стінах храму театр знов повернувся до обряду, функцію якого підтримувала видовищність. Отже, літургійний театр можна водночас вважати і театральним видовищем, і обрядовим дійством: “театральним продовженням обряду” [5, с. 160].

В перших літургійних драмах, заснованих на пасхальних і різдвяних церковних службах, слово не було самостійним, а безпосередньо запозиченим з літургії, що і обумовило назву відповідного етапу генези українського сценічного мовлення. Головною ознакою, яка споріднювала тут обряд з драмою, була діалогічність (наприклад, в літургійній драмі “Тайна вечера” практично незмінний євангельський текст розподілено для вимови по ролях – Христос, Петро та хор). Діалогічні форми поступово переважають над монологічними, що свідчить про перевагу драматичності над літургійністю. Справжньої театральності діалогічність набуває в пасхальному епізоді – діалозі Ангелів із жінками-мироносицями біля гробу Господня (персонажі як ангелів, так і жінок персоніфіковані, репліки спрямовані). Характерним є синтез вимовленого слова та приспівування: епізоди, в яких домінувало вимовлене слово, обростають церковними співами, що виконувалися як латиною і церковнослов'янською, так і народною мовами.

Проіснувавши певний час виключно у церковному середовищі, літургійна драма розростається і починає поступово витіснятися з суто сакрального простору – започатковується жанр, що дістав поширення в усіх європейських країнах, а зокрема і в Україні – містерія, “релігійна драма на сюжети з Біблії, ...створена на замовлення місцевої влади” [4, с. 188]. Народна містерія в меншому ступені, ніж загальний літургійний театр, була орієнтована на слово з елементами видовищності: в ній переважала дія. Таким чином, зародившись у храмі, літургійний театр вийшов із сакральної зони в світську, щоб потім повернутися на межі світського й сакрального, ставши в такий спосіб ядром шкільного театру. Пасхальні та різдвяні містерії у віршованій формі з безліччю риторичних прикрас викладають ідеї поєднання Землі з небом через Христа. В Україні пасхальний цикл був розвинений більше, ніж різдвяний, якому, навпаки, більше приділяється уваги в католицьких країнах.

За формами словесного проявлення в літургійному театрі містерій характерні здебільшого цикли монологів, хору, велике значення приділяється циклом питальних реплік: наприклад, в “Успенській драмі” Д. Ростовського Хома, побачивши домовину Богородиці порожньою, питає Ангелів: “Ах, что сіе єсть?...Что гроб празден? Где єсть тело погребенно?” [5, с. 172].

Особливу формою літургійного театру було втілення жанру мораліте – “драматичної вистави на релігійну тематику, що мала дидактичний та повчальний характер” [4, с. 188]. Персонажі мораліте – абстрактні й алегоричні, проте персоніфіковані (Гріх, Натура, Ад, Життя, Смерть тощо). Вони взаємодіють у незначній, але патетичній і зворушливій інтризі. В українських мораліте тематичну основу складають здебільшого агіографічні сюжети (про життя святих – Святої Катерини, Олексія, чоловіка Божого тощо). Досить велику долю складають сюжетні притчі про Лазаря і багатія. Слова в мораліте створюють стійкий “каркас” через значні ритуальні рефрени, переважно складаючись із серії запитань і відповідей: погоджуючись із Л. Софрановою, назвемо цю особливість сценічного мовлення “запитально-відповідальний діалог” [5, с. 180].

Первісні драматичні літургійні елементи стосувалися безпосередньо організації церковної служби. Але з розвитком вона набувала все більше і більше світських елементів, і театр нарешті був “вигнаний з церкви, ... його приймали як виховуючий і агітаційний засіб... педагоги, і стали культивувати його в школах та академіях” [1, с. 9]. Освіта на той час здобувалася майже виключно в єзуїтських колегіях, які були здебільшого католицькими і протестантськими, тому завдання передачі ідеології переважало над всіма іншими, зокрема художніми завданнями. Проте, українська культура, як це трапилося і з прийняттям християнства, не запозичила чужий культурний феномен, а відповідно переробила його, адаптувала до власних культурних традицій. Так сталося і з шкільним театром, досвід якого був спочатку запозичений українськими культурними діячами з Польщі, проте поступово шкільний театр зайняв “позицію між світським і сакральним і став першим шаблоном у розвитку професійного театру” [5, с. 39].

