

Міністерство культури України
Харківська державна академія культури

КУЛЬТУРА УКРАЇНИ

Збірник наукових праць

За загальною редакцією В. М. Шейка

Засновано в 1993 р.

Випуск 33

Харків, ХДАК, 2011

УДК [316.45/6:65.012.32](075.8)

Засновник і видавець —
Харківська державна академія культури

Друкується за рішенням ученої ради
Харківської державної академії культури
(протокол №7 від 30.12.2010 р.)

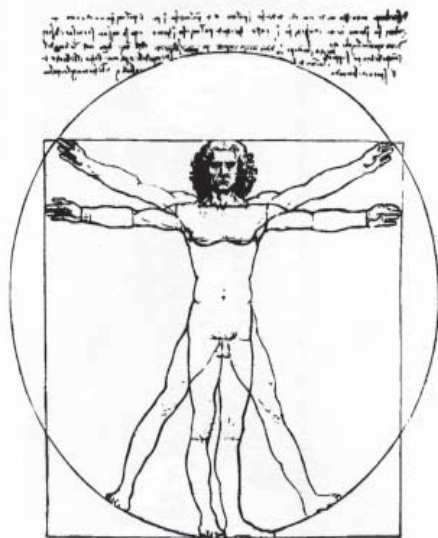
Затверджено постановою ВАК України від 27.05.2009 р. №1-05/2
як наукове фахове видання з культурології, мистецтвознавства

Редакційна колегія:

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

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

УДК [316.45/6:65.012.32](075.8)



*Теорія та історія
культури*

**ФОРМУВАННЯ ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ:
ОСОБЛИВОСТІ РЕГУЛЯТИВНИХ МЕТОДІВ КУЛЬТУРИ
Й ОСВІТИ 30-Х РР. ХХ СТ.**

Розглядаються питання адаптації регулятивних методів формування і управління культурою в контексті функціонування мистецьких навчальних закладів в культурі України 30-х рр. ХХ ст.

Ключові слова: *культурологія, система мистецької освіти, культура в Україні, регулятивні методи управління, культура, мистецтво.*

Рассматриваются вопросы адаптации регулятивных методов формирования и управления культурой в контексте функционирования учебных заведений искусства в культуре Украины 30-х гг. ХХ в.

Ключевые слова: *культурологія, система искусственного образования, культура в Украине, регулятивные методы управления, культура, искусство.*

The paper deals with the problems of the regulative methods of culture formation and administration in the context of educational institutions of arts functioning in Ukraine in the 1930s.

Key words: *Cultural studies, system of art education, culture in Ukraine, regulative methods of administration, culture, art.*

Сучасні культурологічні дослідження (Богущий Ю. П., Берегова О. М., Попович М. В., Шейко В. М.) часто привертають нашу увагу до окремих періодів історії українського суспільства з метою виявлення і обґрунтування певних закономірностей його розвитку та передбачення майбутнього культурного генезису в умовах нового суспільства, особливості якого, крім інших, полягають не тільки у швидкоплинних змінах техніки, технологій, але й трансформації поглядів на національну культуру і ціннісні орієнтації, парадоксах, пов'язаних з темою виживання і збереження національних культурних особливостей тощо.

У цьому аспекті період 30-х рр. в українській культурі викликає певний науковий інтерес з точки зору виявлення особливостей адаптації регулятивних методів управління культурою, що й є завданням нашого дослідження. Визначення цих методів пропонується через вивчення діяльності мистецьких навчальних закладів, у зазначений період, коли регулювання діяльності культурно-освітньою галуззю здійснювалося в умовах все більшої централізації влади, тоталіризації суспільства.

30-ті роки ХХ ст. для України — складний, неоднозначний, сповнений протиріч і трагічних подій. Це період, коли що продовжувались процеси бурхливого руху початку ХХ століття, де виникали, розвивалися, занепадали, і часом знову відроджувалися чисельні мистецькі напрямки та течії. В українському суспільстві, мистецтві вони були представлені іменами митців, що експериментували як у традиційних

мистецьких галузях – музичному, образотворчому, театральному мистецтві, так і нових видах мистецтва. Так, бурхливо розвивається кіномистецтво, яке в цей період і формує нову лексику, методи і форми самовираження митця, мистецьку молодь. Лесь Курбас, Олександр Архипенко, Казимир Малевич, Олександра Естер, Анатолій Петрицький, Василь Єрмилов, Олександр Мосолов, Леонід Половинкін, Микола Рославець — нові імена українських митців, вихованих на академічних мистецьких традиціях. Їх творчість була яскраво авангардною, а недовгий злет був придушений тією добою в історії людської цивілізації, яку С. Цвейг називав «безумним і неправим часом», «торжеством зла, ненависті, неправди».

В Україні 30-і рр. — це й доба індустріалізації і колективізації, й період гігантських реформаторських процесів у сфері культурного життя. Наступ нової ідеології на звичні для цивілізованого світу, суспільства, мистецької еліти ціннісні орієнтації розпочинається через регулювання сфери художньо-мистецького життя. ЦК ВКП(б) 23 квітня 1932 р. приймає постанову «Про перебудову літературно-художніх організацій», якою здійснено наступ на певний плюралізм думок, що виявлявся в калейдоскопі мистецьких рухів. Ліквідовано РАІМ (Російську асоціацію пролетарських музикантів), АСМ (Асоціацію сучасної музики), ПРОКОЛЛ (Производственный коллектив студентов Московской консерватории), Пролеткульт та інші аналогічні організації. Натомість, утворюються з метою централізації і підконтрольності владі творчі спілки: спілка радянських письменників, художників, композиторів тощо. У 1934 р. на I Всесоюзному з'їзді письменників М. Горький у своїй доповіді проголосив принципи соцреалізму як мистецтва дієвого, оптимістичного, життєстверджуючого, сміливого, здатного вірно служити цілям соціалістичних перетворень світу.

На долю митців, чия творчість не відповідала ідеям соцреалізму, дісталися гоніння, репресії, фізична розправа.

Водночас у 30-і рр. формуються блискучі виконавські школи (піаніст Е. Гігельс, скрипаль Д. Ойстрах, диригенти Є. Мравінський, К. Іванов, Н. Рахлін та ін.); яскраво заявляють про себе представники науково-теоретичної думки (Б. Яворський, Б. Асаф'єв та ін.). Розвивається українська національна культура, відбувається реформування мережі закладів, де формується професіоналізм майбутніх діячів культури і мистецтва, відкриваються нові типи навчальних закладів.

30-ті роки стали переломними в роботі всієї освітньої системи в Україні, зокрема й мистецькій галузі.

У цей період широкого розвитку набувають музичні навчальні заклади, які поступово входять до системи мистецької освіти. В столиці і східному та південному регіонах відкриваються навчальні заклади нового типу — середні спеціальні музичні школи-інтернати — Київська (1934 р.), Одеська (1933 р.), Львівська (1939 р.), Харківська (1943 р.), Республіканська середня спеціальна художня школа (1937 р.) (Остання декілька разів змінювала свою назву і в 90-х рр. дістала сучасну — Державна художня середня школа ім. Т. Г. Шевченка — Авт.). У них використовується трансформований у нову інституціоналізовану форму

досвід XIX — початку XX ст., що набувався в діяльності молодших класів Київського, Одеського, Харківського й інших музичних училищ Російського музичного товариства. Професійна мистецька підготовка в новостворених мистецьких навчальних закладах загальноосвітнього типу здійснювалася професорсько-викладацьким складом вищих навчальних закладів, при яких вони були створені, і поєднувалася із загальною середньою освітою.

Музичні, художні вищі навчальні заклади, маючи власні творчі школи і здобутки, вели підготовку кадрів, дотримуючи загальноприйнятих, засвоєних від попередніх поколінь принципів послідовності, спадкоємності в навчанні та спільних завдань.

У навчальному процесі використовується вже напрацьована єдина методика виховання, пов'язана з індивідуальною формою навчання, довготривалим професійним відбором за базовим переліком професійно спрямованих дисциплін, що передбачав вивчення теоретичних та мистецтвознавчих дисциплін паралельно з набуттям практичних навичок творчої діяльності.

Бурхливий розвиток кіномистецтва створив умови для організації підготовки мистецьких кадрів для кіновиробництва. В Україні це були Одеський державний технікум кінематографії, Київський державний інститут кінематографії, Вищі курси режисерів у Києві. В заснованому в 1930 р. Київському державному інституті кінематографії на художньому факультеті впроваджуються мистецькі спеціальності для підготовки кінорежисерів, сценаристів, кіноакторів. Цей факультет проіснував до реформи освітньої системи в 1934, у зв'язку з невисокою ефективністю тогочасної системи кіноосвіти, яка полягала в недостатній спеціалізації кінематографічних дисциплін, неузгодженістю інститутського навчання з реальним кіновиробництвом. У середині 30-х замість згаданих навчальних закладів відкриваються мистецькі школи (лабораторії, майстерні) на Одеській і Київській кінофабриках, де під керівництвом режисерів цих фабрик творча молодь мала опанувати професію кіноактора. Варіантом академічного навчання мали стати Вищі курси кінорежисерів при Київському інституті кінематографії, які проіснували протягом 1935 року. Після реорганізації освітньої галузі 1938 року українські вищі навчальні заклади припинили підготовку мистецьких кадрів для кінематографа.

Базами для розвитку театральної освіти в столиці і регіонах стали відкриті в 1939 р. Дніпропетровське театральне училище та Київське хореографічне училище.

30-ті рр. — це й період, коли завершено розпочатий протягом 1927-1937 рр. наркоматами освіти М. О. Скрипником, В. П. Затонським процес централізації і уніфікації освітньої галузі.

Наркомат освіти України (НКО) впливав практично на всю культурно-освітню сферу. В його підпорядкуванні — всі дошкільні, шкільні, позашкільні та вищі навчальні заклади, заклади політосвіти (клуби, хати-читальні, бібліотеки), академічна наука, мистецтво, музейна справа, архіви, видавнича діяльність. «Народний Комісаріят Освіти має у своєму розпорядженні більш за 20 тис. різних установ —

школи: 4-річки I ступеня — профшколи, різні курси, різні вищі учбові заклади, музеї, картинні галереї, кіно, радіо, театри, музичні установи, фабзавучі, школи селянської молоді, рампартшколи і т.д. і т.п. Усі справи культурної освіти різними шляхами сходяться і перебувають в руках Наркомосу», — згадував Наркомосвіти М. О. Скрипник [14, с. 3].

Наркомат освіти був республіканським і безпосередньо російському освітньому відомству не підпорядковувався. Його керівники до 1933 р. могли сміливо обстоювати свої думки і навіть критикувати Й. Сталіна за позицію в національному питанні, як це робив М. О. Скрипник, який вважав, що «...справа репрезентації України назовні падає лише на свідоме, національно зорганізоване українське громадянство» [19].

Конституцією (основним законом) Української Соціалістичної Радянської Республіки, прийнятою XI всеукраїнським з'їздом рад робітничих, селянських і червоноармійських депутатів 15 травня 1929 р., було визначено основні цілі і завдання, які передбачали забезпечити трудящим масам «повну, всебічну і безплатну освіту», «забезпечення усіма засобами розвиток ... української національної культури і культури національних меншостей та рішуче боротися з націоналістичними забобонами» [7, с. 455].

Але ще до її прийняття на центральний освітній орган управління і навчальні заклади покладається завдання виконання раніше прийнятих партійних. Цього потребували резолюції Пленуму ЦК ВКП(б) від 12 липня 1928 року «Про поліпшення підготовки нових спеціалістів», резолюції Політбюро ЦК КП(б)У від 20 липня 1928 р. «Про стан та перспективи загального навчання на Україні» та від 30 серпня 1928 р. «Стан вчизв України», постанова XI Всеукраїнського з'їзду Рад робітничих, селянських і червоноармійських депутатів від 15 травня 1929 р. «Про стан та перспективи культурного будівництва» тощо.

Перед навчальними закладами ставиться питання щодо виконання завдань, передбачених постановою ВУЦВК та РНК УСРР від 3 липня 1929 р. «Про заходи по ліквідації неписьменності серед дорослої трудящої людності УСРР», постановою Всеукраїнської партійної наради в справах науки при агітаційно-пропагандистському відділі ЦК КП(б)У, затвердженої ЦК КП(б)У 22-24 вересня 1929 р. «Завдання партії і галузі наукової роботи», постановою ЦК КП(б)У від 23 серпня 1930 р. «Про запровадження обов'язкового загального початкового навчання на Україні» тощо.

Нормативними документами, що мали забезпечувати єдині стандарти освіти для вищих закладів освіти, були навчальні плани, зміст яких уже з перших років існування Радянська влада почала піддавати ідеологічному контролю. Постановою РНК УСРР від 26 квітня 1921 р. «Про встановлення загального наукового мінімуму, обов'язкового для викладання в усіх вищих учбових закладах» в усіх вищих навчальних закладах вводили обов'язкові курси із значною кількістю годин навчання. Обов'язковому вивченню підлягали суспільні дисципліни: розвиток суспільних форм (1 триместр по 4 години); історичний матеріалізм (1 триместр по 3 години); пролетарська революція, історичні

передумови перевороту, включаючи імперіалізм; його форми та історія в зв'язку з історією 19-20 століття взагалі і робітничого руху зокрема (2 триместри по 2 години), політичний лад РСФРР та УСРР (1 триместр по 2 години); організація виробництва і розподілу в РСФРР і УСРР (1 триместр по 2 години); план електрифікації РСФРР і УСРР, його економічні основи, економічна географія Росії і України, значення і умови здійснення плану (2 триместри по 2 години). Показовою при цьому є кількість природничих дисциплін — три: Фізика і космічна фізика, включаючи геофізику (2 триместри по 2 години); Хімія (1 триместр по 2 години); Біологія (2 триместри по 2 години). Отже, на цьому етапі становлення системи освіти предметів з історії культури, мистецтва в програмах підготовки фахівців з вищою освітою не передбачалося.

Водночас навчальні плани мистецьких навчальних закладів, як й інших, наповнилися переліком загальноосвітніх предметів, що забезпечували проведення загальнодержавної політехнізації освіти.

Нова реорганізація НКО України, що сталася в 1930 р., закріпила в підпорядкуванні цього центрального органу управління окрім інших культурно-освітніх установ й мистецькі навчальні заклади. Народному комісаріату освіти було делеговано функції керівництва культурно-освітньою, пропагандистською, науково-дослідною, видавничою, мистецькою, літературною діяльністю.

Особливо важливим у цей період розвитку України виявилось завдання українізації в усіх цих галузях, зокрема і самого державного апарату [12, с. 505–507]. Українізація стимулювалася вимогами до абітурієнтів щодо знання української мови під час вступу випускників шкіл до вищих навчальних закладів. Це питання регулювалося постановою НКО УСРР від 6 липня 1931 р. «Про зміну обіжників НКО в справі українізації».

Прийняття такої постанови було зумовлене тим, що українізація вищих навчальних закладів мала бути здійснена в 1930 р., але це завдання не було виконано. За статистичними даними довідників тих років, в Україні українізовано тільки 37 % вищих навчальних закладів [8, с. 216]. Складність дерусифікації, яка проводилася в цей період, пояснювалася не тільки ставленням професорів до цієї справи і відсутністю підручників українською мовою для вищих навчальних закладів. Почався й процес передачі загальносоюзним наркоматам українських вищих навчальних закладів, протидіяти якому НКО України не мав можливості.

Складним для мистецьких навчальних закладів став цей період політехнізації освіти — однієї з основних концептуальних ідей розвитку освітньої системи Росії. Ця концепція стала пріоритетною й у реформуванні освітньої системи України. Перед навчальними закладами ставилося завдання — дати комплексну підготовку молоді в широкій сфері технічних і гуманітарних знань, виховати майбутніх робітників і селян. Цього не передбачала і не могла передбачати діяльність мистецького навчального закладу, який спеціалізувався на підготовці виключно кадрів творчої інтелігенції. Така політика правлячої еліти хоча і зводилася здебільшого до формальної звітності про проведену роботу,

мала виконуватися всіма освітніми установами й організаціями. В цей час не знаходилося «жодного робітника культурно-освітньої діяльності — комуніста і навіть не комуніста, що не хрестився б інакше, як тільки політехнічним хрестом», — згадував М. О. Скрипник. Комуністична ідеологія, інтернаціоналізм, колективізм і матеріалізм стали основними критеріями у визначенні якості діяльності кожного навчального закладу.

У 30-ті рр. відбувається уніфікація освітніх систем України і Росії, яка ліквідувала десятирічне протистояння двох концепцій. Єдина освітня система створюється на нових засадах: система «...мусить бути єдина в тому розумінні, що не може бути відомча» ...; «єдина система народної освіти повинна охоплювати всі форми єдиної продукції, духовного впливу на маси, всі шляхи і способи виховувати нову, здатну боротися за комунізм і творити комунізм людину»...; «єдина система народної освіти повинна бути гнучка» ...; «кожна ланка єдиної системи народної освіти повинна мати на увазі загальні завдання» [14, с.414–415].

В освітній галузі встановлюються тверді мінімуми формальних знань, потрібних для того, щоб засвоювати науки у вищих навчальних закладах з усіх дисциплін. До навчальних закладів повертаються відкинута на початку 20-х рр. такі форми контролю за дисципліною і якістю навчання учня-студента, як домашні завдання, іспити, характеристики тощо.

Розпочався довготривалий період розбудови радянської системи освіти на території України, який відзначився значним підсиленням партійного впливу на діяльність освітніх закладів та органів управління ними. Проведення реформ здійснюється під гаслом широкого зв'язку з трудящими, постійного контролю громадськості за роботою освітніх закладів з боку.

До виконання завдань, що ставилися органами управління культурно-освітньої галузі перед творчими, науковими організаціями, так чи інакше залучають фахівців мистецьких навчальних закладів.

Відповідно до постанови Президії ВУЦВК від 16 липня 1932 р. «Про роботу Української академії наук», ця установа мала «посилити вивчення історії класової боротьби на Україні, ... досліджувати виробничий і соціальний фольклор, фольклор пролетарської революції, вивчати проблеми української літератури, мови, мистецтва, ... досліджувати розвиток пролетарської культури нацменшостей України» [7, с. 581]. Такі ж завдання стояли й перед мистецькими навчальними закладами. Їх плани коригувалися відповідно до Постанови ЦК ВКП(б) від 23 квітня 1932 р. «Про перебудову літературно-художніх організацій», якою передбачалося об'єднання окремих асоціацій письменників, художників тощо в єдині спілки з комуністичними фракціями в них. Діяльність самих навчальних закладів спрямовується в одне русло планів ідеологічної роботи.

Новим етапом у створенні освітньої системи в Україні стала діяльність НКЮ України на чолі із В. П. Затонським, який мав «виправити» помилки, допущені його попередником, що допустив, як було

зазначено в тогочасних документах, орієнтацію української культури на буржуазну культуру та націоналістичний ухил.

Сутність цього курсу полягала в тому, щоб «створюючи українську соціалістичну державність, українську школу, зрівнюючи у правах українську мову з російською, мову українського селянства з мовою українського пролетаріату, перешкодити українській контрреволюції використати національну українську соціалістичну державність і народну українську школу для своїх класових цілей» [9, с. 11].

Радянська українізація мала на увазі перетворити українську мову в знаряддя комуністичної освіти трудящих. У цьому полягала сутність комуністичного гасла про те, що «українізація та будівництво української культури повинні носити національну ознаку лише щодо форми, а за змістом своїм мають бути інтернаціональними» [13, с. 200].

На цьому етапі формування художньої культури України врахування регіональної специфіки країни планами розбудови освітньої системи не передбачалося.

З 30-х рр., за планом Й. Сталіна, освітня система мала стати конструктивно простою, як поліцейська дубинка пруської моделі освіти, що ідеально відповідала стилю мислення «видаючоїся посередственності» (так його називав Троцький — авт.) і його уявленням про найкраще.

Такий порядок був визначений і ухвалений постановами ЦК ВКП(б) від 25 серпня 1932 р. «Про навчальні програми та режим у початковій і середній школі» та постановою ЦВК СРСР від 19 вересня 1932 р. «Про навчальні програми та режим у вищій школі і технікумах.

Таким чином, до ініційованих урядом УНР і непопулярних серед освітян у 1918 реформ, що спрямовувалися на впорядкування відносин між центральними і місцевими освітніми органами управління, на централізацію управління, уніфікацію змісту навчання в різних за типами навчальних закладах тощо, врешті-решт вдалася радянська влада, вкладаючи в них новий політичний зміст.

На червневому 1933 року пленумі ЦК КП(б)У було визначено, що «Наркомосвіта і вся система органів освіти на Україні виявилися найбільш засміченими шкідливими, контрреволюційними, націоналістичними елементами» [18]. В освітній системі розгорнулася боротьба з «націоналістами» і «націоналухильництвом» у лавах освіти, науки та культури». У цю чистку, яка відбувалася і в апараті НКО протягом 1935-1938 рр., потрапив і її ініціатор — Нарком освіти України В.П. Затонський, хоча й завдяки його «діяльності» закінчилася епоха відносно незалежної української освіти, розбудованої його попередниками.

Почали збільшуватися плани випуску підручників російською мовою [17], скасовано практику складання місцевих навчальних планів і запроваджено нові навчальні плани для всіх типів шкіл», атестація викладачів, які мали будувати справжню «більшовицьку школу» і мати відповідне мислення.

За часів царського режиму мистецькими (художніми, музичними, театральними) навчальними закладами опікувалися громадські або благодійні організації. Так, усі музичні школи, училища, консерва-

торії в Україні відкривали за матеріальної і організаційної підтримки Імператорського Російського музичного товариства, яке мало свої відділення в Києві, Одесі, Полтаві, Миколаєві, Херсоні, Харкові тощо. Художню і музичну професійну освіту можна було здобути також у приватних навчальних закладах.

Після націоналізації навчальних закладів усіх типів мистецькі навчальні заклади підпорядковувалися освітнім центральним органам влади, які намагалися будувати навчальний процес у всіх навчальних закладах за єдиними правилами, часто не зважаючи на специфіку їх діяльності. Навіть назва мистецьких середніх спеціальних навчальних закладів — «училища» (музичні) в 1924 р. замінена на «технікуми» (музичні), хоча техніків ці навчальні заклади ніколи не готували, а здійснювали підготовку виконавців та викладачів гри на музичних інструментах.

З 1934 р. розпочався процес повернення старих назв навчальним закладам такого типу — Київському, Одеському музичним училищам тощо.

Створення в 1936 р. спеціального центрального відомства, яке професійно стало опікуватися проблемами мистецтва і мистецької освіти — Українського управління у справах мистецтв при Раднаркомі УСРР (Постанова ЦВК і РНК УСРР від 8 лютого 1935 р. «Про утворення Українського управління в справах мистецтв при Раднаркомі УСРР»), значно прискорило й активізувало мистецько-просвітницьку діяльність у країні, процес створення мистецької галузі з її особливостями організації роботи.

Підпорядкування одному відомству творчих організацій (театрів і інших видовищних підприємств, музичних, художньо-малярських, скульптурних та інших мистецьких установ) і мистецьких навчальних закладів створило можливості для об'єднання їх зусиль у культурно-освітній сфері діяльності, розширювало можливості відбору талановитої молоді, забезпечувало базами практики творчу діяльність студентів, сприяло творчому зростанню молодих мистецьких кадрів на досвіді знаних митців. В систему управління цього відомства було також включено Управління фото-кінопромисловості, керівництво визначними художніми підприємствами й установами республіканського значення тощо (Постанова РНК УСРР і ЦК КП(б)У від 16 червня 1935 р. «Про організацію ансамблю польської народної пісні і танцю»).

Маючи в підпорядкуванні систему управлінь при облвиконкомах, протягом наступних десятиліть ця система стала потужною альтернативою системі підготовки викладачів мистецьких дисциплін (музичного виховання, малювання, креслення), яка склалася в педагогічних навчальних закладах. За відсутністю мистецьких кадрів та зосередженості на загальнокультурних питаннях у них більше уваги приділялося формальним знанням методики, педагогіки, психології і менше питанням набуття студентом практичних професійних навичок виконавської, творчої діяльності. У свою чергу це викликало додатковий попит на кадри, сприяло зростанню творчого потенціалу

мистецьких організацій (Постанова РНК УСРР і ЦК КП(б)У від 25 квітня 1936 р. «Про розвиток хорової справи на Україні»), які залучали до роботи випускників, підготовлених у «Київській, Одеській консерваторіях, Харківському і Дніпропетровському музичних технікумах».

Ця система мистецької освіти виявилася настільки авторитетною і потужною, що при реорганізації освітянської системи СРСР, спрямованої на подальшу централізацію управління освітою, мистецькі навчальні заклади лишилися в підпорядкуванні Всесоюзного комітету в справах мистецтв. Таким чином, мистецькі навчальні заклади залишилися в підпорядкуванні галузевого державного органу, що любивав їх інтереси перед новоутвореним Всесоюзним комітетом у справах вищої школи, створеного замість Всесоюзного комітету у справах вищої технічної школи (Постанова ЦВК і РНК СРСР від 21 травня 1936 р. «Про утворення Всесоюзного комітету у справах вищої школи при РНК Союзу РСР»), хоча його юрисдикція поширювалася «на всі вищі навчальні заклади незалежно від їх підвідомчості» [7, с. 685].

Для кращого відбору талановитої молоді в мистецьких навчальних закладах постановою РНК СРСР і ЦК ВКП(б) від 23 червня 1936 р. «Про роботу вищих учбових закладів і про керівництво вищою школою» при прийомі на навчання передбачено додаткові іспити з малювання, креслення (в будівельні, архітектурні, художні навчальні заклади), іспити зі спеціальності (в музичні, театральні вищі навчальні заклади).

У 1937 р. вживаються заходи щодо заохочення до наукової роботи і підвищення кваліфікації науково-педагогічних працівників усіх галузей. В Постанові РНК СРСР від 20 березня д.р. «Про вчені звання» окремими науковими галузями виділяються «Мистецтвознавство» та «Архітектура», за якими передбачалося присудження учених ступенів кандидата і доктора наук, (у постанові РНК СРСР від 13 січня 1934 р. «Про вчені ступені і звання» такого розмежування не було).

З організацією Українського управління в справах мистецтв при Раді народних комісарів УРСР найпотужніші мистецькі навчальні заклади перейшли в його пряме підпорядкування. Це Київський театральний інститут, Київський художній інститут; Київська, Харківська, Одеська консерваторії. Постановою РНК УРСР від 25 березня 1937 р. «Про мистецькі заклади, що підпорядковуються Українському управлінню в справах мистецтв при Раді Народних комісарів УРСР» передбачалася реорганізація всіх музичних, художніх й інших мистецьких технікумів системи Управління в справах мистецтв у відповідні (музичні, художні й т.п.) школи. Таким чином, основу системи мистецької освіти становили середні мистецькі школи цього відомства, що готували кваліфікованих спеціалістів. Це - Київська театральна, Київська хореографічна, Харківська художня, Харківська театральна, Дніпропетровська музично-театральна, Дніпропетровська художня, Одеська художня, Одеська театральна, Музична школа в м. Сталіно (Донецьк), Полтавська музична, Музична школа в Артемівську, Ворошиловградська художня, Запорізька музична, Херсонська музична,

Миколаївська музична, Житомирська музична, Водицька школа самодіяльного мистецтва, Одеська школа імені Столярського. Більшість з них були перейменовані в училища, деякі продовжували функціонувати як дитячі мистецькі школи.

Важливість згаданої постанови для формування системи мистецьких навчальних закладів полягала ще й у тому, що нею було визначено не тільки мережу мистецьких навчальних закладів, але й сформовано галузь, яка забезпечувала її життєдіяльність. Вона складалася з 3 театрів опери і балету (Київський, що мав дитячу балетну студію, Харківський і Одеський), з 4 драматичних театрів (Київський російський драматичний театр і студія при ньому, Театр імені Франка в Києві зі студією, Київський єврейський театр, Київський польський театр), концертних закладів (заслужена капела «Думка», заслужена капела «Євоканс», Жіночий хоровий ансамбль, Зразкова капела бандуристів), видавництва «Мистецтво», закладу образотворчого мистецтва «Українські монументально-скульптурні майстерні», музеїв та заповідників (київські Український музейний городок, Музей західного мистецтва, Музей східного мистецтва, Музей російського мистецтва, Державний український музей, Будинок-музей Т. Г. Шевчанка; Харківська картинна галерея Т. Г. Шевченка, Канівський заповідник-могила Т. Г. Шевченка і музей Т. Г. Шевченка), ансамблів Українського танцю та Польської пісні і танцю, Центральної станції самодіяльного мистецтва, пам'яток (Софіївський собор у Києві, Андріївська церква в Києві). Ці заклади стали взірцем творчої досконалості для студентів мистецьких навчальних закладів, мистецькою навчальною базою практики для талановитої молоді, забезпечували реальну можливість для формування і відпрацювання на сцені набутих студентами в навчанні навичок виконавства.

Наприкінці 30-х рр. система установ і закладів Управління в справах мистецтв розширилася завдяки утворенню кількох колективів. Це й Український державний симфонічний оркестр, створений на базі переданого в підпорядкування Управління симфонічного оркестру Українського радіокомітету (постанова РНК УРСР від 19 червня 1937 р. «Про утворення Українського державного симфонічного оркестру»). Це й Ансамбль народної пісні і танцю УРСР, створений у складі 180 осіб відповідно до постанови РНК УРСР від 17 липня 1939 р. «Про державні музичні колективи УРСР». Це й утворення Одеського театру музичної комедії (постанова РНК УРСР від 14 рудня 1939 року «Про утворення в м. Одесі театру музичної комедії»).

Творчі колективи для багатьох студентів ставали першим місцем творчої роботи в позанавчальний час та «виробничою базою» для студентів, забезпечували заангажованість випускників мистецьких навчальних закладів.

Навчально-матеріальна база та кадровий потенціал мистецьких навчальних закладів системи новоствореної державної структури залучалися до вирішення нагальних потреб й інших галузей. Постановою РНК УРСР від 25 квітня 1937 р. «Про роботу Українфільму» з метою забезпечення зйомок українських фільмів передбачалася підготовка

акторських кадрів на відділі кіноакторів, спеціально утвореному на театральному факультеті Київського театрального інституту.

Кваліфікованих кадрів потребувала й агітаційна робота, що проводилась через регулярні широкомасштабні культурно-масові заходи. Це республіканська олімпіада самодіяльного мистецтва в листопаді 1936 р. (постанова РНК УСРР та ЦК КП(б)У від 3 вересня 1936 р. «Про розвиток українського самодіяльного мистецтва»), Республіканська олімпіада робітничо-колгоспних театрів у червні 1937 р. (постанова РНК УРСР від 8 червня 1937 р. «Про республіканську олімпіаду робітничо-колгоспних театрів») тощо.

До проведення всіяких ювілейних заходів широко залучався творчий потенціал мистецьких навчальних закладів. Так, до оргкомітету зі святкування 100-річчя з дня народження П.І.Чайковського (постанова РНК УРСР від 5 березня 1940 р. «Про утворення Республіканського ювілейного комітету по святкуванню 100-річчя з дня народження великого російського композитора П.І.Чайковського») входили творчі працівники та багато осіб професорсько-викладацького складу мистецьких навчальних закладів різних регіонів. Це професори-орденоносці Луфер А. М., Михайлов К. М., Ревуцький Л. М., Лятошинський Б. М. (Київ), Богатирьов С. С. (Харків), Столярський П. С., Віленський М. М. (Одеса), Барвінський В. О. (Львів). Єдиний, хто не мав серед них спеціальної мистецької освіти, був начальник Управління в справах мистецтв при РНК УРСР М. П. Компанієць.

У цей час формується й майбутня система культурно-освітніх навчальних закладів. Відповідно до планів реорганізації мережі та системи педагогічної освіти в 1930 р. в Україні відкрито 13 навчальних закладів комуністичної освіти.

Спочатку це були школи, технікуми комуністичної (політичної) освіти, які готували бібліотечних працівників та інструкторів організаційно-масової роботи. Першими такими закладами були Ніжинський технікум радянського будівництва, Тульчинський технікум масової політосвіти, Мелітопольський технікум політосвіти, Київський технікум комуністичної освіти, Кам'янець-Подільська школа підготовки політично-освітніх працівників (1930 р.), Олександрійський (Гданцівський) технікум комуністичної освіти (1931 р.) (у 1947 р. деякі з них було перейменовано у технікуми підготовки культурно-освітніх працівників — Авт.).

Базою для системи культурно-освітніх навчальних закладів стали й трирічні політосвітні школи. Вони, крім існуючих у Київській, Харківській, Дніпропетровській областях, були відкриті ще й в Одесі, Вінницькій і Донецькій областях з контингентом у 280 осіб у кожній (постанова РНК УРСР від 2 вересня 1937 р. «Про організацію політосвітніх шкіл»). Цією ж постановою Харківський, Черкаський та Олександрійський технікуми політосвіти також перейменовані в політосвітні школи.

У 1938 р. зміцнюється і розширюється мережа творчих мистецьких закладів у регіонах. Постановою РНК УРСР від 19 травня 1938 р. «Про розподіл театрів між новоутвореними областями УРСР» Жито-

мирській області передано 5 театрів, Полтавській області — 3 театри, Миколаївській — 5 театрів, Кам'янець-Подільській області — 1 театр. Усі вони стимулювали підвищення якості підготовки кадрів у мистецьких навчальних закладах, що існували в цих областях, наближаючи навчання творчої молоді до професійної діяльності в театрі.

У цьому ж році формується мережа клубних установ на селі, які були створені завдяки передачі сільських кінотеатрів як політосвітніх закладів із підпорядкування Управлінню в справах мистецтв при Раді Народних Комісарів УРСР до Народного комісаріату освіти УРСР з перейменуванням їх у сільські будинки культури (постанова РНК УРСР від 14 липня 1938 р. «Про передачу до системи політосвітніх закладів Народного комісаріату освіти УРСР сільських кінотеатрів, збудованих на виконання постанови Центрального виконавчого комітету і Ради народних комісарів УРСР від 26 серпня 1933 р.»).

У 1939 р. обласні бази самодіяльного мистецтва реорганізуються на будинки народної творчості, центральний з яких — Центральний будинок народної творчості, підпорядкований Управлінню у справах мистецтв при Раді Народних Комісарів УРСР, був створений на базі Центральної станції самодіяльного мистецтва (постанова РНК УРСР від 21 січня 1939 року «Про реорганізацію Центральної станції самодіяльного мистецтва на Центральний будинок народної творчості»).

Наприкінці 30-х р. формується й мережа музеїв, підпорядкованих центральному мистецькому відомству — Управлінню в справах мистецтв при Раді Народних Комісарів УРСР. Постановою РНК УРСР від 7 березня 1939 р. «Про впорядкування справи відомчої підпорядкованості музеїв України», йому перепідпорядковано 16 мистецьких музеїв в 10 областях і Києві.

Це створювало кардинальні можливості для політично-масової та культурно-освітньої роботи з широкими масами трудящих. На це спрямовувалася й робота мистецьких і культурно-освітніх навчальних закладів.

Історичним досвідом у системі підготовки мистецьких кадрів була діяльність вечірніх музичних шкіл для дорослих. Перші з них були створені в Києві, Харкові, Одесі через реорганізацію наркомосівських вечірніх робітничих консерваторій, що існували в цих містах. Управління в справах мистецтв при Раді Народних Комісарів УРСР, реорганізувавши їх у чотирирічні вечірні музичні школи для дорослих, мало забезпечити на їх базі підвищення кваліфікації учасників колективів самодіяльного мистецтва та підготовку керівників гуртків самодіяльного мистецтва (постанова РНК УРСР від 28 квітня 1939 р. «Про робітничі консерваторії»).

Значною подією в історії створення цілісної системи підготовки кадрів образотворчого мистецтва було відкриття Республіканської середньої спеціальної художньої школи (1937 р.). Спеціально для обдарованих дітей у Києві під керівництвом архітектора І. Ю. Каракіса побудовано приміщення по вул. Володимирська, 2. Під патронатом професорів Київського художнього інституту педагоги школи забезпечували таку важливу в навчанні творчих спеціальностей послідовність

і спадкоємність традицій академічного мистецтва на ранньому етапі виховання.

Кінець 30-х рр. позначився значними подіями в професіоналізації підготовки кадрів для театрів. Цьому сприяло відкриття в 1939 р. Дніпропетровського театрального училища та на базі Київської середньої хореографічної школи з дев'ятирічним строком навчання (відкрита в 1938 році) Київського хореографічного училища, прийом до якого запроваджено на базі першого класу загальноосвітньої середньої школи (постанова РНК УРСР від 21 липня 1939 р. «Про організацію Київського хореографічного училища») [2]. Навчальні плани цього навчального закладу передбачали здобуття знань в обсязі курсу загальноосвітньої середньої школи та професійну підготовку артистів балету.

У цьому ж році Київська школа майстрів народної творчості реорганізується в Київське художньо-промислове училище (постанова РНК УРСР від 20 вересня 1939 р. «Про реорганізацію Київської школи майстрів народної творчості на Київське художньо-промислове училище»).

Потужним стимулом у поліпшенні роботи учасників навчально-виховного процесу стало запровадження, на думку його організаторів, у 1939 р. в навчальних закладах соціалістичного змагання між колективами закладів освіти [11, с. 20]. До цього воно використовувалося з 1926 р. як засіб активізації діяльності в промисловості. Організація змагання, незважаючи на весь його формалізм у гуманітарній сфері з його підбиттям підсумків, проведенням урочистих заходів, врученням відзнак, надавала можливість освітянським чиновникам, керівникам навчальних закладів зайвий раз засвідчити свою лояльність до уряду, відданість ідеям, проголошеним більшовиками. Організація соціалістичного змагання стала ще одним кроком до уніфікації та централізації освітньої системи, адже діяльність кожного педагогічного колективу спрямовувалася на досягнення певних формальних показників, що були однаковими для всієї країни.

Традиція позаматріального стимулювання педагогічної праці впродовж тривалого часу існувала в практиці діяльності українських навчальних закладів.

Складною була ситуація в західному регіоні України: вже діяли мистецькі навчальні заклади, але політика колонізації призвела до того, що «на Західній Україні не було жодного вузу, де б студенти вчилися рідною мовою» [21, с. 138].

Під гаслом розквіту українського мистецтва та цих землях та з метою «піднесення культурного рівня і творчого зростання трудящих західних областей України» [7, с. 788] відбувається реорганізація мистецьких закладів і установ у цьому регіоні. Постанова РНК УРСР від 20 грудня 1939 р. «Про організацію театрів, музичних колективів, будинків народної творчості і театральних-музичних закладів у Львівській, Дрогобицькій, Волинській, Ровенській, Станіславській і Тернопільській областях» [1] організовується Львівська державна українська консерваторія з польським відділом, з наданням їй у користування приміщення консерваторії польського музичного товари-

ства, Львівське державне українське музичне училище з польським відділом при державній українській консерваторії, з наданням йому в користування приміщення музичного інституту ім. Лисенка, Львівська державна дитяча музична семирічна школа при державній українській консерваторії, з наданням їй у користування приміщення консерваторії ім. Шимановського. Крім того, цією постановою створюються у м. Львові три музичні школи, що функціонують як окремі позашкільні навчальні заклади і не входять до складу консерваторії.

У Волинській області згаданою постановою створюються Державна українська дитяча музична семирічна школа та Вечірня музична школа для навчання дорослих без відриву від виробництва.

У Дрогобицькій області — у Дрогобичі створюються українська дитяча музична семирічна школа та вечірня музична школа для навчання дорослих без відриву від виробництва, а у м. Стрий — Державне українське музичне училище, якому надане приміщення філії інституту ім. Лисенка з усім майном і устаткуванням.

У Рівненській області створено українську дитячу музичну семирічну школу і вечірню музичну школу для навчання дорослих без відриву від виробництва.

У Станіславській (Івано-Франківськ) області відкрито державне українське музичне училище, українську дитячу музичну семирічну школу і вечірню музичну школу для навчання дорослих без відриву від виробництва, яким надаються приміщення, музичні інструменти, бібліотека і обладнання з філії інституту ім. Лисенка, а в м. Коломиї — українську дитячу музичну семирічну школу.

У Тернопільській області — українську дитячу музичну семирічну школу і вечірню музичну школу для навчання дорослих без відриву від виробництва, яким знов-таки надаються приміщення, музичні інструменти, бібліотека й устаткування з філії інституту ім. Лисенка.

Таким чином, мережа радянських мистецьких навчальних закладів на західних землях фактично почала створюватися на базі існуючих у Львові Консерваторії польського музичного товариства, Консерваторії ім. Шимановського, Інституту ім. Лисенка та його філій у регіонах.

Оцінюючи результати періоду 30-х рр. у формуванні культури України, можна дійти висновку щодо його неоднозначності.

Під гаслами інтернаціоналізму в суспільстві продовжувалася антинаціональна політика царського уряду до українства, але виконавцями такої політики ставали самі українці.

Цей період подальшого розширення мережі мистецьких навчальних закладів відзначений подіями в професіоналізації підготовки музичних, художніх кадрів, кадрів для театрів, появою кіномистецтва і закладенням основ підготовки спеціалістів нової культурно-освітньої галузі.

Інституціоналізація системи мистецьких навчальних закладів полягала не тільки у визначенні мережі мистецьких навчальних закладів, але й формуванні галузі культури, яка забезпечувала життєздатність системи і внесла певний порядок у їх існування.

Реформи викликали недовіру і протидію соціуму, але сприяли консолідації зусиль на спільну справу вироблення державних стандартів, кажучи сучасною мовою, освітніх послуг.

Водночас ці заклади стають осередками ідеологічної роботи, яка руйнує експерименталізм і вільність думок, що передбачає творча діяльність.

Зі встановленням радянської влади в Україні, централізацією управління в Москві, яка намагалася ліквідувати регіональну самобутність, мистецькі навчальні заклади стали все більше перетворюватися в механізм ідейно-виховної роботи з населенням, у знаряддя ідеологічного зомбування соціуму.

Водночас формування художньої культури України в 30-ті рр. ХХ ст., незважаючи на централізацію влади, інституціоналізовані установи й організації як у центрі, так і в регіонах стають осередками збереження і усадкування регіональної самобутності.

Важливим же результатом культурогенезу 30-х рр. стало те, що зростання значення культурно-мистецької сфери діяльності в політичній консолідації суспільства привело до створення спеціального центрального відомства, що професійно опікувалося проблемами мистецтва і мистецької освіти — Українського управління в справах мистецтв при Раднаркомі УСРР, яке стало системоутворюючим елементом системи мистецької освіти, всієї культурно-мистецької галузі.

Список літератури

1. Архів Ради Міністрів УРСР. — Інд. 26. — Протокол № 9. — Арк. 264–265.
2. Архів Ради Міністрів УРСР. — Інд. 260504. — Протокол № 7. — Арк. 33.
3. Берегова О. М. Культура та комунікація: дискурси культуротворення в Україні в ХХІ столітті / Берегова О. — К.: Інститут культурології АМУ, 2009. — 184 с.
4. Бюлетень Народного Комісаріату Освіти УСРР. — 1932. — №1. — С. 3.
5. Збірник законів і розпоряджень Робітничо-Селянського уряду Української Соціалістичної Радянської Республіки. — 1936. — № 31. — Ст. 116, 149, 301.
6. Кравець В.П. Історія української школи і педагогіки : курс лекцій. — Тернопіль, 1994. — 256 с.
7. Культурне будівництво в Українській РСР. Найважливіші рішення Комуністичної Партії і Радянського Уряду 1917 — 1959 рр. : зб. документів в 2 томах. Том 1. (1917- червень 1941рр.). — Київ, 1960. — Державне видавництво політичної літератури УРСР. — 881 с. — С. 455, 581, 685, 788.
8. Лікарчук І.Л. Міністри освіти України: В 2 т. Т. 1. (1917-1943 рр.), - [Монографія], — К. : Видавець Ешке О.М., 2002. — 332 с. — Бібліогр.: с.327., - ISBN 966-557-096-X, — 328с.
9. Національні процеси в Україні: історія і сучасність. Документи і матеріали. У к-х ч. / упор.: І.О.Кресіна, В.Ф.Панібудьласка ; за ред. В.Ф.Панібудьласки. — К. : Вища шк., 1997. — Ч.2. — С. 11.
10. Попович М. В. Нарис історії культури України / М. В. Попович. — К.: «АртЕк», 1999. — 728 с.: іл.
11. Про перехідні Червоні прапори для передових шкіл, районів і областей і Похвальні грамоти для учителів-відмінників — переможців у соціаліс-

- тичному змаганні // Збірник наказів і розпоряджень Народного Комісаріату Освіти УРСР. — 1940. — Ч. 9-10. — С.20.
12. Про реорганізацію Народного комісаріату освіти УСРР. Постанова ВУЦВК і РНК УСРР від 13 серпня 1930 р. // Культурне будівництво в Українській РСР. Найважливіші рішення Комуністичної Партії і Радянського Уряду 1917 — 1959 рр. : зб. документів у 2 т. — К., 1960. — Том 1. (1917- червень 1941рр.). — 881 с.
 13. Сірополко С. Народна освіта на Советській Україні. — Варшава, 1934. — С.200.
 14. Скрипник М. Основні засади єдиної системи народної освіти СРСР: Доповідь на Всесоюзній партійній нараді 27 квітня 1930 р. / М. Скрипник // Скрипник М.О. Вибрані твори. — С. 414 — 415.
 15. Скрипник М. Основні засади єдиної системи народної освіти / М. Скрипник. — Х. : ДВУ, 1930. — С. 88.
 16. Скрипник М. Під клясовою ознакою // Радянська освіта. — 1933. — № 5. — С. 3.
 17. ЦДАГО України. — Ф. 1. — Оп. 20. — Спр. 6227. — Арк 6
 18. ЦДАГО України. — Ф. 39. — Оп. 4 . —Спр. 193. — Арк. 21.
 19. ЦДАГО України. — Ф.1. —Оп.20. — Спр. 2702. — Арк. 20.
 20. Шейко В. М. Формування основ культурології в добу цивілізаційної глобалізації (друга половина XIX — початок ХХІ ст.) : моногр. / В. М. Шейко, Ю. П. Богуцький. — К. : Генеза, 2005. — 592 с. — С. 223—280.
 21. Ярош Б.О. Тоталітарний режим на західноукраїнських землях (30 ті — 50-ті роки ХХ ст.) / Б. О. Ярош. — Луцьк: Настир'я, 1995. — С. 138.
- Надійшла до редколегії 17.11.2010 р.*

УДК 008:17.023.36

В. М. ШЕЙКО

ГЕНЕЗА ТА ЕВОЛЮЦІЯ ДІАЛОГУ КУЛЬТУР У ЦИВІЛІЗАЦІЙНОМУ ГЛОБАЛІЗАЦІЙНОМУ СВІТІ

Аналізуються процеси виникнення та становлення діалогу як такого, його генеза й формування в галузі культури. Особлива й основна увага приділяється еволюції діалогу культур у добу цивілізаційної глобалізації. Показана роль ЮНЕСКО в розвитку діалогу культур.

Ключові слова: діалог культур, глобалізація, цивілізація, еволюція, культурологія, ЮНЕСКО, сталий розвиток світу.

Анализируются процессы возникновения и становления диалога как такового, его генезис и формирование в отрасли культуры. Особенное и основное внимание уделяется эволюции диалога культур в эпоху цивилизационной глобализации. Показана роль ЮНЕСКО в развитии диалога культур.

Ключевые слова: диалог культур, глобализация, цивилизация, эволюция, культурология, ЮНЕСКО, постоянное развитие мира.

The processes of origin and becoming of a dialogue in the sphere of cultures as it is, its genesis and formation are analyzed. The particular attention is focused on evolution of the dialogue of cultures in era of civilization globalization. The role of UNESCO in the development of the dialogue of cultures is shown.

Key words: *the dialogue of cultures, globalization, civilization, evolution, cultural studies, UNESCO, permanent development of the world.*

У сучасних умовах глобалізаційно-цивілізаційної еволюції заслугою стало розв'язання світової спільноти є діалог культур. Тому на часі для дослідників аналіз джерел та трансформаційних процесів діалогу культур. Можна з певною мірою впевненості стверджувати, що історія земної цивілізації у своїй основі являє собою діалог людей, народів, культур. Адже діалог є своєрідним здійсненням комунікаційних зв'язків, умовою взаєморозуміння людей, народів та культур. Взаємодія культур, їх діалог — домінанта розвитку міжетнічних, міжнаціональних відносин. І навпаки, коли в суспільстві наявні міжнаціональне напруження, міжетнічні конфлікти, то діалог між культурами ускладнений, а взаємодія культур може мати лише обмежений характер у полі міжетнічної напруженості певних народів, носіїв певних культур.

Історію культури людства можна трактувати як тривалий процес усвідомлення взаємозв'язків «ми — вони». Хронологічно перша міжплемінна комунікаційна програма людини в галузі культури була своєрідним відторгненням. З часом родоплемінний ізоляціонізм, як це дивно не звучить, відіграв консолідуючу роль у становленні первісного колективу. Адже в ті давні часи невизнання представника іншого племені було типовим для світогляду древніх греків, які «...гостро відчувачи права громадянина, могли зовсім не відчувати прав людини» [2].

Аналіз історичних процесів взаємодії культур, як з'ясувалося, був набагато складнішим, ніж це здавалося на перший погляд. Вважалося, що відбувається елементарне «перетікання» досягнень високорозвинутої культури в менш розвинену. А це, начебто, у свою чергу, було підґрунтям для висновків про взаємодію культур як джерело прогресу.