Тексти п’єс створювалися здебільшого викладачами та священиками за виробленими канонами, вже встановленими на той час. Це обумовлювало і специфіку втілення п’єс, а відтак і відтворення сценічного мовлення. Відбувалося чітке розрізнення жанрів, особливо наголошувалося на відповідному мовленні: “Трагедія єсть поезія, дійством і *речію лиць* подражающая важным действиямъ знаменитихъ мужей і преимущественно несчастиямъ і бедствиямъ”; “Комедія єсть такая поезія, которая... въ действияхъ воспроизводит деянія народа і виражаєть їхъ *речію лиць* съ шутками і остротами. ... Комедія должна писатися слогомъ простимъ, плебейскимъ і мужицкимъ, но трагедія нуждается въ важномъ і високомъ слоге” [7, с. 45-46].

Однією з найранніших форм сценічного мовлення у шкільному театрі були віршовані діалоги. Так, відомо, що в 1614 р. вихованці Луцької єзуїтської колегії вітали уніатського мітрополіта Рутського “українським діалогом” [5, с. 54]. Виголошуючи діалоги, учні дотримувалися вимог класичної поезики: читали їх виразно, зі спеціально поставленими модуляціями голосу та відповідними рухами тіла. Форми діалогів могли бути різними: серія монологів (“Різдвяні вірші Памви Беринди”), диспут – серія питань і відповідей (“Бенкет духовний”, “Володимир” Ф. Прокоповича тощо).

До ораторських жанрів близькі прологи й епілоги драм: деякі тяжіли до проповідей характерними для останніх риторичними запитаннями. Наявні також цитування релігійних текстів, наприклад, різдвяних та пасхальних співі “Слава в вишніх богу”, “Христос воскрес із мертвих” [5, с. 180], слова молитов (як безпосередньо, так і в пародійному ключі), елементів церковних служб (ремарка в одній з п’єс “Пречистая панна стоячи Псалтир читає” [5, с. 181]).

Ще одна характерна особливість сценічного мовлення шкільних п’єс: не всі події показувалися через дії безпосередньо на сцені, “інья должны быть выражаемы через рассказъ разговаривающихъ лицъ” [7, с. 46], наприклад, вбивства, релігійні обряди – відспівування, вінчання тощо. Назвемо цю специфічну особливість сценічного мовлення “евфемістичністю” (від “евфемізм”, що означає перефразування).

У втіленні шкільної драми юні “актори”, на відміну від досить стриманої зовнішньої виразності, активно використовували можливості свого голосу. Характерними особливостями сценічного мовлення в українському шкільному театрі були: а) розрізнення тембру мовлення позитивних і негативних персонажів; б) застосування риторичних прийомів; в) дотримання пауз; г) регулювання сили голосу; д) регулювання темпу сценічного мовлення; е) інтонаційне (гнівне, іронічне, улесливе) забарвлення сценічного мовлення; є) використання різноманітних засобів невербальної аудіальної виразності тощо.

Якщо текст самих п’єс шкільного театру створювався, як зазначалося вище, вчителями із суворим дотриманням відповідних канонів, то інтермедії – невеличкі жартівливі сценки, які розігрувалися між актами основної п’єси, чи окремі сценки, пов’язані зі змістом драми або (частіше) самостійні, незалежні від сюжету головної п’єси – створювали талановиті учні, дотримуючись лише

покликів свого хисту. Часто це було їх домашнім завданням, яке вони виконували самостійно, спираючись, зазвичай, на відомі зразки і правила, в рамках відповідних вчительських вимог.