Насправді ж, діалог культур передбачає активну взаємодію рівних у правах суб'єктів. Такого роду взаємодія культур і цивілізацій повинна за логікою сприяти збагаченню різних культур. До того ж, як свідчить історичний досвід, діалог культур усе частіше поставав як фактор примирення, що дозволяв запобігти війнам та конфліктам. Указаний фактор сприяв зняттю напруження, створенню обстановки довіри та взаємної поваги. З часом діалог культур як соціальне явище ставав усе актуальнішим. Теорія та практика діалогу мають глибокі історичні корені. Давні тексти культури Індії, наприклад, трактують ідеями єдності культур і народів, макро- і мікрокосмосу, ідеями усвідомлення сили краси людини та роздумами про суспільство й Усесвіт.

Як відомо, історія гуманітарної думки в ракурсі усвідомлення етнокультурного різноманіття людства зароджується у філософії Давньої

Греції. Сутність діалогу вивчали давньогрецькі філософи-софісти, Сократ, Платон, Арістотель, філософи доби еллінізму. Показово, що історія діалогу в їх творах базувалась на духовних підвалинах культури. При цьому плюралізм та рівноправ'я думок, загальнолюдські принципи, свободи й суспільні цінності вони визнавали як домінуючі.

Як відомо, духовна культура розвивалася в нерозривному зв'язку із релігією. Саме тому діалог культур — «це не просто взаємодія народів, а й їх глибокий містичний зв'язок, укорінений у віросповіданні» [18]. Таким чином, діалог культур тісно пов'язаний із діалогом релігій. Апостол Павло підкреслював: «Слід мислити по-різному, щоб виявились із вас найвправніші» [21]. Крім того, слід пам'ятати, що одновимірний раціоналізм думок може призвести до спрошеного або помилкового висновку. Як вербальна форма взаємин, діалог передбачає певну спільність простору й часу, співпереживання та порозуміння. Діалог у соціумі часто за формою являє собою певну форму культурологічної або релігійно-філософської думки. Якщо співрозмовники керуються в діалозі морально-етичними, праведними іпостасями, сповідують ідеали правди й добра, то такий діалог забезпечував, зазвичай, взаємовигідний успіх. Зауважимо, що на той час християнство, заперечуючи поділ на «своїх» та «чужих», пропонує встановити рівність: станову, етнічну: «...немає ні іудея, ні язичника, ні раба, ні вільного, немає ні чоловічої статі, ні жіночої, оскільки всі ми одне в Христі Ісусі» [20].

З часом нова міжкультурна основа діалогу на християнському підґрунті оформлюється в теолого-історичне вчення Августина. Для нього були характерні спроби побудови універсальної культури людства: бог як творець культури «...створив одну лише й єдину людину, ... щоб таким чином сильніше викликати в ньому прагнення до суспільної єдності та злагоди...» [3].

З давніх часів, зокрема в середні століття, діалог виконував переважно моральну функцію. Своєрідний приклад являють собою внутрішньо діалогічні філософські трактати Абеяра (1122 р.). У них він передбачив як діалог конфесій, так і діалог культур [1].

Можна припустити, що відомі християнські принципи рівності народів і племен, які пропагували в загальних рисах еволюцію прогресу від варварства язичництва до християнства, теоретично не визнавали протистояння «ми — вони». Але на практиці подібне протистояння існувало. Нагадаємо, що теза «ми» трактувалася як еталон, мета культури, «вони» — як докультура, яка з часом може стати культурою. З іншого боку, спроби нав'язування християнських цінностей світовій спільноті нагадувала б монолог замість діалогу.

Одним із перших, хто зробив спробу поєднання карколомних окремих різних культур, був неаполітанський філософ Джанбатиста Віко. Він спробував обстояти тезу автономності культур [16]. Однак у XVIII ст., коли домінували в суспільстві ідеї про тотальну культурну єдність, ідеї Джанбатиста Віко не набули визнання. Зауважимо, що в той час тільки єдина робота Ш. Монтеск'є «Про дух законів» заперечувала загальну європейську суспільну думку. Ш. Монтеск'є

підкреслював, що дуже складно змінити характер народів: «краще змінити їх через інші звичаї, тобто через спілкування... чим більше народи спілкуються, тим легше вони змінюють свої звичаї» [17].

Однак найуспішнішою теорією діалогових форм комунікації в Новий час стали розробки Канта, які він висловив у теорії «недоброзичливого спілкування людей». На його думку, людина може відчутти себе такою, якщо спілкується з подібною собі, тобто — людиною [12]. Водночас зауважимо, що комунікаційна програма Канта була своєрідною передумовою концепції діалогу, яку розвив Гегель, який трактував комунікаційну програму, ґрунтуючись на ідеї універсального Розуму. При цьому Гегель інтерпретує ідею загальних та окремих, притаманних кожній культурі, самобутніх цінностей. У цілому ж комунікаційна, діалогова програма Гегеля являла собою своєрідні паростки раціоналістичної культурологічної думки XIX ст. [8].

Проблематикою діалогічних відносин цікавилися й інші німецькі філософи: Й. Фіхте, Ф. Шеллінг. Пізніше Л. Фейєрбах на основі ідей Фіхте про інаковість та взаємозумовленість «я» та «іншого» започаткував вивчення діалогу початку XX ст. [22]. Зі свого боку І. Гердер стверджував, що взаємодія культур веде до збереження культурного різноманіття, а ізоляція культур призведе до загибелі культури. При цьому, на його думку, зміни не повинні торкатися «ядра» культури [9].

Саме завдяки активному або пасивному діалогу народів різних країн були сформовані сучасні культури. Адже діалог народів, їх культур, звичай, сприяв виникненню нових наукових парадигм. Так, діалог в античності свідчив про те, що міфічна свідомість змінювалася філософсько-дискурсивною, критичною. З іншого боку, діалоги доби Відродження засвідчили формування нового типу свідомості.

Нині існують чимало праць, в яких зображується світ як мозаїчний набір культурно-історичних типів. Нагадаємо: ще в епоху романтизму спостерігалися пошуки своєрідного ідеалу, які базувались на спробах поєднання різноманітних культур. І це було пов'язано з прагненням подолання ізоляціонізму культур. Визначній ролі культури, діалогу культур, його психології приділяли увагу вчені різних народів та різних культур. Так, основоположник експериментальної психології В. Вундт трактував культуру як основу саморозвитку людства. При цьому він пов'язував цей розвиток з фундаментальними законами психології. Адже, як відомо, розвиток культури зумовлений ступенем еволюції колективістської психології та психології народів. Сама ж перспектива діалогу між народами багато в чому залежить від рівня розвитку їх психології [6].

У суспільній науковій думці другої половини XIX ст. поняття культури все частіше згадується в статусі наукової категорії. Вона вже означає не тільки й не стільки високий рівень розвитку суспільства, перетинаючись з категоріями «цивілізація», «суспільна економічна формація». Зауважимо, до речі, що це поняття вводить К.Маркс і вказує: основа інтеграції культур корениться в економічних зв'язках та різних формах політичного об'єднання народів. І все ж таки представ-

ники наукової думки світу, маючи різні уявлення про культуру, однак — аналіз комунікативного процесу свідчить, що саме він став основним фундаментом на шляху формування діалогу культур.

Проблеми діалогу як такого й у галузі культури зокрема у своїх працях торкалися представники різних галузей наукових шкіл. Так, у ХХ ст. на складність та багатомірність діалогу вказували М. Бубер, Ф. Гогартен, Ф. Розенцвейг, О. Розеншток-Хюссі, Г. Коен, Ф. Ебнер та ін. Однак у розробці теорії діалогу пальма першості належить Мартину Буберу. Його головним кредо було трактування буття як діалогу між Богом і людиною, людиною і світом. Основою згаданої концепції М. Бубера був принцип діалогу. Людина набуває своїх рис, сутності тільки завдяки діалогу із собі подібними [4].

Показово, що до 80-х рр. ХХ ст. в соціумі, працях вчених переважала оцінка діалогу культур як процесу, що вів до синтезування культур. З 90-х рр. ХХ ст. ці тенденції й оцінки пронизані визнанням реального різноманіття діалогу культурно-історичних систем. При цьому на перший план виносяться інтереси і права народів як етнокультурних спільностей. Водночас для ліберальних концепцій було характерне домінування інтересів і прав індивідів. У цілому ж, як довів широкій історичний аналіз генези та становлення діалогу в цілому й культури зокрема процеси взаємодії народів та їх культур були набагато складнішими. Адже ніякого безпосереднього прямого «перекачування» досягнень високорозвиненої культури в менш розвинену не спостерігалося. І побудова на таких спрощених постулатах концепції про взаємодію культур як джерела прогресу виявилася недієздатною.

Проблеми генези й еволюції діалогу в цілому й у галузі культури зокрема вивчали вчені різних галузей наукових знань: у галузі соціолінгвістики — Л. Щерба, Л. Якубинський, літературній та філософській герменевтиці — Х. Гадамер, феноменології — Х. Гусерль, М. Мамардашвілі, фундаментальній онтології — М. Хайдегер, літературознавстві та семіотичі — С. Аверінцев, М. Бахтін, М. Лакшин, Ю. Лотман, в основах комунікації — А. Моль, В. Борев та ін. Взаємодію культур досліджували К. Леві-Строс, С. Артановський, С. Арутюнов, Б. Єрасов, Л. Іонін, М. Іконнікова та ін. До того ж, як з'ясувалося, спілкування різних культур відбувається в міру предметних перехрепчень і, переважно, завдяки мові. За Х. Гадамером, наприклад, діалог є своєрідною аплікацією свого та чужого [7].

Теорія діалогу набула свого подальшого продовження й у ХХ ст., коли в наукових поглядах про культуру романтизм остаточно витісняється всеохоплюючим процесом логіки мислення. Філософсько-культурологічні парадигми того часу спрямовувалися на збереження відмінностей в ієрархії та інтеграції культур. Так, К. Леві-Строс зазначав: «...світова цивілізація не може бути у світовому масштабі нічим іншим, ніж коаліцією культур, кожна із яких зберігає свою самобутність» [15]. У цей час людство поглинає потік всесвітньої взаємності. Кожна культура завдяки діалогу з іншою культурою, якщо історичний досвід довів, що культура зупиняється в розвитку, не бере участі в діалогах з іншими культурами. Діалог «я — ти» стає універсальним.

На той час у розробці теоретичних питань культурології лідирували школи культурфілософів, які трактували концепцію діалогу як «способу буття культури». Зауважимо, що культурологи на сучасному етапі перейшли до аналізу нового типу буття людства в культурі. Наприкінці XX ст. культура все більше в усіх сферах життя полонить людське буття. Діалог культур стає базою пізнання народів, базою їх порозуміння. «В глибинній ідеї діалогу культур формується нова культура спілкування. Мислення й буття іншої людини не тільки поглиблене в кожному з нас, воно — інше мислення, інша свідомість, внутрішньо нагальна для нашого буття» [5].

Отже, тільки завдяки взаємодії світоглядів різних народів відбуваються міжкультурні взаємозв'язки. У цьому разі нас цікавлять, у першу чергу, проблеми розкриття системи взаємодії культур націй та народів. При цьому можна виділити два види взаємодії: по-перше, взаємодії на рівні мовному, вербальному і, по-друге, на рівні діалогу різноманітних складових кожної із культур, тобто зовнішній і непрямий, складний внутрішній характер.

Характерно, що діалог культур одночасно базується на імперативах «чуже» та «своє». Отже, плідна взаємодія культур у діалоговому режимі сприяє формуванню єдиного поля загальної культури на різноманітних смислових та внутрішньо наявних у різних культур рамках. При цьому визнання цих особливостей кожної культури веде від монологічності до діалогового режиму спілкування. Тобто людство поступово формує єдиний культурний простір паралельно зі збереженням особливостей кожної національної культури.

Діалог як спільність культурологічних взаємодій поступово формує їх загальні цінності. Як підкреслював Х. Ортега-і-Гасет, діалог при цьому набуває багаторівневого глибинного загальнолюдського характеру. «Діалог, — підкреслював він, — лише тоді діалог, коли він може здійснюватися як нескінченне розгортання і формування нових стилів кожного феномену культури, що вступає в діалог. У процесі складного, багатопластового діалогу культур відбувається формування загальнолюдських цінностей» [19].

В основі діалогу, зазвичай, — потреба в налагодженні взаємозв'язків між народами, необхідність у взаємодопомозі та взаємозбагаченні. Діалог культур, у свою чергу, є об'єктивною необхідністю та умовою розвитку різних культур. У процесі, діалогу культур виникає взаєморозуміння, що сприяє мирній співпраці та взаємозбагаченню, — як духовному, так і матеріальному. Отже, діалог культур, який базується на толерантності та взаєморозумінні, надає можливість збереження ідентифікаційних національних особливостей кожної із культур. Саме такий шлях діалогу сприяє формуванню в цивілізаційно-глобалізаційному просторі загальнолюдських культурних цінностей при збереженні національних, ментальних ознак культури кожного народу.

Зауважимо, що сам діалог культур можливий тільки при наявності потреби народів у ньому. При цьому він можливий лише при певному взаємному визначенні їх культурних кодів, спільних мен-

тальних ознак. Тільки в процесі діалогу культур можливі взаєморозуміння, взаємовизнання глибинних національних ознак різних культур, що сприяє духовному взаємозбагаченню та створенню світового культурного простору й загальнолюдських цінностей взаємодіючих культур. Неможливо не нагадати, що на цьому шляху каменем спотикання для діалогу культур різних націй і народів залишається суперечність між процесами збереження національних ознак культур та формуванням загальнолюдських культурних цінностей. Характер взаємодії національних культур доводить, що без визнання кожного народу неможливе етнокультурне існування взагалі. Адже діалог культур уможлиблює компаративістський аналіз унікальних ознак кожної культури, її специфіки. У формуванні світового соціокультурного простору домінуючу роль нині відіграє діалог культур Заходу і Сходу. Саме він набув у сучасних умовах загальнолюдської значущості. Показово, що Україна в цьому діалозі відіграє особливу роль, адже вона географічно є своєрідним плацдармом перетинання культур Сходу і Заходу, Європи й Азії. З давніх часів відбувається процес перетинання та синтезування східних і західних культурних традицій. Подібні процеси ведуть до необхідності посиленого діалогу культур різних народів у самій Україні. Вони позитивно позначилися на формуванні загальнолюдських цінностей. Але ці процеси ж не могли не позначитися на характері самої культури України. І сьогоднішні культурні глобалізаційно-цивілізаційні процеси несуть певні ризики й загрози існуванню національних, ментальних ознак української культури.

І все ж таки слід нагадати та підкреслити, що діалог культур базується, перш за все, на пріоритетах загальнолюдських цінностей. Як відомо, К. Леві-Строс завжди підкреслював необхідність збереження різноманітних і неповторних ознак національних культур. Він наголошував, що «...інтегральні відносини з іншою культурою вбивають творчу оригінальність обох сторін» [14]. Адже діалог постає як важливим методологічним принципом розуміння та пізнання культури. У процесі діалогу виявляються сутнісні ознаки культури. Діалог можна трактувати як іманентну складову історичного процесу, як універсальний принцип, що забезпечує саморозвиток культури. Саме в результаті взаємодії культур виникли всі історико-культурні цінності, відбувся процес становлення мовних форм, трансформувалася творча думка.

Цікаво відзначити, що рівень і ступінь розвитку культури, духовність суспільства в цілому й людини зокрема багато в чому залежать від рівня й ступеня задоволення функціональних та побутових потреб людини. Чим більше й повніше задоволення цих потреб, тим вимогливіше людина до них ставиться й тим більше часу та можливостей у неї для духовного оновлення та зростання. При цьому суто функціональні характеристики побутових запитів людини втрачають свою провідну сутність. Та ж їжа, одяг, помешкання та ін. стають своєрідним елементом соціокультурного самовираження особистості в суспільній практиці.

Таким чином, зі зростанням суто матеріальних можливостей людини в суспільстві змінюються стандарти соціокультурних орієнтацій, як і динаміка характеру потреб людини.

Діалог різних культур, зазвичай, це діалог різних типів духовності, різних менталітетів, різних соціальних систем. Наявність діалогу із позасередземноморськими культурами, наприклад, передбачає наявність певного знання й розуміння цих культур. На думку Мірча Еліаде: «... рано чи пізно діалог з «іншими» — представниками традиційних, азійських та «первісних» культур — має початися вже не на нинішній емпіричній та утилітарній мові (яка здатна висловити лише соціальні, економічні, політичні, медичні реалії та ін.), а на мові культури, що здатна до висловлення людських реальностей та духовних цінностей. Такий діалог неминучий; він вписаний в Історію. Трагічною наївністю було б думати, що його можна до нескінченності вести на ментальному рівні, як це відбувається зараз» [24].

На думку Хантінгтона, змістова багатобарвність культур від початку передбачає їх своєрідну замкнутість і потребу діалогу. За його концепцією, локальна культурна замкнутість може бути порушена тільки через діалог з іншою культурою. Через філософію взаємодії загальнолюдське проникає в діалог культур, надаючи можливість кожній культурі зробити свій внесок у духовний потенціал загальнолюдського характеру. Цей духовний арсенал являє собою певні здобутки всього людства, який є результатом взаємодії народів у процесі діалогу їх культур. При цьому діалог — своєрідна форма міжнародного спілкування, яке передбачає, з одного боку, взаємозбагачення національних культур, а з другого, — збереження їх самобутності. Загальнолюдська культура нагадує дерево з багатьма гілками. І, як уже підкреслювалося, культура того чи іншого народу може розвиватись тільки в тому разі прогресує загальнолюдська культура. Саме тому, сприяючи процвітанню національної етнічної культури, необхідно піклуватися й про розвиток єдиної та різноманітної загальнолюдської культури. Відомо, що будь-яка національна культура єдина і неповторна, а її внесок у загальнолюдську духовну скарбницю своєрідний і унікальний. Без урахування ступеня й рівня взаємозв'язків культур народів світу в режимі діалогу неможливі пізнання та визнання історії будь-якої культури. [23].

Таким чином, діалог культур домінує в процесі еволюції культур різних націй, різних народів. При цьому духовна культура кожного народу відображає життя соціуму, внутрішній світ людини, сенс самого буття. Отже, функціонування людини земної цивілізації в глобалізаційному сучасному світі неможливе поза взаємодією культур у режимі діалогу. Ізоляція тієї чи іншої національної культури призводить до її занепаду. Водночас як взаємозв'язки культур ведуть до розквіту не тільки своєї національної культури, а й інших культур.

На сучасному етапі в умовах глобалізаційно-цивілізаційних трансформацій роль діалогу культур неймовірно зросла. Однак водночас умови для діалогу культур значно погіршилися. На його шляху виникла маса проблем. Як зазначив учений із Новосибірська О. Горді-

енко: «Вирішення цих проблем передбачає таку глобалізацію взаємодії культур у просторі й часі, при якій реальністю стає самореалізація всіх і кожної культури через взаємодію всіх з кожною й кожної з усіма іншими. На цьому шляху проблематизується сам механізм взаємодії культур» [10].

Отже, діалог культур був і є домінуючим в еволюції людства. З давніх давніх, протягом тисячоліть формувалася процес взаємозбагачення національних культур, із яких складалася унікальна мозаїка цивілізації. Слід зауважити, що процес взаємодії діалогу культур є нелінійним, складним. Адже не всі складові національної культури об'єктивно можуть сприяти накопиченню культурних цінностей. Процес діалогу культур тим плідніший, чим ближче ментально ці культури, особливо це стосується художніх культур, їх компонентів.

У процесі аналізу проблем становлення та розвитку діалогу культур важливо пам'ятати, що останній не можна оцінити поза проблем діалогу релігій. Адже українська православна церква кілька десятиліть вела активний діалог зі всіма людьми доброї волі. На сучасному етапі такий діалог дещо завмер. У постперебудовні роки, в роки незалежності в Україні під впливом радикально-фундаменталістських догм, боротьби представників різних конфесій за верховенство своєї конфесії призвели до велетенського церковного розколу. У результаті міжхристиянський діалог виявився практично замороженим, що негативно позначилося й на міжнародному авторитеті України. У той час як діалог культур в умовах поліетнічної та багатоконфесійної країни особливо важливий для єдності та могутності. Взаємодія культур в Україні багато в чому має нині політичну спрямованість, що заважає не тільки консолідації суспільства, а й збагаченню країни, її внеску у світову культурну скарбницю, боротьбу за мир.

Як підкреслювалося, на сучасному етапі в умовах глобалізаційно-цивілізаційного розвитку роль діалогу культур вийшла фактично на перший план земних проблем. Відчутно посилюється взаємовплив культур одна на одну, особливо — Сходу й Заходу. Так, філософія й культура Сходу зі своєю ідеєю внутрішньої гармонії відчутно вплинула на американську індустрію, особливо на індустрію косметики, харчування тощо. Ще не так давно взаємозв'язки, взаємовплив культури Сходу і Заходу були малопомітними, але сьогодні вони є фактично домінуючими. Діалог цих культур, їх взаємодоповнення та взаємозбагачення стали настільки щільними, що дедалі більше нагадують взаємозв'язок двох нерозривних начал — «інь» і «ян» [25].

Крім того, діалог культур стає стрижнем у зовнішній політиці різних країн Сходу й Заходу, наповнюючи все більше культурологічним змістом зовнішню політику різних держав. Отже, як з'ясується, на сучасному етапі в добу цивілізаційної глобалізації поступово формується система міжнародного діалогу культур. У справі формування діалогу культур на міжнародній арені складно переоцінити роль ЮНЕСКО. Адже відомо, що проблематика діалогу між цивілізаціями, культурами та народами складає основу стандартної діяльності ЮНЕСКО. Свідченням того, що розвиток діалогу в ім'я миру —

основна місія ЮНЕСКО, є оголошення 2001 р. ООН Міжнародним роком діалогу між цивілізаціями, культурами та народами. І цим роком став 2001 р. саме після 2001 р. були проведені в режимі діалогу культур численні міжнародні конференції та зустрічі на високому рівні, впроваджено багато важливих міжнародних ініціатив, організованих ЮНЕСКО в різних країнах та регіонах. Усе це відбулося в резолюціях, деклараціях, програмах та публікаціях і сприяло поширенню діалогу культур. Водночас ЮНЕСКО та її організації, розкиданими по всьому світі, багато зроблено для визнання та збереження всесвітньої культурної спадщини, що сприяло зміцненню взаємозв'язків між народами і культурами різних регіонів світу [11].

Нині, в умовах глобалізації, діалог культур між народами світу важливий, як ніколи раніше. Людство постало перед прірвою кризових, нестабільних ситуацій, воно стало дещо вразливішим. Саме тому люди прагнуть до міжнародного культурного обміну та взаєморозуміння в ім'я миру і злагоди. І не даремно ще у 2001 р. на Генеральній конференції ЮНЕСКО була прийнята резолюція, яка закликала «до міжнародного співробітництва з метою запобігання та викорінення терактів». У ній також підтверджується необхідність діалогу, побудованого на ідеї єдності людства, загальних для всіх людей цінностях, визнанні культурного різноманіття [11]. У вересні 2005 р. на Всесвітньому саміті ООН Голови держав і урядів взяли на себе обов'язок розвивати діалог між цивілізаціями, зміцнювати культуру світу на місцевому, національному, регіональному та міжнародному рівнях. При цьому організувати цю роботу повинна була ЮНЕСКО. Втілення в життя вказаних та інших наказів світової громадськості сприяли поширенню у світовому просторі діалогу культур.

Зауважимо, що після початку економічної світової кризи роль діалогу культур значно зростає. Посилилась робота під егідою ЮНЕСКО щодо поширення діалогу культур різних народів та процесів обстоювання принципів свободи слова й поваги до культурних і релігійних символів. Показово, що нині держави-члени ЮНЕСКО вже піклуються не стільки про гасла з питань діалогу між культурами та цивілізаціями, скільки до реальних результатів, конкретних підходів і практичних дій в усіх сферах діяльності ЮНЕСКО: культурі, освіті, науці, соціальній комунікації та інформації тощо.

Як не дивно, але багато програм ЮНЕСКО у сфері міжкультурного діалогу базуються на концепції так званих «шляхів». Історія знала багато таких шляхів: «Великий шовковий шлях», «Невільницький шлях», «Залізний шлях» в Африці та ін. Історичний досвід доводить, що всі вони через культуру та мистецтво, торгівлю та міграцію сприяли культурному діалогу. До того ж, ці процеси шалено прискорила глобалізація цивілізації. З одного боку, глобалізаційно-цивілізаційні процеси прискорили культурний обмін між народами, їх діалог, з іншого — глобалізація призвела до загрози існування ідентифікаційних національних ознак різних культур та різних менталітетів. Проблема «свій-чужий» у добу глобалізації, особливо в галузі культури, набула своєрідної гостроти. І знов-таки тільки міжкультурний діалог здатен

сприяти зміцненню соціальної згуртованості та сталому розвитку людства.

У контексті вказаного особливо нагальною стає проблема ролі діалогу релігійного, від якого багато в чому залежить і доля діалогу культур у цілому.

Саме тому в сучасному світі на тлі наростаючих внутрішньо- та міжрелігійних конфліктів у програмах ЮНЕСКО все більше уваги приділяється питанням міжконфесійного діалогу, діалогу між різними релігіями та духовними традиціями. Подібні конфлікти виникають, зазвичай, на тлі нерозуміння або неприйняття інших культур чи традицій. Саме тому вказана програма ЮНЕСКО розцінюється як важливий аспект міжкультурного діалогу. Основна увага в програмі зосереджена на взаємодії та взаємовпливі різних релігій, духовних та гуманістичних цінностях, а також на необхідності ґрунтовніших знань щодо інших культур і релігій. Після конференцій, міжнародних зустрічей на високому рівні, міжрелігійних конференцій, організованих ЮНЕСКО, було намічено створити кафедри ЮНЕСКО в різних країнах. Ці кафедри мали за мету створення комплексної системи, яка б передбачала наукові дослідження, підготовку спеціалістів, інформаційно-документаційну діяльність на місцях. При цьому названі кафедри мали сприяти гуманітарно-культурологічному діалогу між собою та вищими навчальними закладами, при яких вони створені.

Окрім того, для поширення взаємного співробітництва через діалог культур і цивілізацій ЮНЕСКО накреслила своєрідну програму:

- створення бази духовних пріоритетів, прийнятих для більшості народів;
- створення відповідних програм співпраці на регіональному та субрегіональному рівнях, їх практична спрямованість;
- об'єднання під егідою ЮНЕСКО навколо вказаної програми не тільки представників державних структур, а й усіх зацікавлених організацій та верств населення, особливо молоді та жінок;
- долучення до виконання культурологічно-діалогових програм релігійних організацій;
- вивчення ролі жінок у здійсненні діалогу культур та розширення прав жінок.

У реалізації вказаної програми важливу роль відіграли зобов'язання, що прийняті в червні 2005 р. в Рабаті. У цьому напрямі здійснено практичні заходи згідно з компетенцією ЮНЕСКО, і всі організації, що брали участь у Рабатській конференції, висловили рішучість і надалі просуватися по наміченому шляху діалогу культур [11].

Як уже наголошувалося, доба глобалізації поставила перед світовою цивілізацією багато кардинальних, доленосних питань, вирішення яких нагально потребує міжнародного діалогу культур. У зв'язку з цим проблеми відкритості до діалогу народів світу та їх взаєморозумінню в сучасному світі набувають доленосного значення. І якщо раніше було достатньо взаєморозуміння між народами, їх доброї волі, то нині виникла потреба в крос-культурних підходах, при яких наявне розуміння особливостей культур інших народів: «усвідомлення

відмінностей в ідеях, звичаях, культурних традиціях, притаманних різним народам, здатність побачити спільне й різне між культурами та подивитися на культуру власної спільноти очима інших народів» [13, с. 47]. З іншого боку, можливість розуміння культури іншого народу потребує досконалого пізнання вітчизняної культури, тобто успіх діалогу культур на сучасному етапі розвитку світової спільноти можливий і буде успішним тільки за умови глибокого знання своєї національної культури й визнання культури інших народів.

Як доводить історичний досвід, діалог культур різних народів багато в чому залежить не стільки або не тільки від формальних контактів функціонерів, скільки від неформальних контактів видатних лідерів націй, творчих, наукових і мистецьких колективів та їх представників.

Таким чином, діалог культур на сучасному етапі є конче необхідним не тільки для збереження миру, а й для взаємозбагачення, взаєморозвитку, взаємного обміну досвідом, як у межах визначених культур, так і в масштабах загальносвітової культури. Можна апріорі стверджувати, що діалог культур є запорукою самозбереження світової спільноти. І, як ми вже переконалися, діалог культур у сучасному світі — процес складний і часто потребує делікатності в його здійсненні. Адже необхідно задовольнити інтереси й потреби кожної із сторін-учасників діалогу.

Отже, з певною долею умовності, можна стверджувати, що основою еволюції діючої моделі культури, як національної так і світової є діалог самих національних культур. Водночас діалог культур — це й спосіб зняття суперечностей як між різними полюсами думок у замкнутих культурологічних середовищах національних систем, так і між культурами й соціумами різних народів світу, є, на наше глибоке переконання, запорукою світового культурологічного синтезу та сталого розвитку земної цивілізації.

Підсумовуючи вищевикладене, можна стверджувати, що аналіз процесів виникнення та становлення діалогу як такого та в галузі культури зокрема доводить пряму залежність ефективності сталого перспективного розвитку земної спільноти від рівня і масштабів його заснування в добу цивілізаційної глобалізації. Провідна роль організатора вказаних процесів еволюції діалогу культур у світовому масштабі має належати глобальним центрам, перш за все ЮНЕСКО та її інституціям. Саме їх діяльність стала координуючою в галузі еволюції діалогу культур, налагодженні сталих культурологічних взаємозв'язків між регіонами, континентами, різними націями та народами світу.

Список літератури

1. Абеляр П. Теологические трактаты / Петр Абеляр. — М. : Прогресс: Гнозис, 1995. — 411с. — (Философская школа).
2. Аверинцев С. Образ античности в западноевропейской культуре XX в. Некоторые замечания // Новое в современной классической филологии / ред. С. С. Аверинцев. — М. : Наука, 1989. — С. 10.

3. Августин А. Творения. Т. 2. Теологические трактаты / Блаженный Августин. — СПб. : Алетейя ; К. : УЦИММ-Пресс, 1998. — 749 с.
4. Бубер М. Два образа веры : [сборник] / Мартин Бубер. — М. : Республика, 1995. — 462 с. : ил.
5. Вострякова Ю. В. Проблемы познания в диалоговом пространстве современной культуры / Ю. В. Вострякова // Философско-методологические проблемы науки и техники. — Самара, 1998. — С. 80.
6. Вундт В. Проблемы психологии народов / Вильгельм Вундт. — СПб. [и др.] : Питер, 2001. — 159 с. — (Психология — классика).
7. Гадамер Х. Г. Истина и метод. Основы философской герменевтики: пер. с нем. / Х. Г. Гадамер. — М. : Прогресс, 1988. — 699 с.
8. Гегель Г. В. Ф. Система наук. Ч. 1. Феноменология духа / Г. В. Ф. Гегель. — СПб. : Наука, 2006. — 443 с.
9. Гердер И. Избранные сочинения. — Л. : Гослитиздат. Ленингр. отд-ние, 1959. — 392 с.
10. Гордиенко А. А. Антропологические и культурологические предпосылки коэволюции человека и природы : философско-антропологическая модель коэволюционного развития / А. А. Гордиенко. — Новосибирск : ЦСА, 1998. — 87 с.
11. Диалог культур, народов, цивилизаций [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.unesco.ru/files/docs/>. — Загл. с экрана.
12. Кант И. Критика способности суждения : пер с нем. / И. Кант. — М. : Искусство, 1994. — 365 с. — (История эстетики в памятниках и документах).
13. Лапшин А. Г. Международное сотрудничество в области гуманитарного образования : перспектива кросс-культурной грамотности / А. Г. Лапшин // Кросскультурный диалог : компаративные исследования в педагогике и психологии : сб. ст. — Владимир, 1999. — С. 45–50.
14. Леви-Стросс К. Первобытное мышление / К. Леви-Стросс. — М. : Республика, 1994. — 382 с. : ил. — (Мыслители XX века).
15. Леви-Стросс К. Структурная антропология / К. Леви-Стросс ; пер. с фр. В. В. Иванова. — М. : Наука, 1985. — 535 с.
16. Лифшиц М. Джамбатиста Вико / М. Лифшиц // Основания новой науки об общей природе наций / Вико Дж. — Киев, 1994. — С. 3–19.
17. Монтескье Ш. Л. Избранные произведения. — М. : Госполитиздат, 1955. — 800 с.
18. Никитин В. От диалога конфессий к диалогу культур / В. Никитин // Русская мысль. — Париж, 2000. — С. 26.
19. Ортега-и-Гассет Х. Избранные труды / Хосе Ортега-и-Гассет. — М. : Инфра-М : Весь Мир, 2000. — 700 с.
20. Послание к Галатам // Библия. Книги священного писания Ветхого и Нового Завета. — Брюссель, 1983. — С. 125.
21. Сайко Э. В. О природе и пространстве «действия» диалога / Э. В. Сайко // Социокультурное пространство диалога. — М., 1990. — С. 10.
22. Фейербах Л. Сочинения : в 2 т. — М. : Наука, 1995. — 2 т.
23. Хантингтон С. Третья волна : Демократизация в конце XX века. — М. : РОССПЭН, 2003. — 365 с. : ил.
24. Элиаде М. Мефистофель и андрогин / М. Элиаде ; пер. с фр. Е. В. Баевской, О. В. Давтян. — СПб. : Алетейя : Унив. кн., 1998. — 374с.
25. Яценко Е. Восток и запад : взаимодействие культур / Е. Яценко // Культура в современном мире : опыт, проблемы, решения. — М., 1999. — Вып. 1. — С. 32–37.

АСПЕКТИ ТРАДИЦІЙНОСТІ В МОДЕРНИХ МОДЕЛЯХ КУЛЬТУРНОЇ ПОЛІТИКИ

Висвітлюються методологічні проблеми концептуалізації культури в модернізаційній парадигмі. Визначається взаємовідповідність теорії модернізації й культурної політики. Запропоновано варіант типологізації культурної політики в контексті модернізації.

Ключові слова: культура, традиція, модернізація, культурологія, культурна політика, моделі культурної модернізації.

Освещаются методологические проблемы концептуализации культуры в модернизационной парадигме. Определяется взаимное соответствие теории модернизации и культурной политики. Предлагается вариант типологизации культурной политики в контексте модернизации.

Ключевые слова: культура, традиция, модернизация, культурология, культурная политика, модели культурной модернизации.

The methodological problems conceptualization cultures in paradigm modernization are considered. Mutual conformity of the theory of modernization and the cultural policy is established. The variant classification of cultural policy in the context of modernization is proposed.

Keywords: culture, tradition, modernization, culturology, the cultural policy, models of cultural modernization.

Модернізація є одним з найпопулярніших концептів у словнику сучасної політики та соціальних наук. Згідно з Оксфордським словником англійської мови, поняття «модернізація» ввійшло до суспільного обігу завдяки англійській пресі в 1770 р. і мало цілком практичний смисл — «оновлення». Йшлося про відновлення та вдосконалення матеріальних об'єктів. У подальшому, як це часто відбувалося в історії, поняття набуло значно ширшого застосування. Врешті-решт, з середини ХХ ст. в науковому та політичному середовищі під модернізацією розуміють специфічні процеси зміни суспільних систем або їх складових, результатом яких є формування сучасних цивілізаційних стандартів. Ідеться, в першу чергу, про соціально-політичні або економічні сфери, де модернізація передбачає нововведення, в першу чергу технологічні й інституційні. Однак в числі проблем, які є не до кінця вирішеними в теорії модернізації, — можливість адекватного пояснення процесів культурних змін.

До спроб визначити специфіку модернізації української культури в її історичних та політичних аспектах належать дослідження Я. Грицака, О. Гриценко, Б. Кравченко, А. Колодій, Т. Кузьо, М. Рябчука. Соціокультурні аспекти модернізації набули висвітлення у фундаментальних працях В. Андрущенко, В. Бакірова, В. Кременя, Р. Кіся, М. Михальченка, Ю. Пахомова, В. Ткаченка, В. Шейка. Специфічні

інституціональні та культурно правові аспекти проблеми розкриваються С. Дрожжиної, В. Солодовника, Н. Цимбалюк. Метою цієї статті є визначення культурологічного змісту поняття «модернізація» та можливостей його застосування для характеристики сучасних культурних процесів в Україні.

Практика звернення до ідеї модернізації передбачає як мінімум два аспекти. У вузькому сенсі — це впровадження нових технологій, перш за все виробничих та комунікативних. В ширшому контексті «модернізація» означає перетворення аграрного суспільства в індустріальне, зі всіма наслідками, в першу чергу соціальними й політичними. Звичність реконструювання культурних змін з історико-політичних або ж соціально-економічних позицій не гарантує відповідності висновків сутності культури. Аналогії між культурними, соціальними, історичними змінам не завжди є виправданими, оскільки культура при цьому набуває дещо схематичного вигляду — зручний для презентації позиції дослідника в домінуючій сьогодні науковій парадигмі, але надто умовний для того, щоб на його основі вирізнити власне культурологічні проблеми. Це є підставою для критики теоретичної моделі, уточнення, корегування і навіть її заміни відповідно до напряму та характеру трансформації суспільної свідомості. Власне культурологічний вимір соціальних змін до сьогодні сприймається в науковому середовищі з більшою упередженістю, ніж, наприклад, соціологічний аналіз культурних процесів. Однак сумніви у коректності висновків щодо ступеню відповідності їхніх спостережень сутнісним характеристикам самої культури залишаються. Соціологічні, економічні, історичні, антропологічні, психологічні підходи до усвідомлення культури дають досить цікаві результати. Проте складність самого явища залишає і, навіть, провокує можливість виходу за чітко обумовлені методологічні межі певних наукових дисциплін.

До неklasичних наукових практик належить й культурологія. Зважаючи епістемологічну позицію цієї сфери знання, її можна сприймати як певний науковий стиль, який має перспективу теоретико-методологічного конституювання в науковий напрям. Основна складність формування культурології полягає у відсутності власної методології визначення культури як об'єкта дослідження. Тобто культура «сама по собі» не має якихось чітких унікальних характеристик, які б визначали її поряд з іншими явищами. Отже, пояснити культуру в її власних категоріях неможливо. Проте наявними є певні теоретичні підходи до цього явища, які адекватно сприймають представники різних наукових шкіл. Найближчими до проблематики культурологічних студій є культурна антропологія, соціологія розвитку, структурна лінгвістика, соціальна психологія. Загалом, ідеться про усвідомлення культури як змісту соціального життя людини. Це забезпечує той рівень методологічної пластичності, який дозволяє через комбінування сучасних соціальних теорій та методик сформулювати власне культурологічну позицію. На наш погляд, вона полягає в науковій актуалізації гуманітарних проблем певного соціального середовища з метою виявлення нагальних ментальних питань.

Основні підходи до вирішення складних соціальних та екзистенційних проблем самі є складовою процесів змін і водночас у своєрідний спосіб їх визначають. Так, ідея розвитку суспільства та людини цілком відповідає реаліям епохи європейського Просвітництва, як й інтерес до історії, культури, політики в сучасному їх значенні. До початку ХХ ст. домінантним підтекстом культури є результативність історичних змін, або прогрес. У подальшому оціночний наголос у розумінні культури замінюється на більш конструктивний, аналітичний підхід до неї, як до універсальної характеристики людини та суспільства. Водночас, «антропологізація» та «соціалізування» поняття культура передбачають його історичну рефлексію, тобто відмову від абстрактних узагальнюючих схем на користь конкретної ситуації, що склалася в певному суспільному середовищі. Отже, поняття культура припускає можливість його тлумачення як стилю життя, притаманного суспільству в певний історичний період. Враховуючи тенденцію зміни фундаментальних характеристик культури упродовж минулого століття, адекватнішим для його сучасного визначення є категорія «ситуації». Тобто культура є ситуативно актуалізованою символічною системою, яка визначає ціннісні орієнтири суспільства і репрезентується окремими групами й індивідами. Такий підхід кореспондується з позицією Ф.Тенбрука: «Культура є настільки суспільним явищем, наскільки вона є репрезентативною культурою, тобто виробляє ідеї, значення, цінності, які діють залежно від їх фактичного визнання. Вона охоплює, таким чином, переконання, оцінки, картини світу, ідеї та ідеології, які впливають на соціальну поведінку тією мірою, в якій члени суспільства або їх активно поділяють, або пасивно визнають» [5, с. 173].

Сама ідея модернізації, яка ґрунтується на концепції еволюціонізму та функціоналізму, пройшла декілька етапів у своїй трансформації: 1) друга половина 1950 — перша половина 1960-х рр. — період народження та швидкого розвитку модернізаційних досліджень у класичній версії; 2) кінець 1960-х — 1970-ті рр. — критичний період, упродовж якого модернізаційна перспектива стала предметом критики, як внутрішньої, так і зовнішньої — зі сторони конкуруючих теорій відсталості (залежного розвитку), світ-системного аналізу І. Валлер-стайна, неомарксизму; 3) 1980-ті рр. — посткритичний період відродження модернізаційних досліджень, упродовж якого виявилися тенденції конвергенції шкіл модернізації, залежності та світ-системного аналізу; 4) кінець 1980-х - 1990-е рр. — становлення неомодернізаційного і пост-модернізаційного аналізу під впливом трансформацій у країнах Центрально-Східної Європи і Євразії. Сучасна версія теорії модернізації (неомодернізаційний або постмодернізаційний аналіз) пов'язана з іменами, Р. Робертсона, У. Бека, К. Мюллера, В. Цапфа, А. Турена, С. Хантінгтона, П. Штомпки та ін.[2]

«Модерність стала вінцем, максимальним вираженням усієї прогресистської культурно-цивілізаційної парадигми. Ідеологія прогресу, набуваючи все більш секулярного наповнення, впродовж всього періоду модерності визначала європоцентризм історичного процесу, передбачаючи рух різних народів по висхідних східцях до раціоналізму,

секулярності, економікоцентризму»[2]. Становлення модернізаційної парадигми соціальних змін відповідає реаліям процесу розпаду колоніальної системи та державного самовизначення численних народів Азії, Африки та Латинської Америки в середині ХХ ст. Власне кажучи, модернізація є теоретичним обґрунтуванням можливості переходу до ринкових відносин в економіці, демократичних стандартів у політиці та стимулювання особистісних пріоритетів в формуванні системі цінностей. Водночас, зрозуміло, що сподівання знайти найповніше втілення «сучасності» є примарними, як і адекватно оцінити ступінь модерності майже неможливо за браком якісних її характеристик. Посилаючись на Д. Бергера можна зазначити основні принципи сучасної теорії модернізації. Процеси модернізації мають спільне спрямування. Модернізація — це перш за все внутрішнє досягнення суспільств, в яких розгортаються модернізаційні процеси. Модернізаційним процесам, що відбуваються в різних частинах соціокультурної сфери, притаманний компліментарний характер, тобто вони взаємно доповнюють один одного. Країни, що лідирують у модернізаційних процесах, не заважають тим, хто перебуває на більш ранньому етапі [1].

Теорії та практика модернізації не завжди збігалися у реальних процесах. Проте є доволі симптоматичним, що в самій концепції модернізації дедалі акцентованішими стають проблеми культурної самобутності суспільств, які модернізуються[3, с. 43]. Частіше за все йдеться про перспективи нації та національної держави, як результатів модернізації, в умовах набуття нею нових характеристик і вимірів. Як зауважує російський політолог та культуролог А. Окара: «Слід пам'ятати, що в сучасному постіндустріальному, постмодерному глобалізованому світі значення і роль національних культур змінилися: замість модерністського уявлення про єдиний шлях» як універсальну модель розвитку всього людства прийшли уявлення про мультикультуралізм, «зіткнення цивілізацій» й унікальність історичного шляху кожної нації і цивілізації. Нині саме національна культура і «гуманітарна аура нації» стають основою «soft power» («м'якої влади») тієї чи іншої держави»[7]. Національний статус культури передбачає наявність у суспільній системі тих важелів стабілізації, які є не тільки адекватними цивілізаційним змінам, а й ефективними в забезпеченні трансформації суспільних уявлень про їх сутність. Стан «національної» держави, який є вихідним у формуванні сучасних моделей світоустрою, передбачає якісні зміни в соціальній свідомості, а відтак і в символічному порядку суспільства. Отже, національна культура — не тільки втілення здатності суспільства до змін, а й, водночас, відображення спроможності в процесі їх реалізації формувати неповторний соціально-культурний стиль. Протиріччя між унікальним національним та універсальним модерним є одним з фундаментальних у політичній та культурній практиці суспільств, що модернізуються, оскільки цей процес передбачає більший чи менший розрив з традиціями. Але якщо на певному етапі внаслідок цього формується нація, то в подальшому національні форми опиняються під загрозою деформації та зникнення. Модернізація як культурно-історичний процес,

очевидно, передбачає можливість різних варіантів самовизначення суспільств, які об'єднуються не стільки за якимись стабільними ознаками, скільки за певним культурно-політичним статусом, підґрунтям якого є специфічна ідентичність. Отже, зміни принципів та способів самоідентифікації суспільств можна розглядати як утілення прогресу в процесі набуття ними ознак модерності.

Водночас, нестандартні соціальні процеси в новітній історії неєвропейських народів, а згодом і в країнах Центральної та Східної Європи, стали приводом для сумнівів в однозначній позитивності прогресу. Сумніви переросли в критику модерного прогресизму, яка урівноважується сьогодні численними постмодерністськими нелінійними моделями культурних процесів. Дедалі більшу увагу привертають явища, що перебували в «тіні» прогресу — ті, що мали б визначати «минуле» людства, які тлумачаться як соціальні атавізми, але попри всі прогнози доводять свою функціональну ефективність у сьогоденні. До категорій, що потребують переоцінки у зв'язку зі зміною наукової парадигми, належить і «традиція». Тривалий час вона сприймалася як протилежність раціональності та, відповідно, використовувалась як поняття, що покликане моделювати ситуацію протилежну розвитку. Тобто традиція — явище ірраціональне та статичне — сприймалася перешкодою на шляху прогресу, як явище, характерне для архаїчних етапів історії, а відтак — як потенційна жертва модернізації, тобто як уламок минулого, що витісняється та підлягає забуттю під час соціальних змін. Варто зазначити, що звернення до традиції та формування її наукової теорії, стало результатом та причиною переосмислення соціального змісту культури впродовж ХХ ст.

На межі ХІХ та ХХ ст., коли сформувалися, отримали соціальну санкцію та набули статусу класичних концепцій К. Маркса, М. Вебера, Е. Дюргайма, популярним був пошук універсальних рецептів переходу традиційних суспільств у модерний стан. Незважаючи на те, що теоретичне конструювання механізмів модернізації відбувалося на різних підвалинах: виробничих відносинах, систем цінностей, типів солідарності, — усе ж традиційне (свідомість, суспільство, культура), загалом, мало негативну конотацію. Згодом, у першій половині ХХ ст. відбулася переоцінка: традиційне й модерне суспільство розглядалися вже не тільки в площині протистояння, а й спадковості та взаємозалежності. У другій половині ХХ ст. традиційне та модерне набули іншого виміру — своєрідних орієнтирів діяльності ключових інститутів, які акумулюють суспільний потенціал та забезпечують одночасний рух за декількома напрямками. Як пише вітчизняна дослідниця С. Цимбалюк «модернізацію можна визначити як творчо-перетворювальну функцію розвитку, специфіка якої дозволяє розглядати її як засіб відновлення суспільств, а соціально-культурну модернізацію розглядати як реформування існуючих традицій, універсалізацію прогресивної системи цінностей, що відповідають перспективним тенденціям розвитку світових суспільств» [8]. У численних дискусіях щодо змісту динаміки традиції заслуговують на увагу декілька позицій. Крім звичного протиставлення традиційних форм культури та традиційної культури

загалом культурі модерній або ж масовим формам культури, продуктивним є переосмислення самих феноменів «традиція» та «творчість» у контексті постмодерної парадигми. Творчість передбачає наявність традиції, як умови її реалізації. Не вступаючи в теоретичну полеміку про природу традиції, її необхідності для культури, функцій або форм, усе ж хотілося б згадати про деякі її аспекти, актуальні в контексті цієї теми. Традиція може тлумачитися у своїх смислових відтінках залежно від характеру або сфери прояву. В ідеалі культурна традиція досить постає синонімом будь-якого початку. В такому контексті вона сприймається як безумовна цінність, що вимагає збереження і подальшої ретрансляції. Осмислення доцільності оціночного ставлення до традиції пов'язано з модерністською інтелектуальною хвилею. Проте рівень радикалізму в оспоренні значимості традиції не варто перебільшувати, особливо в контексті ситуації постмодерну.

Модерн – є не стільки заперечення, скільки актуалізація (раціоналізація) традиції. У будь-якому разі постмодерн, як основна парадигма сучасності, моделює неотрадиціоналістську змістову панораму, пропонуючи не стільки відновлення, скільки переформатування традиції. «Традиція не як меморіал символів, а як «жива» практика реалізації актуальних сенсів і цінностей, що в ідеалі припускає таку основу соціальної солідарності, яка б забезпечувала результативність індивідуальної самореалізації. Більше того, не варто розраховувати виявити традицію в її архаїчній тотальності. Вона є, радше, колажем, складеним з різнорідних явищ, що в сукупності виявляють ідею порядку» [6, с. 72]. Традиції, як архаїчні, так і сучасні, впізнаються майже за одними й тими ж ознаками: колективність, стійкість в часі, соціальна затребуваність. Однією з найочевидніших проблем сучасної культурної практики є розрізнення оригіналу і копії, реальності і симуляції, що зумовлює звернення до проблеми меж мінливості й основ варіативної традиції. Політика, безумовно, не будучи функціонально рівнозначною традиції, може виступати в ролі її репрезентанта. Йдеться про її ефективність у врегулюванні та стабілізації суспільних відносин. Як вважає один з найавторитетніших дослідників традиції Ш. Ейзенштадт «...стійке функціонування «сучасного» суспільства більшою мірою залежить від наявності відповідних традиційних передумов, від їх використання та включення в сучасну систему» [9].