Найстарші відомі нам українські інтермедії створювалися при польській шкільній драмі і за рівнем літературних вимог дещо перевищують інтермедії кінця XVII ст., комізм яких більш схожий до карикатури. Персонажами інтермедій, відповідно до правил шкільної поезики, були звичайні люди, що належали до найрізноманітніших верств населення (дід, баба, шляхтич, шинкар, піп, ксьондз тощо) та різних національностей (українець, москаль, поляк, німець, циган, єврей тощо).

Щодо мовлення інтермедій, то воно переважно було віршоване. Часто наявне мовне протиставлення з текстом основної частини вистави, що, як зазначалося вище, створювалася здебільшого книжною церковнослов'янською або латинською мовою. Мова ж інтермедій здебільшого наближалася до живої, народної, проте, не замінювалася нею остаточно, адже вірші апіорі не можуть звучати, як побутове розмовне мовлення: рими вимовлялися з окремим піднесенням, і, як зазначає Д. Антонович, “чим вірші були помпезніше, тим помпезніше їх належало і скандувати” [1, с. 48].

Якщо у шкільній драмі над ігровим домінувало слово, близьке за стилем виголошення до риторики, ораторської промови, в інтермедії ситуація була зворотною: слово віддалялося від ораторського за допомогою цілої низки відповідних художніх прийомів, серед яких: а) звернення до національних особливостей мовлення; б) вдавання до пародії; в) введення сакрального слова у незвичний, побутовий контекст; г) зміна або введення до сакральної цитати інших, профанних слів; д) створення нового тексту за зразками сакрального; е) навмисні фонетичні неправильності; є) зіткнення церковнослов'янської та просторічної мов.

Традиційність, як одна з найважливіших рис народного театру, стала умовою збереження не тільки тексту фольклорних драм, вистав того часу, але й, насамперед, особливості його сценічного втілення, що дозволяє вивчати специфіку різних театральних феноменів, що її складають, а відтак і сценічного мовлення; аналізувати їх кореляції із сучасними сценічними формами.

Тематика більшості українських народних драм була близькою до подій церковного календаря, що співпадали з кінцем року, особливо Різдом – тогочасна українська народна драма входила до складу колядування. Тому українську фольклорну драму ще називають “різдвяною драмою”.

В якості найвідомішого прикладу розглянемо українську фольклорну драму “Цар Максиміліан” та близьку до неї “Цар Ірод”, створені за традиціями різних тогочасних літературних творів, п'єс для шкільного театру, мотивів європейського фольклору, а саме: конфлікт царя із сином через небажання останнього перейти до іншої віри і/або перебування серед розбійників. Драма також містила традиційні для українського обрядового театру інтермедії.

З точки зору мовної побудови фольклорна драма має досить складну структуру і містить значну кількість мовних форм, а саме: вихідні “репліки-формули” [2,

с. 14], якими персонажі представляли себе глядачам; дієві діалоги між персонажами; художньо-малювничі та пародійні монологи; пісні; пародійні тексти.

Актори фольклорної драми мусили володіти досить великим спектром засобів мовної виразності. Аналіз текстів дозволяє виділити такі виразні засоби, як метатеза, омоніми, метафори, алегорії тощо. Дуже часто зустрічається прийом каламбуру, заснований на схожому звучанні слів чи словосполучень: “Йо на ріці на Йордані / Нема хліба, ходім далі” [2, с. 32].

Наявна була свідомо профанація релігійного пафосу, коли пафос стійких словесних форм, особливо молитов, підлягав блазнівському переосмисленню. Наприклад, блазнівська молитва Діда: “Отче наш, / Карандаш, / Як ваш, / Так наш, / Як тут, / Так там, / По коліна каптан” [2, с. 11].

Також актори використовували гротескові словесні формули, призначені підсилити враження від певного образу. Ці формули вимовлялися повільно, урочисто, інтонація мала бути піднесено-одноманітною, церемоніальною, манера мовлення – декламаційною: “Хоча зросту я малого, та сильний і хоробрий я. / На води ляжу – води киплять, / На гори стану – гори шумлять, / Хмари я торкнуся – хмари летять...” [2, с. 11].