Зважаючи на те, що модернізація ніколи не мала і не має візцевих варіантів, а політична практика передбачає фрагментарність її наслідків і не гарантує невпинності в запровадженні проєктів, усе ж можна запропонувати декілька варіантів моделювання культурної політики, маючи на увазі вже випробувані її історичні моделі. Зважаючи на стан самої концепції модернізації, про будь-які претензії на завершеність, а тим більше вичерпність запропонованої класифікації не йдеться. Але узагальнення такого роду надають можливість рельєфніше окреслити особливості ситуації, що склалася в українській культурі. По-перше, культурну політику можна розглядати як спосіб соціального «переформатування» традиційних норм або їх заміщення новими культурними візцями. Це сценарій радикальних змін у політичній культурі

на основі історичного «визрівання» ситуації та шляхом революційного впровадження модернізаційних проєктів. Внаслідок цього соціальна проблема «еліта-маси» вирішується в перспективі національного культурного самовизначення. Йдеться про процес спонтанної зміни ціннісної парадигми суспільства через пошук політичного консенсусу на основі ре-інтерпретації культурних норм. Такого роду зміни можна вважати органічним варіантом модернізації, а саму модель культурної політики - новаційною.

По-друге, культурна політика може розглядатися як технологія інноваційного розвитку завдяки запозиченню новацій — винайдених або випробуваних в інших соціокультурних середовищах зразків та норм. Зважаючи на багаточисельність, укоріненість соціальних традицій та стійкість масових стереотипів, що формують інформаційне поле традиції, йдеться про доволі консервативний варіант модернізації. Тобто вона передбачатиме експорт та точкове впровадження новацій, головним чином технологічних, які мають адаптивний ефект, але не зачіпають фундаментальних підвалин соціально-культурного укладу. Одним з фундаментальних стає конфлікт між владою та суспільством як носіями різних політичних інтересів. Зазвичай глибина та системність модернізації в цьому випадку визначається потребами владних еліт і не завжди є послідовно впроваджуваною, а тим більше завершеною. Разом з тим, саме відсутність позитивно сприйнятих суспільством результатів стає приводом для нарощування протестних настроїв у суспільстві, які можуть бути пов'язані як з очікуванням новацій, так і зростанням традиціоналізму. Така модернізація є стимулом зміни політичної культури, а основною проблемою є вибір оптимальної її моделі. Загалом, подібні процеси демонструють варіант інноваційної модернізації.

По-третє, культурна політика як процес пошуку оригінального варіанта модернізації. Йдеться про практику стимулювання традиційних механізмів культурної динаміки. У такому разі іноді використовується поняття «альтернативна модернізація». Тобто мається на увазі не стільки подолання та відмова від традиційних норм й інститутів, скільки про зміну ставлення до них самих носіїв традиції завдяки розширенню інформаційного поля повсякденності. Тобто модернізація стає результатом не демонстративної зміни символічного порядку, а проблемою внутрішнього вибору на основі розширення культурних взірців поведінки та способів мислення. Межа конфліктності при цьому пересувається на рівень взаємодії індивіда та суспільства. Точніше, проблемою стає відмінність між індивідуальною і колективною інтерпретацією процесів та ситуацій, між індивідуальним вибором і колективними очікуваннями, між правами і свободами особистості та соціальними настановами. Інтеграція традиційних суспільств у модерне міжнародне середовище завдяки стимулюванню нових культурних пріоритетів відбувається без суттєвих змін самої соціокультурної системи і може вважатися стимульованою модернізацією.

Характеризуючи специфіку культурної політики останніх десятиліть, є підстави вважати, що в Україні реалізується один з варіантів

інноваційної модернізації. Зважаючи на місце країни в міжнародних рейтингах, якими визначається її цивілізаційний статус, модернізація не стала державною політикою, залишаючись стратегічним орієнтиром українського суспільства [4]. Попри те, що ця ідея з початку 90-х рр. ХХ ст. є постійною темою політичних декларацій, вона на стала реальною системною практикою діяльності держави. Серед найскладніших аспектів «українського питання» — відсутність кореляції між поняттями «модернізація» та традиція, зворотною стороною чого є поява різного роду неотрадиціоналістських стратегій. До того ж, культура в офіційному дискурсі не набула характеристик універсального виміру суспільства і використовується поняття, що відповідає змісту певної суспільної галузі. Продовж минулих десятиліть не вдалося досягти потрібної для реалізації ефективної культурної політики консолідації суспільства. Більше того, існує перспектива подальшого поглиблення конфліктності в суспільстві, чому сприяє зокрема й те, що національна культурна традиція репрезентується переважно в меморіально- ритуальному форматі історії.

Загалом, модернізація поки що не розглядається українською політичною та економічною елітами як культурна проблема, про що свідчать як індиферентність більшості політичних сил до самої ідеї культурного розвитку, так і досить формальна реалізація стратегії входження в сучасний європейський простір. Принаймні, повноцінної легітимації ідеї української нації ні серед населення України, ні на міжнародному рівні поки що не відбулося. В числі проблем, що потребують подальшого дослідження — визначення специфіки політичної репрезентації ідеї модернізації в Україні та її рефлексій у культурній практиці різних груп населення.

Список літератури

1. Berger J. Modernisierungsbegriffe und Modernitätskritik in der Soziologie // Soziale Welt, –1988, –№ 38.– S. 224-236;
2. Гавров С.Н. Модернизация во имя империи. Социокультурные аспекты модернизационных процессов в России. / С.Н.Гавров. –М.: Едиториал УРСС, 2004. — 352 с.
3. Грицак Я. Страсті за націоналізмом. Історичні есеї / Я. Грицак.– К.: Критика.– 2004.– 344 с.
4. Жуковська А.Ю. Умови формування та розвитку людського капіталу як фактор конкурентоспроможності національних економік / А. Ю. Жуковська // Бюлетень Міжнародного Нобелівського економічного форуму. — 2010.– № 1 (3). –Т. 2.– С.107-117.
5. Ионин Л.Г. Социология культуры: Путь в новое тысячелетие (Учебное пособие для студентов вузов / Л.Г. Ионин. — М.: Логос, 1996. — 280 с.
6. Кравченко О. В. Проблематизація державної культурної політики України в контексті ідеї локалізації / О.В.Кравченко.– Вісн. іс Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв: Наук. журнал. — К.: Міленіум, 2010. — № 4. –С. 70-74.
7. Окара А. «Культурный суверенитет» нации в эпоху постмодернизма, или как перекодировать «локальную» культуру/ А.Окара// Зеркало недели.– 2007.– № 42 (671) 11 — 18 ноября.

8. Цимбалюк С.І. Модернізація як системна детермінанта культурних змін/ С.І.Цимбалюк // V Культурологічні читання пам'яті Володимира Подкопаєва «Культурологічний дискурс сучасного світу: від національної ідеї до глобалізаційної цивілізації: Збірник матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції, Київ, 1-2 червня 2007 р. — К.: Міленіум, 2007. — С. 209-214.
9. Эйзенштадт Ш. О неопределенности термина «традиция» / Ш. Эйзенштадт // Сравнительное изучение цивилизаций. — М.: Аспект Пресс, 1999. — С. 237-239.

Надійшла до редколегії 13.12.2010 р.

УДК 130.2

Н. С. ШОЛУХО

ВПЛИВ НІМЕЦЬКОЇ ІНТЕЛЕКТУАЛЬНОЇ ДУМКИ НА ФОРМУВАННЯ КОНЦЕПЦІЇ КУЛЬТУРИ ПОВСЯКДЕННОСТІ ЕМАНУЕЛЯ ЛЕВІНАСА

Досліджується вплив німецької інтелектуальної думки на формування соматичної складової концепції культури повсякденності Емануеля Левінаса на прикладі психоаналізу Зигмунда Фрейда і літературної спадщини Томаса Манна.

Ключові слова: культура повсякденності, психоаналіз, проблема смерті, Інший, тіло, свідомість.

Исследуется влияние немецкой интеллектуальной мысли на формирование соматической составляющей концепции культуры повседневности Эммануэля Левинаса на примере психоанализа Зигмунда Фрейда и литературного наследия Томаса Манна.

Ключевые слова: культура повседневности, психоанализ, проблема смерти, Другой, тело, сознание.

The influence of German intellectual mind to forming to the somatic component in Emmanuel Levinas's everyday life's culture an example of Sigmund Freud's psychoanalysis and Thomas Mann's literature heritage is examines.

Key words: everyday life's culture, psychoanalysis, problem of death, the Other, body, consciousness.

Актуальність теми зумовлена необхідністю поглибленого вивчення історико-культурних чинників, що вплинули на формування світоглядних та інтелектуальних настанов Емануеля Левінаса. Зокрема варто приділити більшу увагу німецькій інтелектуальній думці, яка після єврейської і російської істотно відбилася на уявленнях Левінаса про тілесний вимір культури повсякденності.

Дослідження стану розробки проблеми впливу німецької культури на творчість Е. Левінаса свідчить про зосередженість наукового інтересу на таких складових німецької культури, як філософські системи Е. Гусерля і М. Гайдегера та події Голокосту. Зокрема це висвіт-

лено в працях вітчизняних (В. А. Малахов, К. Б. Сігов, Л. М. Карачевцева) [6; 8; 3], російських (А. В. Ямпольська, З. О. Сокулер, І. М. Зайцев) [11; 9; 2], англо- (Р. Бернета, Ф. Малоні) [12; 14] та франкомовних (Ж. Дерріда) дослідників [1].

Проте поза увагою як філософського, так і культурологічного знання залишається стаття Е. Левінаса «Розуміння духовності у французькій та німецькій культурах», написана ним у 1933 р. литовською мовою. Ця публікація Е. Левінаса тривалий час залишалася невідомою. Стаття знайдена в литовському місті Каунас, де минуло дитинство майбутнього філософа і куди він повертався щоліта, й перекладена на англійську мову А. Валевічусом, професором з Канади, в 1994 р. Розвідка, в контексті нашої теми, надає уявлення про елементи німецької культури, які, на думку Левінаса, є джерелами формування такої складової його концепції культури повсякденності, як психосоматична ідея суб'єкта.

Тому мета статті — дослідити вплив німецької інтелектуальної думки на формування соматичної складової концепції повсякденності Е. Левінаса у вимірах культурологічного аналізу.

Двічі за життя Левінас опинявся в Німеччині. Уперше — літній семестр 1928 р. і зимовий семестр 1928–1929 рр., які Левінас провів у Фрайбурзі. Сюди студент Страсбурзького університету потрапив завдяки інтересу до феноменології та рекомендації професора Жана Герінга. На відміну від опосередкованого (через книжки та лекції) ознайомлення з феноменологією, молодий філософ установив стосунки безпосередньо з тими, хто створював інтелектуальний клімат Німеччини 20–30-х рр. На 1940–1945 рр. припало ув'язнення в концентраційному таборі, розташованому на німецькій території, після чого Левінас поклявся ніколи не ступати на цю землю. Проте вплив інтелектуальної думки, постійні апеляції до творчої спадщини своїх учителів Гусерля і Гайдеггера супроводжували Левінаса протягом усієї його філософської діяльності.

Стаття «Розуміння духовності у французькій та німецькій культурах» написана Левінасом у 1933 р., тому ще без експліцитно наявної тематики «Іншого», але з чітко визначеною позицією прискіпливого дослідника молодий філософ визначав магістральні лінії двох культур та їх вплив на його власне світосприйняття, тобто до культурологічних розвідок приєдналася і психоаналітична методологія. З цієї причини аналіз статті дає змогу водночас визначити вплив історико-культурного контексту на уявлення Левінаса про тілесні виміри його концепції культури повсякденності. Зазначимо, що відсутність розгорнутої концепції Іншого в цій розвідці дозволяє також зосередити увагу на соматичному вимірі стосовно саме Я, без співвіднесеності з Іншим.

Думки в статті, присвячені французькій культурі, залишимо осторонь, звернімося виключно до осмислення Левінасом феномену німецької культури. У своїй праці Еманюель Левінас зупиняється на персоналіях Зигмунда Фрейда, Томаса Манна, а також ідеї домінанти матеріального світу над духовним. На його думку, ці три феномени уособлюють собою природу німецької культури.

Спершу підкреслимо, що ідею домінанти матеріального світу над духовним коректніше сформулювати як ідею сприйняття людини в неподільній єдності тілесного і духовного, де тілесне зумовлює людську дію та думку. Така для Левінаса є протилежною властивому французькій філософії і літературі поділу суб'єкта на соматичний і психічний світи, або, словами мислителя: «... декартівське „тіло” і „душа” є лише абстракцією. Сфера вітального та всього того, що втілює її в психологічному житті, утворюють сутність духу» [13, с. 4].

У контексті такої тези стає зрозумілим, чому для філософа психоаналіз Зигмунда Фрейда є квінтесенцією уявлень про духовність у німецькій культурі. Варто зазначити, що Левінас вибірково ставився до психоаналізу. Зокрема філософ не ставив у заслугу Фрейду тлумачення сновидінь і психотерапію. На його думку, в психоаналітичній теорії на увагу заслуговує нове розуміння підсвідомості. Справа в тому, що з часів Г. В. Лейбніца в філософії склалося уявлення про підсвідомість як про підпорядкований додаток свідомості, тому теза Фрейда про русійні сили лібідо в очах Левінаса стала революційною. Тобто Левінаса приваблював у психоаналізі сам об'єкт дослідження — людська свідомість.

Звернімося до теорії психоаналізу і зазначимо важливе для нас положення про лібідо, яке Фрейд розглядав переважно як сексуальну енергію. Статеві бажання, що не були реалізовані, замінюються певними вчинками. За логікою психоаналізу, саме через невілену хіть до власних матерів шекспірівський Гамлет убиває вітчима, Іван Карамазов надихає свого брата-лакея на вбивство їхнього батька, Дмитро Карамазов морально готується до вбивства, а сам автор роману — Достоевський — отримує задоволення від постійних програшів в азартні ігри та має великі грошові борги [10, с. 409, 411].

Така позиція не імпонувала Левінасу, натомість молодий філософ наголошував у вченні Фрейда на думці про те, що підсвідомі процеси керують свідомістю людини: «лібідо — це основа духовності» [13, с. 6]. Тобто для Левінаса психоаналіз став підтвердженням думки про «первинність» тіла в аналітиці свідомості. Адже для філософа був важливим не стільки біологічний чинник «сліпих сил» підсвідомості, скільки підтвердження тісного сплетіння внутрішнього світу людини з її «фізичною оболонкою».

Саме такий ракурс погляду на психоаналіз допоміг згодом осмислити феномен тіла в контексті насильства. Реальність тіла, факт існування якого складно заперечити, коли воно нагадує про себе болем, спрагою, бажанням. Левінасове теоретизування набуло підтвердження за умов Голокосту: від власного тіла неможливо позбавитися, насильство — реальне, біль — конкретний, фізичні страждання призводять до перебудови психіки, змінюється світосприйняття.

У пізніших працях «Від існування до існуючого» (1947 р.) і «Тотальність і Нескінченне» (1961 р.), де вже формується «філософія Іншого», Левінас часто наближався до психології темами свідомості / підсвідомості, чоловічого / жіночого, бажання, щастя, мови. Однак мислитель рухався в цьому напрямі радше за Гусерлем і Гайдеггером,

додаючи своє унікальне етичне бачення проблеми. Левінас здійснював аналіз бажання, йдучи від голоду як бажання їжі до потреби в спілкуванні та любові як бажанні Іншого, й демонстрував, що бажання є покликом Нескінченного [4, с. 97]. Тобто в суто антропологічному вимірі бажання Левінас не залишив місця фрейдівій концепції Еросу як прояву тваринного в людині. Оскільки звернення до трансцендентного не просто не залишає місця для хоті, воно освячує тілесні стосунки, оскільки на перший план висувається поняття відповідальності. Або, як писав сам Левінас: «... платонівська любов не збігається з тим, що ми назвали Бажанням... Це Бажання повністю позбавлене егоїзму, ім'я йому — справедливість» [4, с. 98].

Так само з позиції «філософії Іншого» Левінас інтерпретував формування відчуття в особистості, але всупереч психоаналізу, згідно з яким відчуття належить до сфери підсвідомого, Левінас одностайно робив його надбанням свідомості. «Відчувати — це якраз означає щиро задовольнятися тим, що відчуваєш, насолоджуватися, відмовляючись від продовження в підсвідомому... — бути в себе» [4, с. 157]. Тобто, поперше, Левінас говорив, що «природно» для людини керуватися саме свідомістю, а не підсвідомістю. Такий висновок відповідає позиції Левінаса про тяжіння до постійного контролю над власним тілом, що також зумовлювалося подіями Голокосту, адже в концтаборі людина опиняється в стані повної підлеглих наказам і її власне тіло стає інструментом впливу на неї.

По-друге, Левінас не бачив нічого забороненого в насолоді, оскільки вона здійснюється в межах свідомості, де бажання не має «подвійного дна», не відсилає ні до чого, тобто прогулянка є втіленням бажання самої прогулянки, а не наслідками психічної травми з дитинства. «У бажання немає таємного рівня... Це добра воля. Усе інше — біологія. Бажання — мета. Бажане — край» [4, с. 21]. Розмежовуючи свідомість і підсвідомість як щирість та укривання, Левінас, таким чином, ще раз підкреслив орієнтованість своєї філософії на світ людини.

По-третє, говорячи про насолоду і задоволення від відчуття та самого життя в цілому, як про природні властивості людини, Левінас створював життєстверджуючу концепцію повсякденності, яка стала відповіддю на духовну кризу, спричинену Голокостом. Філософ звертався до світу повсякденності не як до потоку буденності та рутини, а як до джерела задоволення. У праці «Тотальність і Нескінченне» Левінас писав: «Ми живемо... повітрям, світлом, видовищем, працею, ідеями, сном тощо... Речі, якими ми живемо, не є... підручними засобами, в гайдегґерівському розумінні. Вони... є предметами насолоди» [4, с. 133].

Отже, Левінас, подібно до Гусерля, впродовж своєї наукової діяльності виходив на суміжні з психологією теми. Водночас, визнаючи здобутки психоаналізу, Левінас, ставши вже маститим філософом, наголошував на незалежності своїх думок від впливу Фрейда: «Я не є зовсім фрейдистом, а значить, я не думаю, що Агапе походить від Ероса. Але я не заперечую, що сексуальність є також важливою проблемою

філософії; сенс людського поділу на чоловіків і жінок не зводиться до біологічної проблеми» [5, с. 130].

Другим елементом, що, за уявленням Левінаса, уособлював собою природу німецької культури, була творчість Томаса Манна.

Стосовно інтересу молодого філософа до постаті письменника, варто приділити увагу такому спільному факту біографій обох представників гуманітарного дискурсу як їх можлива зустріч. До встановлення влади націонал-соціалізму в 1933 р. та закриття кордонів Еманюель Левінас щоліта приїздив з Франції, де навчався, а потім і працював, до батьків та братів у Каунас, а також відвідував курортні міста Ніду й Палангу, в яких мав звичку відпочивати Томас Манн. Можливо, саме фактом особистого знайомства можна пояснити таке захоплення і підвищену увагу Левінаса до видатного німецького письменника.

На думку молодого філософа, роман Манна «Чарівна гора» був твором, у якому окреслювалися ключові положення німецької культури ХХ ст. Саме психосоматична концепція суб'єкта, за Левінасом, є тією «точкою відліку», від якої, за різними напрямками, починають рух координати німецької культури. «Людина — це конкретне “Я”» [13, с. 4], — писав Левінас, коли формулював тезу, від якої триватимуть його роздуми щодо німецької культури. Віталізм, торкання, тілесність — ці теми мислитель визначав як базові для німецької філософії та літератури.

Слід зауважити, що левінасове уявлення про Томаса Манна — новатора в літературі — поєднувалося з думкою про те, що письменник, як породження своєї культури, долучав до своєї творчості спадок попередніх століть. У вимірах нашої теми Манн є спадкоємцем літератури німецького романтизму ХІХ ст. Хоча романтики й увели до кола персонажів хворобливо роздвоєну особистість, але підкреслили «смісл себе в конкретному індивіді» [13, с. 4]. Тобто представники літератури романтизму звернули увагу свого читача на конкретність і майже «неминучість» існування людського Я, що має певні воління, здійснює певні дії та, головне, існує в цьому світі. А вже у ХХ ст. думку романтиків детально пояснили й обґрунтували як у літературі, так і у філософії, зокрема у творчості Томаса Манна.

Повертаючись безпосередньо до Манна, поєднаємо основну ідею його роману «Чарівна гора» і думку Левінаса про домінанту тілесного як ознаку німецької культури. Для доведення ідеї про панування тіла над духом письменник розгорнув події роману в умовах санаторію для хворих на туберкульоз, тобто наблизив своїх героїв до смерті.

Левінас розцінював вибір місця подій як удалий авторський хід: «Оригінальність роману міститься в думці про те, що біологічне життя, при наблизженні людини до смерті, наближає її до джерела духовності. Тінь смерті створює метафізичну атмосферу» [13, с. 6]. Як стає зрозумілим, Левінасу імпонувало в німецькому романі те ж, що і в російській літературі — потрапляння людини в кризові стани.

Звернемося безпосередньо до тексту роману та визначимо, якими виразними засобами письменникові вдалося передати хворобливу атмосферу санаторію Бергоф у Швейцарських горах. Іронія, що за зви-

чайних умов була б розцінена як цинізм, надає чітке уявлення про розмежування світу «нормальних» людей у долині, та світу хворих — у горах. Якщо опозиція «рівнина — гори» виконувала роль географічного показника віддаленості, тоді слова і дії мешканців санаторію остаточно підкреслювали, що Давос — окремий світ з власним порядком.

Так, кузен головного героя Ганса Касторпа Йохим Цимсен, щоб пояснити, на якій високій горі розміщено сусідній санаторій, говорив, що взимку тіла померлих спускають звідти на санчатах [7, с. 12]. Сам Йохим забронював кімнату для свого кузена, ще коли там помирала жінка, аргументуючи це словами про те, що «... лікар попередив, що вона не дотягне до твого приїзду» [7, с. 14]. Замість очікуваного жалю з приводу смерті сусідки — запобігливість і осудження сліз її чоловіка. Останнім штрихом у картині «анти-світу» санаторію є відповідь Йохима на запитання Ганса про низьку температуру в приміщенні: «нас привчають до прохолоди...» [7, с. 16].

Фрази та жести, що за звичайних умов були б злим гумором і блюзнірством, у знаково-символічному полі санаторію спрямовувалися на маркування винятковості ситуації, а саме: наголошували на тому, що в цьому просторі і в такій ситуації людина опинялася не просто тимчасово, а щодня зустрічаючись зі смертю, тому мусила «прилаштуватися» до певних умов. Подібно до в'язнів концтабору, що змушені вибудовувати та впорядковувати власний світ за умов постійної загрози смерті, персонажі Манна «адаптувалися» до постійної загрози.

Слід звернути увагу на той факт, що, якщо в російській літературі від Пушкіна до Достоевського, котрі так само відчутно вплинули на світогляд і філософію Левінаса, загроза смерті була одним з кризових станів поруч з любов'ю, ненавистю, зрадою, пристрастю, війною. Натомість Манн зводив загрозу завершення життя людини в найбільшій ступінь. Саме в перспективі постійної загрози смерті герої роману закохувалися, розчаровувалися, зустрічалися, розлучалися, захоплювалися, втомлювалися.

Окрім того, не боротьба з пристрастями, як це можна зазначити щодо російської літератури, а багатство і глибина людського духу цікавили Манна, а за ним і Левінаса. Підкреслимо, що, як Достоевський говорив про неподільну двоїстість людської душі, так само і Манн розглядав людину в її цілісності. Боротьба та вагання, вибір, хіть — ці стани наявні в людській істоті, вони, у своїх протиріччях, і складають те саме людське Я, на яке звернули увагу ще представники німецького романтизму.

У контексті цієї тези необхідно пригадати такого персонажа роману, як Пейперкорн. Своєю появою на Чарівній горі він привертає до себе увагу зовнішністю: не хефтує алкоголем, цікавиться жінками, його силует описується суперечливими ознаками — «здоров'як та кволий» [7, с. 270]. Зовнішнім проявом його внутрішнього світу була мова з односкладних слів, вигуків та, що головне, оповіді про себе в третій особі. Але автор аж ніяк не зображував цього героя породженням природи, що трималося близько до свого коріння. Навпаки, наявна рязуча антитеза цього схильного до чуттєвого задоволення персонажа

з природою. Ключовою в розумінні постаті героя є сцена прогулянки до водоспаду. Коли Пейперкорн тихо й так само односкладними словами та вигуками почав говорити, то поступово навколо нього сформувалася слухацька аудиторія — він заглушив шум водоспаду [8, с. 290]. Отже, безособове існування природи відступило на другий план у порівнянні з особистістю. Розглянемо ще один важливий момент у характеристиці героя. Задоволення, яке він отримував через звичайні примхи (їжу, алкоголь, жінок перетворювало його на господаря становища, де б він не опинявся, адже задоволення потреб тіла надіяло Пейперкорна цілісною особистістю. Зловживання їжею й алкоголем у результаті дало негативну картину особистості, однак наочно продемонструвало, що для створення цілісного суб'єкта реалізація потреб тіла є необхідною умовою. У ракурсі погляду на проблему тіла наш аналіз збігається з висновком Левінаса. Філософ говорив про конкретику психічного існування Я, що поєднує в собі духовне і тілесне, та складність виділення в цільній особистості цих елементів [13, с. 4].

Отже, Томас Манн проілюстрував панування тілесного елементу в німецькій культурі через заглиблення своїх персонажів у критичний стан. Демонструючи постійну загрозу смерті, Манн утілює (у значенні «наділив тілом») усі духовні пошуки внутрішнього світу. Загроза смерті доводить «конкретність» цих пошуків. Вагання, роздуми, ненависть стають в один ряд з утомою, спрагою, голодом, оскільки наближення смерті надає змогу зрозуміти «не-ілюзорність» усіх процесів, що є в людині — психічні процеси так само конкретні, як і фізіологічні. Або ж, словами Левінаса: «„Чарівна гора» Томаса Манна виявилася твором, де вперше, ще не виважено та послідовно, але чітко сформульовано ідею «буття-до-смерті» » [13, с. 10]. Тобто, за Левінасом, пафос роману міститься в тому, що в німецькій культурі у цьому творі вперше зображувалося людське існування як таке, що набувало сенсу від усвідомлення можливості власної смерті, чи, як це буде названо згодом у термінології Гайдеггера, «буття-до-смерті».

Саме образ суб'єкта, цілісність якого формується під впливом усвідомлення власної смерті, Левінас уводить у свою «філософію Іншого». Підкреслимо, що усвідомлення скінченності власного існування не перетворює концепцію Левінаса на песимістично налаштовану. Навпаки, про що вже зазначалося, після подій Голокосту вона є такою, що стверджує повноту життя. «Життя не є простим бажанням бути, онтологічною турботою... Ставлення життя до умов самого життя стає їжею цього життя і самим її змістом» [4, с. 135]. Тобто виконання щоденних справ є смислом, що утворюється під час щоденних дій, виконання яких здатне зробити життя Я (поки що без співвіднесеності з Іншим) змістовним. Сенс життя — в його проживанні. Тіло, в такому разі, є способом здійснення людиною свого проживання.

Проведене нами дослідження дозволяє дійти таких висновків. По-перше, в інтелектуальному вимірі німецької культури інтерес для Левінаса являла творча спадщина Зигмунда Фрейда і Томаса Манна. Філософська складова творчості цих постатей відображала концепцію психосоматичної цілісності суб'єкта, яка, згідно з Левінасом, була вті-

ленням уявлень про тіло в німецькій культурі. По-друге, психосоматична концепція суб'єкта стала основою тілесного виміру концепції культури повсякденності Е. Левінаса. По-третє, німецьку концепцію суб'єкта про зв'язок тілесного і духовного Левінас долучив до талмудичного ставлення до тіла, властивого єврейській культурі, яка була непорушним тлом його думок, у результаті чого сформувалося уявлення про тіло як запоруку існування світу повсякденності.

У цій розвідці ми намагалися продемонструвати, яким чином психоаналіз Фрейда і творчість Манна вплинули на формування уявлень Левінаса щодо тілесного аспекту концепції культури повсякденності і пов'язану з ним проблему смерті лише стосовно Я, проте детальніший аналіз цих двох проблем, уже в співвіднесеності Я з Іншим, може стати перспективним продовженням обраного нами дослідницького напрямку.

Список літератури

1. Деррида Ж. Насиліе и Метафизика / Жак Деррида // Левинас Э. Избранное. Тотальность и Бесконечное ; пер. с франц. — М. : СПб. : Университетская книга, 2000. — С. 365–404.
2. Зайцев И. Н. Уточнение «начала» философии: Хайдеггер и Левинас / И. Н. Зайцев // Эмманюэль Левинас: Путь к Другому : сб. статей и переводов, посв. 100-летию со дня рождения Э. Левинаса. — СПб. : Изд-во СПбГУ, 2006. — С. 48–66.
3. Карачевцева Л. М. Общение как проблема: Mit-Sein М. Хайдеггера и «лицом к лицу» Э. Левинаса / Л. М. Карачевцева // Роль науки, релігії та суспільства у формуванні моральної особистості : матеріали XXI міжнар. наук.-практ. конф. 18 травня 2007 року. — Донецьк, 2007. — С. 78–80.
4. Левинас Э. Избранное. Тотальность и Бесконечное / Эмманюэль Левинас ; пер. с франц. — М. ; СПб. : Университетская книга, 2000. — 416 с.
5. Левінас Е. Філософія, справедливість і любов / Еманюель Левінас // Між нами: Дослідження. Думки-про-іншого / Е. Левінас ; пер. з франц. — К. : Дух і Літера : Задруга, 1999. — С.119–139.
6. Малахов В. Эмманюэль Левинас: феномен «тщетного страдания» на грани онтологии и этики / Виктор Малахов // Евреи в меняющемся мире : материалы 3-й междунар. конф. (Рига, 25–27 окт. 1999 г.). — Рига : «Шамир», 2000. — С. 39–45.
7. Манн Т. Собрание сочинений : в 10 Т. : [пер. с нем.] / Томас Манн ; под ред. Н. Н. Вильмонта и В. Л. Сучкова. — М. : Гослит. издат., 1959. — Т. 3 : Волшебная гора : роман / пер. В. Стеневич [примеч. Р. Миллер-Будницкой]. — 500 с.
8. Сигов К. Проблема разрыва между онтологией и этикой в современных учениях о человеке / К. Сигов // Альфа и Омега. — 2002. — №2(32). — С. 204–220.
9. Сокулер З. А. Герман Коген и философия диалога / З. А. Сокулер. — М. : Прогресс-Традиция, 2008. — 312 с.
10. Фрейд З. Достоевский и отцеубийство / Зигмунд Фрейд // Фрейд З. О сновидениях / Зигмунд Фрейд ; пер. с нем. — Х. : Фолио, 2006. — С. 399–414.
11. Ямпольская А. В. Творческая эволюция Эмманюэля Левинаса / А. В. Ямпольская // Эмманюэль Левинас: путь к Другому : сб. статей и переводов, посв. 100-летию со дня рождения Э. Левинаса. — СПб. : Изд-во СПбГУ, 2006. — С. 3–18.

12. Bernet R. Levinas's critique of Husserl / Rudolf Bernet // The Cambridge Companion to Levinas / [ed. by R. Bernasconi, S. Critchley]. — Cambridge : Cambridge University Press, 2002. — P. 82–100.
13. Levinas E. The understanding of spirituality in French and German culture / Emmanuel Levinas; translated by Andrius Valevičius // Man and World. — 1998. — №31. — P. 1–11.
14. Maloney J. Ph. Levinas, substitution, and transcendental subjectivity / Maloney J. Philip // Man and World. — 1997. — №30. — P. 49–64.

Надійшла до редколегії 25.11.2010 р.

УДК 159.964.26:930.85(477)

К. В. КИСЛЮК

МЕТОД МЕМОРІАЛЬНОЇ ПСИХОАНАЛІТИКИ ТА ЙОГО АПРОБАЦІЯ В УКРАЇНСЬКІЙ КУЛЬТУРІ

Підсумовано метод меморіальної психоаналітики як провідний спосіб реконструкції змісту культурної пам'яті через анамнез її зовнішніх проявів, показано можливості застосування цього методу для вивчення меморіального ландшафту української культури.

Ключові слова: анамнез, культурна пам'ять, психоаналітика, українська культура.

Подытожен метод мемориальной психоаналитики как ведущий способ реконструкции содержания культурной памяти через анамнез ее внешних проявлений, показаны возможности применения этого метода для изучения мемориального ландшафта украинской культуры.

Ключевые слова: анамнез, культурная память, психоаналитика, украинская культура.

Has been summarized the method of the memorial analysts as the leading method of reconstruction the content of cultural Memory through the history of its external manifestations, the possibility of applying this method to study the memorial landscape of Ukrainian culture has been demonsrated.

Key words: History, cultural Memory, psychoanalyst, Ukrainian culture.

Нині дедалі більшу увагу вітчизняної наукової спільноти привертають концепт і концепції культурної пам'яті, започатковані в однойменній праці Я. Ассмана. Культурна пам'ять інтерпретується як спрямований у віддалене минуле носій найзначущіших для певної спільноти соціокультурних сенсів, закарбованих не в безпосередніх спогадах, а в меморіальній традиції, прив'язаний до символічних фігур, текстів або «місць» [1, с. 54]. Розвиток означеної концепції у творчості П. Рікера [10] і П. Коннертона [7] порушує питання якщо не про інноваційну розробку, то, принаймні, про адаптацію наявних у ній ме-

тодологічних надбань до специфіки вітчизняної культури, поодинокі спроби якої вже мають місце в сучасній науковій літературі [12].

Якщо доведена ще з часів К.-Г. Юнга спорідненість функціонування індивідуальних психологічних процесів та «колективного несвідомого» сумнівів не викликає, то проблема автентичності змісту запам'ятованого/пригаданого наразі залишається відкритою. Хоча культурна пам'ять, як справедливо зазначає відомий німецький історик Й. Рюзен, нормативно спрямована й має тенденцію тлумачити минуле за критеріями його корисності для сучасності, вона не лише автоматично витісняє невідповідний і суперечливий досвід [11, с. 21], але й значною мірою привносить у нього численні сторонні в цьому контексті елементи — від штучно сконструйованих ідеологічних на шарувань до несвідомих комплексів невротичної природи.

Достатньо надійним методологічним засобом дослідження культурної пам'яті фахівці вважають психоаналітичний метод, реконструкції її змісту через анамнез. Проте розуміння його основних засад через перекресні посилання на різні праці З. Фрейда є доволі невизначеним, а соціокультурний контекст формування меморіальних комплексів лишається поза увагою.

Тому метою статті є встановлення основних принципів меморіальної психоаналітики та їх апробація в українській культурі. У вирішенні цього завдання слід ґрунтуватися, передусім, на цілісному корпусі фрейдівських текстів, що в психоаналітичних аспектах розкривають механізми функціонування пам'яті. Водночас варто занотувати, що виходитимемо з розуміння української культури як достатньо перехідної, де суто колоніальні, меншовартісні комплекси сусідять з національно спрямованими меморіальними конструктами, масово продукованими за модерної доби. Часто репрезентантами меморіальної традиції поставали «компрадорські еліти» — дворянські, інтелігентські, чиновницько-бюрократичні, які не тільки зраджували своєму народові, але й сприяли розвитку «українськості» в найскладніших суспільно-політичних і соціально-економічних умовах.

Найпринциповішою для фрейдівського психоаналізу є схема, остаточно сформована в пізній праці «Людина на ім'я Мойсей та монотеїстична релігія»: рання травма—захист—латентність—настання невротичної хвороби—часткове повернення витиснуваного. У самого батька психоаналітичної філософії, згідно з цією схемою, формування першої в світовій культурній історії монотеїстичної (за сучасними уявленнями, генотеїстичної) релігії постає спокутуваною жертвою за вбивство батька-патріарха членами первісної орди. Щодо меморіального змісту української культури ми висунули припущення, що травматичний надлом культурної пам'яті відбувся в XVII–XVIII ст. на тлі Руїни та швидкого занепаду гетьманської напівдержавності (це виявилось ще болючішим для прошарку професійних носіїв цієї пам'яті — «козацьких літописців» або «військових канцеляристів») й компенсувалося уявленнями про велике культурницьке призначення країни романтичною, класичною та модерною діаспорною історіософіями в наступні століття [5, с. 19 та ін.].

Проте наведену схему не можна назвати механічно діючою, оскільки функціонування останньої ланки, найбільшою мірою пов'язаної з пам'яттю, має багато перешкод, подолання яких є чи не головним завданням психоаналізу як терапевтичного методу. Передусім, травматичний досвід дуже відрізняється за своїм розмахом. З одного боку, це — скорбота, яка відзначається широким діапазоном проявів — від жалю до повного примирення з утратою. У науковій літературі з меморіальної тематики вона зіставляється з ритуалами жалоби. З іншого боку, абстрактніші втрати (Батьківщина, воля, ідеал) можуть призводити не тільки до природного стану жалю, а й хворобливої меланхолії, яка в психічному сенсі відрізняється страждальницьким пригніченням, утратою інтересу до зовнішнього світу, затримкою будь-якої діяльності і зниженням самоповаги у формі закидів та образ на власну адресу. У цьому крайньому разі звільнене лібідо не було перенесено на інший об'єкт, а повернуто до «Я», обернувши втрату об'єкта на втрату «Я» [16, с. 211, 218, 227]. На відміну від постфашистської Німеччини, де скорбота через Голокост перетворилася на очищувальне відчуття, у вітчизняній версії перевищення жалобного порогу трансформувалося в меланхолійне бачення власної історії та культури, яку слід читати «з бромом» (як писав у своєму щоденнику В. Винниченко). При цьому психоаналітично невиправданими виявляються намагання пояснити подібну ситуацію підступами зовнішніх ворогів, наприклад у Т. Шевченка («Мій краю прекрасний, розкішний, багатий! Хто тебе не мучив?»), С. Маланюка в знаменитому «Малоросійстві» («Малоросійство, як показує досвід, одночасно плачеться також систематичним впорскуванням комплексу меншовартости («ніколи не мали держави», «темне селянство», «глухий хохол»), насмішкуватого відношення до національних вартостей і святощів» [8, с. 16]), або в сучасного автора М. Рябчука («Україна, як і кожна колонія, зазнавала всебічного впливу з боку метрополії, одним із наслідків (і метою) якого було нав'язування «аборигенам» негативного self-image, негативного уявлення про самих себе» [12]).

Найжорсткішу форму безпосереднього спротиву, витискуваного на шляху пригадування, яка повно дається взнаки щодо особливо важливих спогадів далекого минулого, З. Фройд описав у начерку «Утримання в пам'яті, повторення та пропрацювання». Такий спротив призводить до нав'язливого повторення того, чим була заміщена первинна пам'ять про травматичну подію. Таким чином, насправді приховується відновлення хвороби забуття в процесі її анамнезу! В контексті колективної пам'яті означену психоаналітичну проблему можна проілюструвати офіційними святкуваннями, особливо нав'язливими в численних тоталітарних режимах ХХ ст. Упроваджувані державною владою святкові ритуали набувають значущості саме своєю регулярністю, на відміну від жалобних церемоній, які, навіть через тривалий проміжок часу, мають обов'язково завершитися примиренням із утратою.

Вихід з цього становища З. Фройд убачав у застосуванні прийому трансферу, перенесення в іншу сферу: «Ми знешкоджуємо цю нав'язливість, робимо її навіть корисною, надаючи їй деяких прав, до-

пускаючи її в певній галузі. Ми надаємо їй перенесення як поля бою, на якому їй дозволяється розвернутися з повною свободою, і вона має показати нам усі приховані патогенні потяги аналізованого» [14].

Демонстрацією трансферу на вітчизняному меморіальному ґрунті є відзначена нещодавніми дослідженнями тенденція до регіоналізації пам'яті: «Скажімо, в радянські часи, за донецькою традицією, молодята, які щойно побралися, зазвичай їхали до площі Леніна й покладали квіти до пам'ятника. У часи переосмислення радянського минулого частина молодят підтримує колишню традицію, а частина покладає квіти біля пам'ятника Шевченкові. Сьогодні все більше розвивається третя традиція — регіональна: молодята їдуть до парку кованих скульптур (де можна зважитись на великих терезах і визначити, чия вага в родині буде більшою, або поцілуватися під пісочним годинником, розрахованим на 2 години: якщо пара витримає поцілунок, шлюб ніколи не розпадеться)» [9].

У цьому разі, як бачимо, святкова церемонія виноситься за межі як офіційної доцільної пам'яті, так і опозиційної до неї «контрпам'яті» (які, втім, тільки за останнє десятиліття декілька разів встигли помінятися статусами). Не менш доречним є трансфер і тоді, коли протистоять одна одній пам'яті етнічних спільнот (кримсько-татарської та російськомовної на півострові) або соціальних груп (ветеранів ВВВ та УПА).

Позаяк відтепер маємо справу з наново створеним і переробленим неврозом, що замінив первинний, перейнявши на себе його симптоми, він легше піддаватиметься лікуванню, ніж початковий розлад [13, с. 245-246].

У «Психопатології повсякденного життя» З. Фройд зафіксував також значно доступніші для лікувального анамнезу прояви меморіального забуття — у розділі I — забуття власних імен, точніше, їх неусвідомлену заміну на інші, асоціативно пов'язані з оригінальними); у розділі IV — «покривальні спогади». Останні, за Фройдом, зобов'язані своїм існуванням відомому процесу зсуву, вони заміщують дійсно значущі спогади, які не можна відтворити безпосередньо через спротив несвідомого. Спогади-заступники теж спричинені не своїм власним змістом, а асоціативним зв'язком цього змісту з іншими спогадами — витісненими. Найважливіше, що «покривальні спогади» зазвичай є недавніми в часі, вони передують дійсно значущим для культурної пам'яті елементам, іншими словами, просто заміщають часовою близькістю змістовну насиченість.

Щодо «покривальних спогадів» нам одразу спадає на думку походження конституційно закріпленого Малою герба України — тризуба, який почав використовуватись як державний символ у часи національно-демократичної революції 1917–1922 рр. Очевидно, що його правонаступництво із тризубом киеворуської доби, який дійсно трапляється, приміром, на монетах Володимира I Святославича, є дуже умовним. По-перше, тому що середньовічний формат політичної легітимності рід/територія дуже відрізнявся від новочасного (держава/нація), по-друге, тому ще спадковість між Київською Руссю та Україною

в її новітньому розумінні є дуже сумнівною для сучасних дослідників. Натомість, простежується інша асоціація — із відомою концепцією України-Руси М. Грушевського, котрий, якраз, виступав одним із політичних лідерів національно-демократичного руху у ХХ ст.

Нарешті, в лекціях з психоаналізу З. Фройд згадував про символізацію спогадів про невротичні події в матеріальних, наприклад, архітектурних пам'ятках. У цьому разі симптоматичною буде не стільки сама пам'ятка, скільки її хворобливе вшанування поза первинним приводом спорудження [15].

Доволі суперечливим прикладом символізації змісту культурної пам'яті можуть слугувати могили Невідомого солдата й комплекс пов'язаних із ними церемоній. Р. Козеллек, який присвятив цьому меморіальному типу спеціальну працю, угледів його зміст у спокутуванні провини за мільйони загиблих у Великій війні (нечувані цифри для європейського суспільства, яке до 1914 р. так до кінця і не позбавилось просвітницько-романтичних сподівань на втілення в життя проєкту Модерну), котра була реінтерпретована як своєрідна «будівельна жертва» для міцної національно-державної єдності в майбутньому [6, с. 20-21].

У Радянському меморіальному ландшафті наймасовіші монументи пов'язані з похованнями загиблих у Другій світовій війні («Великій Вітчизняній війні»). Станом на 1 жовтня 1947 р. в Українській РСР було впорядковано 31 688 братніх, 64 670 одноосібних поховань радянських воїнів, споруджено 2613 пам'ятників, 9861 надгробок, установлено 52 549 могильних знаків [2]. Загальна ж кількість історичних та археологічних пам'яток, занесених у 1953 р. в особливий реєстр, складала, з урахуванням меморіалів героям війни, 47 208 [3, с. 204]. Інша справа, що автентичне поховальне призначення цих споруд (отже, первинні спогади про трагічно загиблих) було одразу заміщено іншими спогадами (перемоги над спільним ворогом, в ім'я якої мали бути забуті соціально-ідеологічні, а головне — національні суперечності в лише зовні монолітному радянському суспільстві). Не дивно, що військові меморіали, призначені, по суті, для приватної жалоби, перетворились спершу на місця проведення ідеологічної роботи, а в подальшому — в розважальні майданчики.

Розглянувши основні принципи меморіальної психоаналітики, можемо дійти висновку, що її стрижнем є реконструкція первинної меморіальної травми через аналіз тієї меморіальної традиції, яку вона породила й яка її приховувала в різноманітних формах замісних меморіальних фігур і особливих символічних «місць». Апробація меморіальної психоаналітики на вітчизняному ландшафті пам'яті, хоча й не претендувала на узагальненість, на нашу думку, зрештою додала аргументів на користь модерністських, а не примордіалістських концепцій української нації.

Звичайно, описаним у статті методом не вичерпується вся множина евристичних можливостей студіювання культурної пам'яті в Україні. Серед перспективних напрямів її дослідження відзначимо історико-культурний метод. На відміну від методу меморіальної психоаналітики,

який концентрується на філіації значення окремих меморіалів, історико-культурний метод має зорієнтовуватися на встановлення філіації найрізноманітніших пам'яток, насичених більш-менш гомогенним змістом.

Можемо припустити, наприклад, існування на українських землях пов'язаного з численними етнічно відмінними культурами осілого і землеробського типу культурного «ядра», вперше археологічно зафіксованого за часів неоліту. Ланками його сталості, що забезпечувалася трансляцією культурної пам'яті, є культи жіночого божества, уособлення родючості землі, котрі трапляються й у трипільців, і у скіфо-сарматів, і у давніх слов'ян I тис. н.е. Надалі, на оригінальну думку А. Кікоть, основою культурної трансляції є літня жінка, яка недарма часто зображується в національному костюмі: «Перебування образу жінки на центральному місці в національних проєктах пояснюється не стільки біологічною репродукцією, скільки репродукцією символічних національних меж. Саме жінка як носій і вчителька рідної мови, традиції і культури в цілому окреслює символічні межі нації» [5, с. 16]. Природно, що висунута гіпотеза потребує детальнішого обґрунтування в подальших дослідженнях.

Список літератури

1. Ассман Я. Культурная память. Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности / Ян Ассман ; пер. с нем. М. Сокальского. — М. : Языки русской культуры, 2004. — 368 с.
2. Гриневич В. Расколота память: Вторая мировая война в историческом сознании украинского общества [Электронный ресурс] / В. Гриневич // Н еприкосновенный запас. — 2005. — №2-3(40-41). — Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nz/2005/2/gri24.html>. — Загл. с экрана.
3. Єкельчик С. Імперія пам'яті. Російсько-українські стосунки в радянській історичній уві. — К. : Критика, 2008. — 303 с.
4. Кікоть А. Костюм в українській культурі: гендерні репрезентації : автореф. ... д-ра культурології : спец. 26.00.04 — «українська культура» / Харк. держ. акад. культ. ; А. А. Кікоть. — Х., 2010. — 36 с.
5. Кислюк К. В. Українська історіософія як феномен культурної пам'яті : автореф. дис. ... д-ра культурології ; спец. 26.00.04 — «українська культура» / Харк. держ. акад. культ. ; К. В. Кислюк. — Х., 2009. — 38 с.
6. Козеллек Р. Невідомий солдат як національний символ Європи / Райнхард Козеллек // Історичні пошуки ідентичності: Українсько-німецький колоквиум / Р. Козеллек, Ю. Шеррер, К. Сігов. — К. : Дух і літера, 2004. — С. 20-39.
7. Коннертон П. Як суспільства пам'ятають / Пол Коннертон ; пер. з англ. С. Шліпченко. — К. : Ніка-центр, 2004. — 184 с.
8. Маланюк Є. Малоросійство / Є. Маланюк. — Нью-Йорк : Вид. «Вісника» ООЧСУ, 1959. — 31 с.
9. Міхеєва О. Пам'ятники для забуття [Електронний ресурс] / О. Міхеєва // Критика. — 2006. — Число 9. — Режим доступу: http://krytyka.kiev.ua/articles/s.2_9_2006.html. — Назва з екрану.
10. Рикёр П. Память, история, забвение / Поль Рикер ; пер. с франц. И. И. Блауберг, И. С. Вдовина, О. И. Мачульская, Г. М. Тавризян. — М. : Изд. гуманитар. лит., 2004. — 728 с.
11. Рюзен Й. Нові шляхи історичного мислення / Йорн Рюзен ; пер. з нім. В. Кам'янець. — Л. : Літопис, 2010. — 358 с.