Важливо зазначити ще один досить показовий сценічний мовний прийом, який в українському театрі вперше зустрічається саме у фольклорній драмі: відтворення особливостей мовлення персонажів з різною етнографічною характеристикою – поляків, козаків, арабів, євреїв тощо. Наприклад, в одному з варіантів “Царя Максиміліана” єврей Лейба сповіщає глядачів про загибель злого правителя: “Ой, вей, маюхес, / Наш король – кадухес (з іврити – “помер”. – А. Б.)” [2, с. 14].

Слід зауважити, що в зображенні іноземних персонажів не було навіть натяку на національне неприйняття. Висміюванню підлягали тільки негативні риси персонажів, властиві як “своїм”, так і представникам інших національностей. Це справедливо й щодо возвеличування позитивних рис.

Актори відтворювали не тільки національні особливості мовлення, а і вікові: наприклад, виконавець ролі Діда, аби змінити голос на старечий, брав в рот горіхи, Баба навмисне часто кашляла тощо.

Мовлення тогочасного актора за технікою було гучним через особливості простору та чисельність аудиторії. Для вистав характерна інтонаційна різноманітність: кожна роль була несхожа на іншу за особливостями дикції, тембром, ритмікою мовлення.

При відтворенні поетичного мовлення актори не дуже вдавалися до декламації, мовлення було подібне до природного, розмовного, а заключні фрази виділялися підвищеним тембровим звучанням. Поетичне мовлення, практично так само, як і в шекспірівському театрі, було знаковою характеристикою “високих” діючих осіб, на відміну від мовлення простолюдинів та комедійних персонажів, які ніколи не висловлювались поетично, крім фрагментів пародіювання. При необхідності пародіювання елігічних текстів від учасників фольклорної вистави вимагалось гарне володіння церковною мовою [2, с. 49 – 50].

Театр балагану став прямим нащадком мистецтва скоморохів, отже, за формою він практично не відрізнявся від скоморошого театру: виступи на майдані склалися з інтермедій та сатиричних сценок, що висміювали певні соціальні верстви, а також різного роду діалогів та монологів. Але внаслідок накопичення специфічного “професійного” досвіду виробляються певні традиції подачі сценічного матеріалу, а відтак і сценічного мовлення.

Однією з головних специфічних ознак сценічного мовлення балаганного театру є те, що основою видовища поступово стає писаний текст, зменшується ступінь імпровізаційності.

Важливим новоутворенням в сценічному мовленні стає особлива форма – “закличка”: за півгодини до балаганної вистави з’являвся закликач, який досконало володів мистецтвом каламбуру та імпровізації. Звертаючись до людей, що проходили майданом, він закликав їх відвідати виставу. “Закличка” завершувалася віршованим монологом, насиченим дотепними жартами, а також зав’язуванням жартівливої розмови із перехожими (використовувалася так звані “відкриті” запитання – тобто розраховані на відповідну репліку майбутнього глядача). Закликач також жартівливо характеризував дійові особи вистави. Мовлення його було звичайним, повсякденним.

Згодом рівень майстерності акторів балаганного театру помітно зростає. Розширюється репертуар: ставляться твори професійної драматургії, здебільшого російської (п’єси О. Сумарокова, Я. Княжніна, М. Верьовкіна та ін.), а також перекладні (К. Гольдоні, Ж.-Б. Мольєр та ін.). Отже, як бачимо, саме тут народний театр починає перетинати межу, що відділяє його від професійного, остаточно закладає його підвалини.

Отже, характерними ознаками сценічного мовлення українського барокового театру були:

– в літургійному театрі: а) поступове переважає діалогічності над монологічністю, б) синтез вимови і приспівування, в) поєднання хору з циклами монологів, г) застосування запитально-відповідальних діалогів, д) віршована форма, е) численні риторичні прикраси;

– в шкільному театрі: значна різноманітність сценічного слова, яке, безумовно, саме в цей період остаточно перестало бути суто літературним текстом, набувши якостей власне сценічного мовлення. Інтермедія ж, яка існувала й поза стінами учбових закладів, поступово ставала елементом народного театру – необхідним шаблоном на шляху до українського професійного театру;

– у фольклорній драмі: а) високі мовні вимоги до акторів (індивідуалізація мови, інтонаційна різноманітність, вміння передавати мовлення різних соціальних шарів, вікових та національних мовних характеристик, володіння церковним мовленням, декламаційними прийомами), б) різноманітність форм сценічного мовлення (усталені “репліки-формули” як самопрезентація персонажів, дієві діалоги, монологи, гротескові словесні формули, співи, пародіювання церковного мовлення, каламбури), в) ускладнення техніки мовлення (гучність, польотність, інтонаційна різноманітність, розвинений фонаційний подих), г) знакова характеристика римованого мовлення

(позначення “високих” дійових осіб або їх пародіювання комічними персонажами);

– у балаганному театрі: а) застосування “закличної” формули-репліки, каламбурів, б) залучення глядачів до відповідних реплік шляхом відкритих запитань, в) поступове зменшення імпровізаційності на користь писаного тексту, г) впровадження у репертуар п’єс професійних драматургів.

Виявлені характерні ознаки вплинули на становлення українського сценічного мовлення, створивши відповідні підвалини для його розвитку під час функціонування професійного національного театру.

Визначення специфіки формування сценічного мовлення в українському бароковому театрі сприятиме в перспективі виявленню головних парадигм українського сценічного мовлення в професійному театрі.

Список використаних джерел

1. Антонович Д. Триста років українському театру / Д. Антонович – Прага: ПНТ, 1925. – 232 с.
2. А. Баканурський. Українська фольклорна драма. / А. Баканурський. – Одеса: ОВДНТ. – 1993. – 60 с.
3. Лужницький Г. Український театр: [наукові праці, статті, рецензії] / Г. Лужницький. – Львів: ЛНУ, 2004. – Т. 1. – 344 с.
4. Пави П. Словарь театра / П. Пави; [пер. с фр.]. – М.: Прогресс, 1991. – 481 с.
5. Софронова Л. Старовинний український театр / Л. Софронова. – Львів: ЛНУ, 2004. – 336 с.
6. Український драматичний театр: Нариси історії [В 2 т.] / Під ред. М. Рильського. – Т. 1: Дожовтневий період. – К.: Наукова думка, 1967. – 518 с.
7. Хоменко Ю. Український театр: від джерел до сьогодення / Ю. Хоменко. – Ніжин: НДПУ, 2002. – 129 с.

References

1. Antonovych D. Trysta rokiv ukrayins'komu teatru / D. Antonovych – Praha: PNT, 1925. – 232 s.
2. A. Bakanurs'kyy. Ukrayins'ka fol'klorna drama. / A. Bakanurs'kyy. – Odesa: OHDNT. – 1993. – 60 s.
3. Luzhnyts'kyy H. Ukrayins'kyu teatr: [naukovi pratsi, statii, retsenziyi] / H. Luzhnyts'kyy. – L'viv: LNU, 2004. – T. 1. – 344 s.
4. Pavy P. Slovar' teatra / P. Pavy; [per. s fr.]. – M.: Prohress, 1991. – 481 s.
5. Sofronova L. Starovynnyy ukrayins'kyu teatr / L. Sofronova. – L'viv: LNU, 2004. – 336 s.
6. Ukrayins'kyu dramatychnyy teatr: Narysy istoriyi [V 2 t.] / Pid red. M. Ryl's'koho. – T. 1: Dozhovtnevyi period. – K.: Naukova dumka, 1967. – 518 s.
7. Khomenko Yu. Ukrayins'kyu teatr: vid dzherel do s'ohodennya / Yu. Khomenko. – Nizhyn: NDPU, 2002. – 129 s.