12. Рябчук М. Від «Малоросії» до «Індоевропи»: українські автостереотипи / М. Рябчук // Рябчук М. Від Малоросії до України: парадокси запізнілого націєтворення [Електронний ресурс] / М. Рябчук. — К. : Критика, 2000. — Режим доступу: <http://exlibris.org.ua/riabczuk/r11.html>. — Назва з екрану.
13. Фрейд З. Введение в психоанализ. Лекции 16-35 / З. Фрейд ; пер. Г. В. Барышниковой, лит. ред. Е. Е. Соколовой и Т. В. Родионовой. — СПб. : Алетейя, 1999. — 500 с.
14. Фрейд З. Воспоминание, воспроизведение и переработка [Электронный ресурс] / З. Фрейд. — Режим доступа: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Psihol/freyd/vosp.php. — Загл. с экрана.
15. Фрейд З. О психоанализе. Пять лекций. Лекция 1 [Электронный ресурс] / З. Фрейд. — Режим доступа: <http://www.psychology-online.net/articles/doc-1151.html>. — Загл. с экрана.
16. Фрейд З. Печаль и меланхолия / З. Фрейд // Основные психологические теории в психоанализе. Очерк истории психоанализа : сб. — СПб. : Алетейя, 1998. — С. 211 — 231.

Надійшла до редколегії 23.12.2010 р.

УДК 165.9:130.2

А.А.САВЧЕНКО

КОНЦЕПЦІЯ КОСМІЧНОЇ ЕВОЛЮЦІЇ ЛЮДИНИ В КУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ: ВІД МІФІВ ДО РЕАЛЬНОСТІ

Проаналізовані історичні джерела концепції генезису філософських підстав космічної еволюції людини в культурному просторі.

Ключові слова: міфологія, людина, космос, еволюція, інформація, енергія, свідомість.

Проанализированы исторические истоки концепции генезиса философских оснований космической эволюции человека в культурном пространстве.

Ключевые слова: мифология, человек, космос, эволюция, информация, энергия, сознание.

Historical sources of the concept of genesis of the philosophical bases of space evolution of the person in cultural space are analysed.

Key words: mythology, the person, space, evolution, the information, energy, consciousness.

Концепція про безперервний сутнісний розвиток людини не могла виникнути, існувати й розвиватися на порожньому місці. Вона ґрунтується на фундаментальних філософських положеннях, які виникли на зорі людської історії в міфологічних і релігійних ученнях, оформилася й зміцнилася у філософських системах стародавності й сучасності. Усі ці положення в розвиненому виді являють собою теоретичний каркас менш загальних концепцій, зокрема й концепції про космічну еволюцію людини. Джерела фундаментальних філософських підстав ідеї космічної еволюції людини сходять ще до прадавніх міфо-

логічних учень. Багато хто з них мали свою приховану, тобто езотеричну сторону, що дозволяє розглядати їх в контексті езотеричної традиції пізнання. Нині складно встановити, хто першим і коли сформулював розглянуті філософські положення космічної еволюції людини. Однак є підстави вважати: таємні вчення стародавності містили три дуже важливі ідеї – багатовимірності буття, багатовимірності людини й розвитку буття.

Мета дослідження — проаналізувати історичні джерела концепції генезису філософських підстав космічної еволюції людини в культурному просторі.

На думку дослідника С. Р. Аблеева, джерела концепції космічної еволюції людини сходять до ранніх міфологічних і дофілософських учень, таких як індійська і єгипетська культова міфологія, орфічна система та ін. Ідея про космічну еволюцію людини формується в культурному просторі завдяки так званій езотеричній традиції пізнання. Так було в період становлення філософії в VI ст. до н.е. Так було в Середні століття й епоху Відродження. Так було й у XX ст.

Необхідно відзначити, що проблематику теософської літератури XIX ст. вивчали дослідники: Д. Антисері, А. Безант, Д. Датта, Дж. Мессі, Р. Моуді, М. Нефф, П. Олькотт, М. Себ, А. Сіннет, В. Хансон, Ф. Ла Дью, С. Чаттерджи та ін.

Свій внесок у вивчення концепції космічної еволюції людини зробили: А. Е. Акімов, А. М. Асєєв, Е. П. Блаватська, П. Ф. Беліков, В. І. Вернадський, Л. М. Гінділіс, Е. В. Зоріна, В. П. Казначеев, В. Г. Коротков, С. Ю. Ключніков, Ю. М. Ключніков, А. І. Клизовський, Л. І. Крашкіна, Ю. В. Лінник, М. К. Реріх, О. І. Реріх, Р. Я. Рудзитіс, Н. Е. Самохіна, Е. А. Спіріна, В. Г. Соколов, В. В. Фролов, П. А. Флоренський, К. Е. Цюлковський, Л. В. Шапошнікова, Д. А. Шаров, Г. І. Шипов, Е. Г. Яковлева та багато інших.

Значну роль у формуванні міфологічних відкриттів відіграло культурно-історичне явище, яке ми називаємо езотеричною традицією. За найскромнішими оцінками – багато тисяч років тому розвивалися ідеї й уявлення, до яких сучасна наукова свідомість тільки починає наближатися.

Нині настав час трохи переглянути загальне наукове ставлення до міфології. Не секрет, що вчені традиційно оцінювали міфологічну свідомість з підозрою, як перші, часто не зовсім удачі спроби осмислення дійсності. Але такий підхід, виявляється, не завжди точний і плідний, тому що міфологічна свідомість мала по-своєму глибоке й цілісне сприйняття буття.

Окреслюється наступна схема культурних трансляцій самої ідеї космічної еволюції людини та її філософських підстав. Езотерична культура породжує цю ідею й періодично її транслює у сферу екзотеричної культури — у міфологію, релігію, «мирські» філософські вчення. Це відбувається протягом багатьох сотень років аж до XX ст., коли починається наукове осмислення космічної еволюції людини. Однак наука розпочинає вивчення цієї проблеми не на пустому місці. На неї впливають езотеричні доктрини (теософія, вчення Живой Етики,

герметизм та ін.), а також екзотеричні філософські вчення, які зберегли певні уявлення про якісний розвиток людини як розумної істоти.

Згідно з концепцією глобального космічного еволюціонізму, на якій ґрунтується теорія космічної еволюції людини Живий Етики, в космосі споконвічно існує процес еволюції, до якого долучені всі елементи космічного універсуму, а також він сам, як цілісна мегасистема. Ця мегасистема періодично породжується й поглинається Абсолютним Простором, що розуміється в дусі гегелівського синтезу Всього й Ніщо. Час від породження (генезису) до поглинання становить період космічної еволюції, який обчислюється сотнями мільярдів років.

Езотерична онтологія відкидає дуалізм духу й матерії. Космічна субстанція (єдиний споконвічний Першоелемент) являє собою синтез матеріального й духовного начал, які в міру космогенезису поляризуються. Дух, у розумінні авторів Живий Етики, – витончені, високоорганізовані, активні стани космічної субстанції. Матерія – ущільнені, низькоорганізовані, інертні стани субстанції. Вони взаємодіють у процесі еволюції й породжують різноманіття живих форм. Життя й свідомість у Живій Етиці трактуються як невід’ємні атрибути космічної субстанції. Поняття «життя» – синонім понять «рух» і «зміна». Поняття «свідомість» указує на інформаційно-енергетичну природу космічної субстанції, яка здатна (пасивно й активно) відбивати в собі властивості різних об’єктів і макрокосму в цілому [7].

Жива Етика розглядає безперервну лінію космічної еволюції життя, в якому можуть бути виділені такі етапи: елементарний, мінеральний, рослинний, тваринний, людський, надлюдський та ін. Отже, вид *Homo Sapiens*, згідно з цією концепцією, не розцінюється як вершина еволюції. Обґрунтовується можливість подальшого якісного розвитку сутності людини як у духовному, так і у фізичному смислах. Більше того, постулюється, що подальша космічна еволюція людини детермінована еволюцією її духовного начала, що викликає, зокрема й суто соматичні перетворення [6]. Зокрема, передбачається, що надлюдський етап еволюції життя не пов’язаний з діяльністю білковонуклеїнових (або інших фізіологічних) організмів. На цьому етапі носіями свідомості є польові («астральні») форми матерії, існування яких не залежить від умов біологічного й атмосферного середовища.

На думку Е. П. Блаватської і родини Рерихів, на планеті існують духовні Індивідуальності, що випередили людство у своєму розвитку еволюції й перебувають на надлюдському щаблі [2]. У цей час ця гіпотеза гостро дискутується фахівцями. Деякі дослідники (А. Е. Акімов, Н. Е. Самохіна, В. В. Фролов, Л. В. Шапошнікова, Г. І. Шипов, Е. Г. Яковлева та ін.) вважають, що певні опосередковані факти свідчать на користь істинності цієї гіпотези. Якщо вона дійсно буде обґрунтована, то це стане важливим аргументом на користь усієї теорії космічної еволюції людини.

У цьому сенсі всі елементи космічної субстанції мають життя й свідомість і долучені в потік космічної еволюції. Еволюція в езотеричній філософії сприймається як процес перетворення елементів субстанції, що супроводжується «розширенням свідомості», тобто збільшенням

активності, організованості, витонченості, а також підвищенням інтегративності й керованості навколишнім середовищем.

Саму можливість безперервної еволюції елементів субстанції взагалі й духовної сутності людини зокрема адепти езотеричної філософії пояснюють наявністю неминущого, стійкого аспекту енергетичної основи елемента як на долюдських щаблях еволюції, так і на людській стадії. Це і є те безсмертне духовне ядро, яке переходить із однієї фізичної форми в іншу, набуваючи досвіду і «розширюючи свідомість».

У Живій Етиці поняття «космічна еволюція людини» і «духовна еволюція людини» означають практично те саме. Перша неможлива без другої. Друга автоматично запускає першу. Натхнення людини – це не тільки її етичне й інтелектуальне вдосконалювання, але й перетворення кволюї, плотської, смертної, земної тварини в могутню, духовну, безсмертну, космічну Істоту [5]. У релігійній філософії цю Істоту позначали поняттями «бог», «ангел», «боголюдина».

Якщо уявлення про можливість космічної еволюції людини є истинним, вона повинна мати своє філософське обґрунтування на рівні спільних фундаментальних закономірностей. Якщо це уявлення не суперечить, більше того – ґрунтується на цих закономірностях, то з достатнім ступенем упевненості ми маємо право припускати можливість космічної еволюції людини.

На думку дослідника В. Г. Соколова, гіпотеза про безперервний сутнісний розвиток людини – те, що тут іменується його космічною еволюцією, – не могла виникнути, існувати й розвиватися на пустому місці [4]. У теоретичному сенсі вона ґрунтується, на нашу думку, на трьох фундаментальних філософських положеннях, які виникли на зорі людської історії в міфологічних і релігійних ученнях, оформилися й зміцнилися у філософських системах стародавності й сучасності. Усі ці положення в розвиненій формі наявні у Вченні Живой Етики й являють собою теоретичний каркас доктрини про космічну еволюцію людини. Ці теорії такі: теорія багатовимірності буття, теорія багатовимірності людини й теорія розвитку буття.

Теорія багатовимірності буття полягає в обґрунтуванні єдності й, разом з тим, складної онтологічної структури буття. Багатовимірність є результатом існування різних сфер (планів) космосу, якісно й кількісно по своїх характеристиках не зводяться до фізичного космосу. В езотеричній літературі називається різна кількість таких сфер, що залежить від кута зору й контексту викладу. Для їхнього позначення використовуються кілька термінологічних баз, наприклад: Фізичний Світ, Астральний Світ, Ментальний Світ, Духовний Світ, Щільний Світ, Тонкий Світ, Вогненний Світ, Вищий Світ.

Основоючись на сучасній науковій ідеї багатовимірності буття, ми можемо оцінити наступне. З одного боку, класична наукова картина світу визнавала й визнає лише один рівень реальності – фізичний світ (чотирирівимірний просторово-часовий континуум). З іншого боку, фізика мікросвіту віднині зовсім немислима без ідеї багатовимірності мікрочастинок, у яких теоретики розглядають виявлені й згорнуті всередину розмірності. Крім того, виникли теорії (теорія фізичного

вакууму – Г. І. Шипов, А. Е. Акімов) математичний апарат яких допускає багатовимірність не тільки в мікро, але й макросвіті.

Якщо оцінювати загальну тенденцію, то можна сказати, що фізики з кожним роком усе лояльніше починають сприймати ідею багатовимірності буття. А це, зрозуміло, підсилює позиції езотеричної онтології й підриває фундамент класичної наукової картини світу.

Теорія багатовимірності людини припускає існування декількох аспектів її сутності або системи тіл – фізичного й енергетичного. Постулюється, що багатовимірна сутність людини відбиває багатовимірну природу буття. Ємною ілюстрацією тут є прадавня езотерична аксіома: люди – це Мікрокосм, що містить у собі Макрокосм.

Таким чином, езотеричні вчення містили в собі, зазвичай, досить добре розроблену багатовимірну антропологію. За різними термінами й кількісною оцінкою енергетичних (тонких) тіл людини легко проглядається ідея – люди мають земний смертний аспект своєї сутності й космічний безсмертний. Перший є уособленням тлінної матерії. Другий – уособленням нетлінного духу.

На думку С. Р. Аблеєва, еволюція духу – це постійна зміна енергетичних і фізичних оболонок (форм), через які він проявляється в тонких і щільних світах. На людському етапі розвитку це виглядає в такий спосіб. Безсмертне духовне ядро – Космічна Індивідуальність – виявляється в черговому фізичному тілі. Поступово формується земний аспект сутності людини, тобто свідомість земної особистості, пов'язана з фізичним тілом. Коли земне життя людини закінчується, білково-нуклеїнове (фізичне) тіло й сполучена з ним ефірна (астральна) оболонка зазнають розпаду. Однак духовний (космічний) аспект сутності людини продовжує своє буття в трансфізичних світах. Її фізичну основу становлять польові форми матерії, які і є носіями як особистої свідомості людини, так і безособової свідомості її космічної Індивідуальності. Поступово перший аспект свідомості поглинається другим. Тобто одна енергія поглинає іншу енергію. Позитивний досвід земної особистості наповнює «резервуар» духовної Індивідуальності. Коли енергія особистої свідомості повністю вгасає, духовне ядро знову втілюється в новій фізичній формі. Мікроцикл еволюції повторюється знову [1]. Очевидно, що йдеться про теорію перевтілення духовної сутності людини, яку не слід плутати з теорією перевтілення душі.

Теорія розвитку буття не потребує особливих пояснень і обґрунтувань, тому що в сучасній філософії ідея розвитку існує як непорушна аксіома. Для нас, у цьому разі, має значення один досить важливий наслідок цієї теорії. Якщо принцип розвитку слухний для буття як цілого і його окремих систем та елементів, то можна поширити його й на людину. У такому разі ми змушені визнати, що, з філософської точки зору, людині не уникнути певних позитивних або негативних змін.

Таким чином, три розглянуті теорії являють собою філософський фундамент концепції космічної еволюції людини у Вченні Живой Етики й інших езотеричних системах.

У цей час, зі шкільної програми суспільствознавства, нам відомі дві протилежні концепції Світобудови: в ідеалістів — свідомість первинна, а матерія вторинна; у матеріалістів — матерія первинна, а свідомість вторинна.

Видатний російський учений В. Д. Плікін довів, що світ побудований по-іншому, і ні ті, ні інші не мають рації. Тому результат своєї багаторічної роботи він сформулював так: «розум всесвіту – первинний, інформація – вторинна, енергія третинна, а матерія й свідомість – похідні від перших трьох» [3].

Це положення стало науковим фундаментом і надало можливість одержати принципи нові наукові результати, розкрити причину кризи сучасної науки, виявити наше недосконале уявлення про людину як про істоту.

Ці результати розкрили інші закони світоустрою й на дещо несподіваний новий концептуальний підхід до побудови Світобудови, а саме: основою Світобудови є три «кити» — «Розум Всесвіту, інформація й енергія».

Інформація й енергія — справжня першооснова матеріального світу, яку протягом багатьох тисячоліть шукала людська думка, висуваючи гіпотези наявності матеріальних часток речовини — атомів, електронів, елементарних часток. Висновки цієї роботи свідчать про те, що в природі немає ні атомів, ні електронів, ні, тим більше, елементарних часток у нашому сьогоdnішньому їхньому розумінні.

На думку В. Д. Плікіна, всесвіт складається з різноманітних світів. Є світи тонкоматеріальні, є світи щільноматеріальні, де енергія ущільнена. Є світи матеріальні, як наш фізичний світ Землі, де енергія перебуває в надщільному стані. Різновид матерії (речовини) — це різний стан енергії. Будь-яка речовина (газ, рідина, мінерал, метал) має енергетичну структуру «бджолиного стільника», навколо вузлів цієї структури розкручена інформаційно-енергетична спіраль, на різних витках якої перебуває різна кількість енергетичних згустків і яка, пронизуючи всі вузли, формує енергетичні гнізда по всій структурі речовини.

Спочатку надходить інформація про майбутнє матеріальне утворення: що створюється, у якій частині простору, який зовнішній вигляд знову створюваного матеріального утворення і яка його внутрішня енергетична структура. Носієм інформації є інформаційна складова єдиного інформаційно-енергетичного потоку Всесвіту. Енергетична складова єдиного інформаційно-енергетичного потоку Всесвіту здійснює відпрацювання даної інформації — виконання програми створення нового матеріального утворення у Всесвіті. Так створюються галактичні шари, галактики, зірки, планети.

Всесвіт кінцевий, багатощаровий, постійно розширюючись, зберігає структуру «бджолиного стільника». Він складається з керуючого ядра — розуму Всесвіту й керованої системи замкнених вихрових інформаційно-енергетичних потоків.

Всесвіт — жива істота, як і людина. І так само, як людина, має системи життєзабезпечення. У людини кровоносна, лімфатична, дихальна, травна системи. У Всесвіту замкнені інформаційно-енергетичні

системи (потоки). Тільки через те, що ці потоки замкнені, усе в Всесвіті має свої цикли.

Всесвіт має однорідну строго регулярну структуру «бджолиного стільника» і постійно змінюється, але не хаотично, а строго за Законами.

Образно говорячи, замкнені інформаційно-енергетичні потоки у Всесвіті циркулюють за принципом просторової спіралі — енергетичного вихру.

Сьогодні, на превеликий жаль, світогляд людини оснований на матерії, як на першопричині всього сущого. Виявляється, матерія — це не першопричина й навіть не причина. Матерія — це результат роботи Розуму Всесвіту з використанням інформації й енергії, тобто це — результат.

Наш матеріальний (фізичний) світ — світ наслідків.

Світ причин — у системі інформаційно-енергетичних потоків Всесвіту.

Світ першопричин — у Всесвітньому Розумі, який формує інформацію, програмує Всесвітні процеси й реорганізує енергію, потоки якої згідно із програмою реалізують ці процеси.

Наша планета має багатшарову різноматеріальну структуру й складається із шару свідомості, інформаційного шару, енергетичного шару й фізичного шару.

Фізичний шар — це шар твердої матеріальності, у якому ми живемо.

Енергетичний шар — енергетична сфера нашої планети, через яку здійснюється енергетична взаємодія Землі із Всесвітом і з кожною істотою, що живе на Землі.

Інформаційний шар — інформаційна сфера планети, що містить усю інформацію про нашу планету й про кожен істоту, котра живе на ній. Цей шар забезпечує інформаційний обмін Землі з усім Всесвітом й інформаційний обмін Землі з кожною істотою, що населяє її. Енергетична взаємодія між Землею й Всесвітом й усі планетарні процеси на Землі тривають залежно від інформації, що утворила інформаційний шар Землі із Всесвіту.

Інформаційно-енергетична сфера, створена сукупною взаємодією всіх живих істот Землі, утворює пласт свідомості.

На підставі викладеного можна дійти таких висновків.

Лише наприкінці ХХ ст. відбувся перелом і наукова свідомість під тиском величезного емпіричного матеріалу й теоретичних проблем звернулася до досліджень багатовимірного макро- і мікрокосмосу й перманентної еволюції людини. Певну роль у цьому переломі відіграло й філософське Вчення Живого Етики з найбільш цілісною, філософськи розробленою концепцією космічної еволюції людини.

За дві тисячі років філософські підстави ідеї космічної еволюції людини багаторазово зазнавали численних трансформацій. В історії філософії ще не раз виявиться характерна риса людського пізнання — долаючи одні омани й забобони, маятник людського мислення надмірно відхилитиметься вбік інших.

Таке однобічне недіалектичне сприйняття явищ і закономірностей незмінно ускладнюватиме розуміння дійсного стану речей. Але це тема подальших досліджень.

Список літератури

1. Аблеев С. Р. Концепция космической эволюции человека и ее философские основания / С. Р. Аблеев // Представления об антропологической структуре в различных философских учениях – Гуманитарные исследования. // Сборник научных трудов. — Тула : ЮК РС МПА, 2001. — Т. 1.
2. Мэсси Дж. «О семи душах человека». // Приводится Блаватская Е. П. Тайная Доктрина. В 2-х т. — М. : Прогресс, Сиринъ, 1991. — Т. 2. — С. 795–796.
3. Плыкин В. Д. Модель Вселенной [Электронный ресурс] / В. Д. Плыкин. — Режим доступа: <http://irc.lv/video?id=UZQd5y4AlAs6>. — Загл. с экрана.
4. Соколов В. Г. Парадигма культури у філософській спадщині О.І.Реріх та М.К.Реріха: автореф. дис. на здобуття наук.ступеня канд. філос. наук: спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури» / В.Г.Соколов. — Харків, 2008. — 19 с.
5. Савченко А. А. Концепція енергоінформаційної парадигми культури людини / А. А. Савченко // Культура України : зб. наук. пр. / М-во культури і туризму України, Харк. держ. акад. культури ; за заг. ред. В. М. Шейка. — Х., 2010. — Вип. 31. — С. 73–82.
6. Шапошникова Л. В. Веления Космоса / Л. В. Шапошникова. — М. : МЦР, Бисан-Оазис, 1995. С. 56.
7. Шапошникова Л. В. Философия космической реальности [Вступ. ст.] // Шапошникова Л. В. Учение Живой Этики. Листы Сада Мории. Кн. 1. — М.: МЦР, Мастер-Банк, 2003. — С. 53–58.

Надійшла до редколегії 03.12.2010 р.

УДК 316.722

В. Ю. СТЕПАНОВ

СОЦІОКУЛЬТУРНА КОНЦЕПЦІЯ ЕВОЛЮЦІЇ ІНФОРМАЦІЙНОГО СЕРЕДОВИЩА

Розглянуті ресурсна й соціально-культурна концепції інформаційного середовища як простір соціальних комунікацій.

Ключові слова: еволюція, інформатизація суспільства, культура, концепція, інформаційне середовище.

Рассмотрены ресурсная и социально-культурная концепции информационной среды как пространство социальных коммуникаций.

Ключевые слова: эволюция, информатизация общества, культура, концепция, информационная среда.

In article concepts of the information environment as spaces of social communications are considered resource and social cultural.

Key words: evolution, society information, culture, the concept, the information environment.

Початок ХХІ ст. ознаменувався подіями, що істотно трансформували сучасну реальність. У соціумі формується й поширюється особливий тип світовідчуття, концептуалізованого в соціологічних, футурологічних і філософських теоріях. Західна суспільно-політична думка висунула різні варіанти так званої концепції «інформаційного суспільства», що має своєю метою пояснення новітніх явищ, породжених новим етапом науково-технічного прогресу, комп'ютерною й інформаційною революцією. Про значимість і популярність цієї концепції свідчать численні публікації на цю тему. Реалії сучасності створили абсолютно новий сектор економіки, в основі якого — інформація, знання та інформаційні технології. Нині нові інформаційні технології стають не просто інструментами, а процесами, що розвиваються та значно прискорюють поширення в культурі певних стандартів — світоглядних, аксіологічних, управлінських. Водночас з тим не варто забувати, що інформаційно-технологічний прорив має об'єктивні передумови: еволюцію середовища інформаційного періоду розвитку цивілізації. Стрімкість цих процесів актуалізує означену тему.

Мета роботи — розглянути ресурсну й соціокультурну концепції еволюції інформаційного середовища як простір соціальних комунікацій.

За підрахунками науковців, з початку нашої ери для збільшення обсягу знань знадобилося 1750 рр., друге подвоєння відбулося в 1900 р., а третє — до 1950 р., тобто вже за 50 років, при зростанні обсягу інформації за ці століття, збільшення відбулося у 8-10 разів [2]. Причому ця тенденція посилюється, тому що обсяг знань у світі до кінця ХХ ст. збільшився вдвічі, а обсяг інформації — більше, ніж у 30 разів.

Це явище, що дістало назву «інформаційний вибух», називається серед симптомів, що свідчать про початок століття інформації серед яких [4]:

— скорочення часу, збільшення обсягу накопичених наукових знань;

— перевищення матеріальними витратами на зберігання, передачу й переробку інформації аналогічних витрат на енергетику;

— можливість уперше реально спостерігати людство з космосу.

На думку деяких авторів, процес інформатизації передбачає реалізацію трьох взаємозалежних процесів:

— медіатизацію — процес удосконалення засобів збору, зберігання й поширення інформації;

— комп'ютеризацію — процес удосконалення засобів пошуку й обробки інформації;

— інтелектуалізацію — процес розвитку здатності сприйняття й генерування інформації, тобто підвищення інтелектуального потенціалу суспільства, зокрема використання засобів штучного інтелекту.