Burlutskyy A. V., Ph.D., assistant professor of management showbiz, National University of Culture and Arts (Ukraine, Kyiv), laureat@ukr.net
Stage speech Ukrainian Baroque theatre

This article deals with the specificity of speech of the Ukrainian Baroque theatre, the functioning of which covers the period XVII – XVIII century. The specifics of elocution in such varieties Ukrainian Baroque theatre, as the liturgical, school theatre, and interlude, folk drama and Balagan theatre. Noted that the characteristic features influenced the development of the Ukrainian stage speech, creating the appropriate framework for its development during the functioning of the professional national theatre.

Keywords: Ukrainian Baroque, scenic speech, the liturgical theatre, the school theatre, the interlude, the folk drama, the Balagan theatre.

Бурлуцкий А. В., кандидат искусствоведения, доцент кафедры менеджмента шоу-бизнеса, Национальный университет культуры и искусств (Украина, Киев), laureat@ukr.net

Сценическое речи украинского барокового театра

В статье освещена специфика сценической речи украинского барокового театра, функционирование которого охватывает период XVII – XVIII в. Проанализированы особенности сценической речи в таких разновидностях украинского барокового театра, как литургический, школьный театр и

интермедия, фольклорная драма и театр балагана. Отмечено, что выявленные характерные признаки повлияли на становление украинской сценической речи, создав ответствующие основы для ее развития во время функционирования профессионального национального театра.

Ключевые слова: украинское барокко, сценическая речь, литургический театр, школьный театр, интермедия, фольклорная драма, театр балагана.

* * *

УДК 165.0

Ткачова Ю.
аспірант кафедри філософії, Чернівецький
національний університет імені Юрія Федьковича
(Україна, Чернівці), tkachova23@gmail.com

ЛІНГВІСТИЧНИЙ ПОВОРОТ ЯК ПЕРЕДУМОВА ФОРМУВАННЯ КОМУНІКАТИВНОЇ ПРОБЛЕМАТИКИ

У статті описується ситуація філософської думки першої половини ХХ століття, яка заклала підґрунтя для усвідомлення ролі й місця комунікації в науковому та буденному житті особистості, визначення її важливої ролі у пізнанні, діяльності та загалом існуванні людства. Це ситуація, коли відбувається перехід від філософії свідомості до філософії мови, де остання стає обов'язковим атрибутом свідомості, пізнання та науки – лінгвістичний поворот. Мета статті – виявлення впливу лінгвістичного повороту на формування основних тенденцій розвитку гуманітаристики ХХ-ХХІ ст., та становлення на тлі лінгвістичних трансформацій комунікативної проблематики. Автор зосереджує особливу увагу на творчості Людвіга Вітгенштайна, який досліджував роль мови, її функції не лише в теоретичному знанні, а й у мовній, мисленнєвій та поведінковій практиці. Автор доходить висновку, що лінгвістичний поворот сприяв домінуванню нової тематики упродовж багатьох років не лише в аналітичній філософії, а й усій гуманітарній царині.

Ключові слова: лінгвістичний поворот, Л. Вітгенштайн, “мовні ігри”, мова, мовлення, комунікація, комунікативний поворот.

Давно ведуться численні дискусії про різноманітні повороти в історії філософії і видається, ніби ідея повороту у західній філософії – одна з домінантних упродовж ХХ-ХХІ століть. Сучасні неологізми відтворюють, як зазначає Т. Кудряшова, “магістральний шлях людської думки” останніх двох століть, на якому найбільше уваги привертають численні “повороти”, “розриви”, “стрибки”, “зміни векторів і парадигм” із різноманітними епітетами: лінгвістичний, дискурсивний, іконічний, візуальний, перцептивний та ін. На перший план виходять такі характеристики, як переривчастість, дискретність, квантування на протигагу тяглості та континуальності філософських традицій минулого [7, с. 174-175]. Термін “поворот” активно використовується у філософській літературі, починаючи з 60-х років ХХ століття, і пов'язаний з іменем Річарда Рорті (у 1967 році за його редакцією вийшла книга “Лінгвістичний поворот”). Хоча сам термін “лінгвістичний поворот” (англ. *linguistic turn*) був запозичений у Густава Бергмана [15, с. 409]. Перелік різноманітних поворотів останнього століття у філософії та гуманітарному знанні загалом можна продовжити, характеризуючи визначальні риси кожного з них, проте у цьому дослідженні зосередимося переважно на лінгвістичному повороті як одному із найзначніших, на думку багатьох дослідників, чинників змін і розширення проблемного поля гуманітаристики.

Лінгвістичний поворот як особливе явище в історії філософії та філософії науки досліджували Б.В. Марков, А.П. Огурцов, Л.П. Станкевич, Є.Р. Фазилова, Б.Д. Нурієв, А.В. Коршунова, А.К. Білінов, В.А. Суровцев, В.Н. Сиров та ін. Дослідженням лінгвістичного повороту в історичній науці займалися М. Кукарцева, Н.Д. Потапова, Н.В. Трубікіна та ін.

Проте аналіз доступної авторові літератури, виявив брак досліджень впливу лінгвістичного повороту на подальші трансформації у філософії ХХ-ХХІ ст. Мета статті – виявити закладені в лінгвістичному повороті тенденції до розширення проблемного поля філософії науки, зокрема його ролі у формуванні комунікативної проблематики.

На початку ХХ ст. відбуваються важливі трансформації у філософській думці, внаслідок яких особлива увага звертається на мову та її специфічні функції у пізнанні та мисленні загалом. Мислителі ХХ ст. (М. Гайдегер, М. Фуко, Г.-Г. Гадамер, Ж. Деріда) визначають мову як “домівку буття людини”. У 1920-х рр. закладається нова дослідницька галузь філософії – філософія мови, у якій не просто аналізується взаємозв'язок мислення та мови, а “виявляється конститутивна роль мови, слова та мовлення у різноманітних формах дискурсу, у актах пізнання і структурах свідомості та знання” [12, с. 58]. Лінгвістичний поворот – це термін, який описує ситуацію філософської думки першої половини ХХ століття, коли відбувається конститування переходу від філософії свідомості до філософії мови, де остання стає обов'язковим атрибутом свідомості, пізнання, науки та є альтернативою картезіанського *cogito* [5, с. 551-552]. Тобто мовиться про певну подію, внаслідок якої відбулась зміна “класичної європейської філософської парадигми” [10, с. 4]. Чимало дослідників вважає, що розглядати лінгвістичний поворот потрібно в контексті філософії Л. Вітгенштайна та його праці “Логіко-філософський трактат”, феноменології Е. Гусерля та його “Логічних досліджень”, а також фундаментальної онтології Гайдегера.

Лінгвістичний поворот спровокував зацікавлення мовною проблематикою, зокрема проблемою значення. На думку Б.В. Маркова, “з метою розробки ідеальної мови, яка позбавлена недоліків мови буденної, науковці прагнули вибудувати особливу універсальну мову спілкування, беручи за взірць мову науки. Проте надалі з'ясувалося, що наука змушена відмовитись від багатьох теоретичних понять, оскільки вони сприймалися метафорично, а натомість пропонувались логіко-методологічні формули, за допомогою яких можна проводити обчислення [8, с. 17].

Характерними ознаками лінгвістичного повороту стає відмова від гносеологічної, психологічної проблематики у дослідженнях, натомість актуалізується дослідження смислу та значення, домінує ідея того, що мова постає чи не єдиним онтологічним мисленнєвим підґрунтям знання.

Постать Людвіга Вітгенштайна, чие ім'я пов'язують з аналітичною філософією, часто асоціюється з дослідженнями логіки, методології науки, математики, стає чи не однією з ключових у формуванні “першої хвилі” лінгвістичного повороту, поряд з Едмундом Гусерлем та Мартіном Гайдегером. Людвіг Вітгенштайн (1889–1951) – непересічна особистість, талановитий вчитель, геніальний вчений. Лише з самим його ім'ям пов'язані різноманітні життєві історії та легенди (про його насичене подіями життя, про суїцид трьох його братів, про навчання в одній школі, чи то навіть в класі, з Адольфом Гітлером, про візит до Радянського Союзу та роботу в Англії у