Фахівці відзначають [3], що соціальна інформатизація часто розуміється як розвиток інформаційно-комунікативних процесів у суспільстві на базі новітньої комп'ютерної й телекомунікаційної техніки. Інформатизацію суспільства в принципі необхідно трактувати як розвиток, якісне вдосконалення, радикальне посилення за допомогою сучасних інформаційно-технологічних засобів когнітивних соціальних

структур і процесів. Інформатизація має «злитися» з процесами соціокультурної інтелектуалізації, що суттєво підвищить творчий потенціал особистості та її інформаційного середовища.

Під час обговорення концепції інформатизації суспільства вчені й фахівці виділяли головне — справа не стільки в концепції інформатизації, скільки в концепції розвитку культури сучасного суспільства, усіх його структур, інформатизація — супутник демократизації й неможлива без неї.

Процес розвитку інформаційного суспільства, що відбувається в усьому світі, є об'єктивним і не може не стосуватися «ззовні» і нашої країни, але незначні успіхи демократизації нашого суспільства призводять до відсутності серйозного соціокультурного самовлення «зсередини» на вдосконалення інформаційного середовища.

Очевидна наявність інформаційного середовища визначається [7], якщо:

- будь-який індивід, група осіб, підприємство або організація в будь-який точці країни й у будь-який час можуть одержати за відповідну плату або безплатно на основі автоматизованого доступу й систем зв'язку будь-яку інформацію й знання, необхідні для їхньої життєдіяльності й вирішення особистих і соціально значимих завдань;

- у суспільстві функціонує й доступна будь-якому індивідові, групі або організації сучасна інформаційна технологія;

- є розвинені інфраструктури, що забезпечують створення національних інформаційних ресурсів в обсязі, необхідному для підтримки соціально-історичного прогресу, що постійно прискорюється науково-технологічно;

- відбувається процес прискореної автоматизації й роботизації всіх сфер і галузей виробництва й керування;

- відбуваються радикальні зміни соціальних структур, результатом яких є розширення сфери інформаційної діяльності й послуг.

Коли інформаційне середовище розглядається з погляду збереженої й циркулюючої в ньому інформації, вона, зазвичай, постає як об'єкт техніки, що слугує певним людським цілям, які є стосовно цієї техніки зовнішніми умовами функціонування. Це ресурсний або технічний підхід до інформаційного середовища.

Як тільки інформаційне середовище починає розглядатися як засіб комунікації, що приводить до передачі фактичних відомостей [1] та ін., вона стає невід'ємним фрагментом культури й має досліджуватися як така.

Абсолютизація першого підходу припускає віру в те, що технічні можливості визначають мету розвитку суспільства.

Абсолютизація другого підходу може призвести до забуття технічних можливостей інформатизації, недооцінки технічних нововведень.

Інформаційний обмін у суспільстві, його еволюцію можна представити: матеріальний; енергетичний; інформаційний (актуальний із середини ХХ ст.) типи.

Цілісна система, на думку дослідника В. М. Афанасьєва, характеризується обміном між елементами. Історія вдосконалення інформа-

дійного обміну збігається з історією створення й удосконалення знакових систем, техніки створення знаків.

Основними фазами інформаційного обміну є: усна, писемна, книжкова, комп'ютерна.

Д. С. Робертсон (США), з урахуванням взаємозумовленості цивілізаційного й інформаційного процесів, висунув формулу «цивілізація — це інформація» [8]. Основуючись на кількісні заходи математичної теорії інформації, Робертсон ранжирує цивілізації за обсягом виробленої ними інформації в такий спосіб:

- рівень 0 — інформаційна ємність мозку окремої людини — 107 біт;
- рівень 1 — усне спілкування всередині громади, села або племені — кількість циркулюючої інформації > 109 біт;
- рівень 2 — письмова культура; заходом поінформованості суспільства є Олександрійська бібліотека, що має 532800 сувоїв (1011 біт інформації);
- рівень 3 — книжкова культура: існують сотні бібліотек, публікуються десятки тисяч книг, газет, журналів, сукупна ємність яких оцінюється в 1017 біт;
- рівень 4 — інформаційне суспільство з електронною обробкою інформації обсягом 1025 біт.

Розглянемо внесок кожної історичної фази в удосконалення ефективності інформаційного обміну.

1. Усна фаза. Вивчаючи розвиток мовлення й мови в історичних процесах розвитку суспільства, Ф. Енгельс відзначав, «люди, які розвиваються, дорозвивались до того, що їм стало необхідно щось сказати один одному». Таким чином, праця відіграла свою роль у розвитку людини. Мовлення вплинуло на її розвиток не менше. Мовлення — відбиття розумових процесів (вершина айсберга). При цьому культура мовлення відбиває розвиток людини.

Як довів математичний аналіз, мова має в середньому 20% надмірності. Це означає, що будь-яке повідомлення можна без втрати інформації скоротити на 1/5.

2. Писемна фаза. Допомогла вирішити проблему зберігання інформації, виникла можливість забезпечити зв'язок минулого з майбутнім (збереження наступності в розвитку). Писемність як перша просторово відділена від суб'єкта форма моделювання природного й соціального світу відкриває суспільство, у строгому, науковому смислі слова, як цивілізацію, тобто надає можливість оперувати соціальною семантичною інформацією поза прямим контактом. Писемність стала семіотичною революцією в знакових способах організації суспільства [9]. Писемність є одним з найважливіших засобів збереження мови в живому виді [6].

У зв'язку з цим необхідно відзначити, що штучно створена за радянських часів проблема «лівші» має соціальне значення. «Перетворення» «лівші» на «правшу» в дитячому віці зменшує можливості особистісної реалізації перших, їх можливий внесок в інтелект націй.

3. Книжкова фаза. Верстат Гутенберга (1440 — 1450) — початок епохи друкарства. В. І. Вернадський відзначав, що «друкарство стало могутнім зряддям».

Саме з цього моменту комунікаційні процеси в цілому визначили соціальну природу людини. Так, інформаційна здатність віршів в 1,5 рази більша, ніж прози, тобто повідомлення в 150 рядків може бути передано стовіршованими рядками. Цей факт пояснюється тим, що вірш допускає більшу свободу у висловленнях і більшу образність, ніж проза. Ці якості вірша й забезпечують йому більшу виразність, що дозволяє при тій самій кількості символів передати більше інформації.

Індустріальна комунікаційна система — вища точка розвитку книжкової культури, але вже в період розквіту помітні ознаки її розмивання, наприклад, знесоблена масова комунікація, опозиційна інформаційно-документальна діяльність, а також поширення міфу про інформаційну кризу.

Книжкова інформатика стала знижувати свою ефективність, виникає протиріччя між поточною літературою й індивідуальними читацькими можливостями, а також складається ситуація, коли легше відкрити новий факт або створити нову теорію, ніж упевнитися, що вони ще не були відкриті або виведені (звідси невинувдане дублювання наукових і конструкторських робіт, що сповільнює темпи науково-технічного прогресу).

Таким чином, виникла необхідність винайдення досконаліших технічних засобів для зняття інформаційної кризи. Книга в цей час набуває електронної форми, при цьому зникнення книги не прогнозується.

Нині необхідне збереження книги як атрибута культури (формування образного, абстрактного мислення). У найбільшій бібліотеці світу — бібліотеці конгресу США — зберігається понад 50 млн. книг, зокрема й бібліотека Гутенберга. Найбагатші у світі зібрання російських книг перебувають у Російській національній бібліотеці (Держ. публ. бібліотека ім. М. Е. Салтикова-Щедріна, м. С.-Петербург).

4. Комп'ютерна фаза. З виникненням нового безпаперового етапу в розвитку соціальних комунікацій роль систематизації, зберігання, переробки інформації, а також передачі її на значні відстані почала виконувати техніка [5]. Головна відмінність електронного діалогу від міжособистісної усної комунікації, на думку професора А.В. Соколова, полягає не стільки у відображенні екраном (відеотелефон або промислове телебачення), скільки у факті спілкування не з людиною, а з електронною пам'яттю. Діалог «людина — ЕОМ» — головна відмінність електронної комунікації від усної або документальної комунікації, де має місце прямий або опосередкований документом діалог «людина — людина» [11].

Які ж якісно нові можливості має комп'ютерна сторінка з комп'ютерної книги? [10].

По-перше, в умовах інформатизації й наявності глобальних інформаційних мереж комп'ютерна книга стає складовою частиною глобального інтертексту.

По-друге, небачена мобільність і мінливість змісту й оформлення комп'ютерної сторінки буквально підштовхують читача-глядача до діалогу з нею.

По-третє, принципово по-іншому починає діяти її потенційна надмірність, забезпечувана глобальною мережею баз даних, баз знань і експертних систем, до яких можна підключити кожну індивідуальну екранну книгу, зробивши її книгою «тисячі й одного автора».

Комп'ютерна сторінка непередбаченим чином розширює соціокультурний діапазон. Йдеться про непередбачуваність у переході від жорстко фіксованого тексту, характерного для класичної письмової культури, до «м'якого» тексту на екрані комп'ютера з його миттєвою готовністю до трансформації.

Виникнення гіпертексту — нова епоха, нова технологія роботи з текстами на комп'ютерній фазі інформаційного обміну. Особливо важливе використання гіпертекстових технологій у соціально-культурній сфері. Іншою причиною популярності цих технологій є можливість реалізації суто індивідуальних інформаційних потреб.

Процес комунікації має такі основні компоненти: вибір відомих знаків з переліку відправника й передачу їх по так званому каналу комунікації й упізнання сприйнятих знаків одержувачем за допомогою наявного в нього набору. Передача ідей можлива тільки за умови, що названі два набори мають спільну частину. У міру повторного здійснення цього процесу в системах, що мають пам'ять й «статистичне» сприйняття, і зокрема в людському мозку, сприйняття тих самих знаків поступово забезпечує все більшу площу перетину переліку одержувача з переліком відправника.

Безліч окремих актів комунікації завдяки їх прогресуючому впливові на склад набору набувають кумулятивності. Таким, зокрема, є процес опанування культури, особливо мозаїчної культури нашого часу.

Семантими, що найчастіше трапляються в повідомленнях, поступово проникають у перелік одержувача й змінюють його склад; у цьому — ключ до циклічного розвитку сучасної соціальної культури. Але це тема для подальших досліджень.

Список літератури

1. Андриянов В. И. «Слухи» как социальный феномен / В. И. Андриянов, В. К. Левашов, А. Т. Хлопьев // Социс. — 1993. — № 1. — С. 82—88.
2. Васильев Р. Ф. Охота за информацией / Р. Ф. Васильев. — М., 1973. — С. 20.
3. Вовканыч С. И. «Социальный интеллект». Метафора или научное понятие? / С. И. Вовканыч, Н. А. Парфенцева // Социс. — 1993. — № 8. — С. 153.
4. Громов Г. Р. Очерки информационной технологии / Г. Р. Громов — М., 1993. — С. 19—20.
5. Глушков В. М. Основы безбумажной информатики / В. М. Глушков. — М., 1987. — С. 41.
6. Дьячков М. В. Языковая политика в современной России / М. В. Дьячков // Социс. — 1993. — №9. — С. 101.

7. Ракитов А. И. Философия компьютерной революции / А. И. Ракитов — М., 1991. — С. 32—33.
8. Робертсон Д. С. Информационная революция / Д.С. Робертсон // Информационная революция: наука, экономика, технология : реферативный сб. / ИНИОН РАН. М., 1993. — С. 17—26.
9. Рейзема Я. В. Информатика социального отражения (информационные и социальные основания общественного разума) / Я. В. Рейзема. — М., 1990. — С. 127.
10. Михайловский В. Н. Формирование научной картины мира и информатизация / В. Н. Михайловский — СПб., 1994. — С. 54.
11. Соколов А. В. Эволюция социальных коммуникаций / А. В. Соколов. — СПб., 1995. — С. 149.

Надійшла до редколегії 18.11.2010 р.

УДК 338.48 — 44(1-21) (477.54)

Л. Д. БОЖКО

СОЦІАЛЬНО-КУЛЬТУРНІ РЕСУРСИ ЯК СКЛАДОВА ФОРМУВАННЯ ТУРИСТИЧНОГО ІМІДЖУ ХАРКІВСЬКОГО РЕГІОНУ

Аналізується сучасний стан імідж- та брендостворення, обґрунтовуються особливості історико-культурних ресурсів міста Харків для створення іміджевого бренда.

Ключові слова: імідж, бренд, імідж туристичного регіону, історико-культурні ресурси, нобелівські лауреати.

Анализируется современное состояние имидж- и брендоформирования, обосновываются особенности историко-культурных ресурсов города Харькова для создания имиджевого бренда.

Ключевые слова: имидж, бренд, имидж туристического региона, историко-культурные ресурсы, нобелевские лауреаты.

The current status of image and brendoformirovaniya and justified especially the historical and cultural resources of the city of Kharkov to create a fashion brand.

Key words: image, brand image of tourism in the region, historical and cultural resources, Nobel Prize winners.

Формування привабливості іміджу території є однією з актуальних тенденцій розвитку міст і регіонів у світі. В умовах глобалізації і одночасного пошуку культурної ідентичності територій, розширення інформаційного простору і домінування нематеріальних активів культура стає головним чинником розвитку і ключовим іміджестворюючим фактором українських міст і регіонів.

Нині вже загальновизнано, що позитивна репутація території є тим ресурсом, що може забезпечити їй стійку конкурентну перевагу й міцні партнерські зв'язки.

Серед найефективніших технологій системного розвитку територій варто назвати технології, що працюють із особливостями міського се-

редовища, культурний туризм (долучає культуру до економічних схем туристичного бізнесу), інформаційні технології й технології створення знаків (імідж- і брендотворювання).

Діяльність у багатьох регіонах світу свідчить про розуміння того, що є пріоритетним ресурсом розвитку [14, 22, 25]. І роль креативної інтерпретації культур і культурних традицій перетворює цей вид гуманітарних практик не тільки й не просто на символічно привабливий, але й на надзвичайно ефективний із прагматично-економічної точки зору.

Нас цікавитимуть саме технології імідж- і брендотворювання. Слід зазначити, що серед численних праць, присвячених різним аспектам проблеми іміджу [1-4, 6-8, 18, 19], питанням іміджу туристичного регіону приділено дуже мало літератури.

Мета статті — обґрунтування особливостей історико-культурних ресурсів міста Харкова для створення іміджевого бренда.

Імідж міста розглядається зазвичай як один з важливих і значимих варіантів іміджу території в цілому; найчастіше саме образ конкретного міста є ядром уявлень про певну територію.

На сучасному етапі розвитку суспільства, коли уявлення людей про світ і процеси, що відбуваються, значною мірою стали формуватися засобами масової комунікації, імідж будь-якого об'єкта став відігравати набагато важливішу роль, ніж колись. Імідж регіону набуває статусу одного з основних ресурсів, які визначають його економічну, політичну, соціальну перспективу [10]. Це зумовлено, в першу чергу, сучасним рівнем соціально-економічного розвитку, при якому регіони виявилися в зоні конкуренції один з одним як за розміщення бізнес-активів, так і за людський капітал [13]. Поняття «регіон» як об'єкт формування іміджу характеризується складністю й багатозначністю й є міжгалузевим.

Проаналізуємо роль і значення однієї зі складових туристичного іміджу серед конкурентних переваг регіону, його здатність активізувати внутрішній потенціал території й бути, таким чином, певним територіальним ресурсом, що впливає на положення регіону.

Формування туристичного іміджу регіону потребує врахування спільності його культурно-історичних і просторово-природних умов, поліетнічної й поліконфесійної структури населення, а також необхідності взаємодії як із зовнішнім, так і з внутрішнім середовищем [20, 23].

Світовий досвід формування сприятливого іміджу регіонів дозволяє виділити набір інструментів, які використовуються для закріплення в суспільній свідомості образу території [18]. Це природно-кліматичні особливості регіону; історико-культурні, їхнє ретельне збереження й тиражування; врахування соціально-економічного положення регіону, що ґрунтується на усталеній традиції регіональної ідентичності; персоніфікація території через знакову фігуру — політика, письменника, історичного діяча.

Відповідно до авторитетної методики розрахунку вартості територіального бренда Симона Анхольта (Simon Anholt) [2], ключовими по-

казниками брэнда країни є: експорт — враження жителів різних країн від товарів, які вони бажають або уникають; правління — суспільна думка про компетентність і чесність керівництва країни; культура й спадщина — оцінка історичної спадщини країни й сучасної культури (фільми, музика, література, спорт та ін.); туризм — інтерес до відвідування країни, цікаві туристичні об'єкти; інвестиції й імміграція — привабливість країни для життя, навчання, роботи свідчить про соціальну стабільність і розвиток економіки; люди — оцінюються освіченість, відкритість, дружельюбність або, навпаки, ворожість і схильність до дискримінації [2].

За методикою С. Анхольта, регулярні виміри брендів територій здійснюються з 1996 р., щокварталу розраховуються бренди 35-50 країн. Традиційно за сукупністю зазначених вище характеристик найсильнішими брендами є Великобританія, Німеччина, Австралія.

Аналогічним чином за такими показниками, як міжнародне значення, місцезоташування, потенціал, ритм, люди, умови — визначаються бренди міст. Відомостей про місце у світовому рейтингу брендів Харкова ми не знайшли.

Таким чином, кожна держава у світі нині має свій імідж і є брендом. При цьому імідж глави держави, прем'єр-міністра — суб'єкт інформаційної безпеки країни.

Лідерство в будь-якій важливій сфері, навіть перемога в конкурсах і спортивних змаганнях, може бути елементом формування позитивного іміджу країни.

Існує певна різниця в тому, що роблять в Україні в цій сфері і як вибудовується сприйняття нашої країни зовні. На думку Дениса Богуша, президента Bohush Communications, віце-президента Української PR Ліги, офіційного представника IPRA в Україні, голови оргкомітету «Основні елементи іміджу України», на жаль, ніяк не пов'язані зі спеціальними державними програмами й спеціалізованою активністю в цій сфері. Наприклад, елементи іміджу України — це: Чорнобиль, «Помаранчева» революція 2004, прізвища — Шевченко, Кличко, Ющенко, Тимошенко, Руслана, Верка Сердючка, корупція, проблеми з Росією. Їх називають у дослідженнях зарубіжних авторів про нашу країну.

Для вирішення проблеми іміджу України на рівні держави в цій сфері була затверджена Державна програма забезпечення позитивного міжнародного іміджу України на 2003–2006 рр. (утв. постановою КМУ від 15 жовтня 2003 р. N1609). Координацію й контроль по виконанню програми здійснювало Міністерство закордонних справ, і вона була виконана. У зв'язку з реалізацією попередньої програми, ухвалене рішення підготувати нову, і уряд Януковича в червні 2007 р. затвердив Концепцію Державної програми формування позитивного міжнародного іміджу України на 2007-2010 рр.

З метою просування міжнародного іміджу України було укладено договір з компанією CNN [24]. Уперше на телеканалі CNN International стартувала рекламно-інформаційна кампанія держави Україна. З інформацією про сучасну Україну, її можливості, красу й самобутність

зможе ознайомитися широка аудиторія каналу CNN, що налічує більше 150 млн абонентів в усьому світі.

CNN присвятить Україні перші випуски щомісячної програми i-List у 2011 р. З 17 по 21 січня телеканал транслюватиме інтерв'ю, репортажі та любительське відео з усіх куточків України.

Українські випуски i-List вийдуть у форматі прямого ефіру в щоденному шоу Prism (у прайм-тайм з понеділка по четвер) і в програмі World Report в п'ятницю о 19:30 за київським часом, повідомляє CNN.

CNN представить Україну як країну, яка відіграє важливу роль балансира між двома найбільшими геополітичними центрами — Росією і Євросоюзом, і розповість про виклики і можливості, які очікують Україну найближчим часом.

Протягом тижня в програмах висвітлюватимуться ключові аспекти економіки, культури, сільського господарства та суспільного життя сучасної України, які формують імідж держави на міжнародній арені. Журналісти CNN приділять увагу інвестиціям в інфраструктуру, які Україна робить напередодні Євро-2012, виконуючи зобов'язання одного з господарів чемпіонату Європи з футболу.

Українська серія i-List є продовженням світового туру команди CNN, яка вже відвідала Бахрейн, Францію, Грузію, Македонію, Польщу, Оман, Нігерію і Туреччину.

У вересні минулого року Державна служба туризму і курортів повідомила, що телеканал РТР планує випуск документального циклу про визначні пам'ятки України[9].

В Україні вивчення й розвиток брендингу регіонів країни, його впливу на політичний, економічний і соціальний розвиток територій, на відміну від комерційного брендингу, перебуває в процесі становлення [16]. На сучасному етапі в Україні проводяться практичні роботи з формування й просування брендів таких міст як Одеса [21] і Кам'янець-Подільський [17].

19.03.10 у Донецьку відбувся круглий стіл «Донецьк — ділова столиця», присвячений брендингу Донецька, як ділової столиці України. Для територіального брендингу України і її регіонів це було знаковою подією [5].

Одже, з урахуванням потенціалу Харкова та регіону питання формування регіонального іміджевого бренда є як ніколи актуальним.

На що необхідно зважати під час розробки бренда міста Харків?

За рекомендацією Ф. Котлера, територіям «варто визначити свої особливі ознаки й ефективно поширювати інформацію про свої переваги» [14, с. 11]. Реалізація грамотних маркетингових технологій формує імідж територій і впливає на створення бренда територій, тобто комплексу позитивних відчуттів, раціональних і емоційних уявлень аудиторії.

Які характеристики можуть найвиразніше й найпозитивніше відтворити образ Харкова в масовій свідомості?

Які основні методи розвитку міста Ф. Котлер називає: розвиток соціальної сфери й інфраструктури; економічний і стратегічний роз-

виток; поліпшення середовища: історичні об'єкти, театри, парки, виставки й інші (серед основних типів визначних пам'яток виділяються природні ландшафти й об'єкти, знамениті особистості й історія, культурні визначні пам'ятки, відпочинок і розваги, спортивні ресурси, фестивалі й свята, відомі будинки, монументи, спорудження, музеї), створення факторів привабливості території. При цьому пошук привабливих ознак території можливий у використанні історичної ретроспективи «минуле — сьогодення — майбутнє».

Для закріплення в суспільній свідомості образу території Харкова пропонуємо здійснити персоніфікацію території через знакові фігури.

Харків — єдине в Україні місто, де вчилися й працювали три лауреати Нобелівської премії — біолог І. Мечников, економіст С. Кузнець і фізик Л. Ландау.

Взагалі, формально Україна не має своїх лауреатів. Наша держава поки що не набула визнання нобелівських установ, але вони не обділили увагою вихідців з нашої землі. Це учені й письменники, які народилися, навчалися, починали свою успішну діяльність упродовж тривалого часу жили, плідно творили в Україні, але одержали Нобелівську премію як громадяни інших країн, перш за все Росії, колишнього СРСР, США, Франції, Ізраїлю.

Вважається, що з Україною пов'язано шість нобелівських лауреатів — Ілля Мечников, Зельман Абрахам Ваксман, Роальд Гофман, Саймон Кузнець, Георгій Шарпак, Шмуель Йосеф Агнон [12]. До цього списку слід додати фізика Л. Ландау, наукова діяльність якого тісно пов'язана з Харковом.

Першим лауреатом Нобелівської премії, уродженцем Харківщини, є Ілля МЕЧНИКОВ — знаменитий бактеріолог й імунолог. Народився він 15 травня 1845 р. в селі Іванівка Куп'янського повіту на Харківщині у дворянській родині молдавського походження. Його предок — Юрій Степанович — у 1711 р. приїхав разом із князем Д. Кантемиром у Росію й одержав від Петра I маєток на Слобожанщині. Походження прізвища «Мечников» також пов'язане з цікавою історією. Спочатку слобожанські предки Іллі Ілліча мали прізвище «Спадаренко». Походить воно від молдавського слова «спадар» — меч. 40 років життя Іллі Мечникова пов'язані з Україною. В 1864 р. І. І. Мечников закінчив Харківський університет з ученим ступенем кандидата природничих наук.

Нобелівський комітет присудив йому премію в 1908 р. за дослідження з імунології. Учений був визнаний гідним її в галузі фізіології й медицини (разом з Паулем Ерліхом), а нагороджений як підданий Російської імперії. Мечников створив першу російську школу мікробіологів, імунологів і патологів; брав активну участь у створенні науково-дослідних установ, що розробляють різні форми боротьби з інфекційними захворюваннями; декілька бактеріологічних та імунологічних інститутів Росії мають ім'я Мечникова. Почесний член багатьох зарубіжних АН, наукових товариств та інститутів [15].

Ілля Мечников зробив значний внесок у розвиток таких наук, як порівняльна ембріологія, мікробіологія, імунологія, геронтологія, антропологія. В історію світової біологічної науки він увійшов як

чудовий представник самобутньої російської наукової думки. Його ім'я овіяне нев'янучою славою і вчені всього світу ставляться до нього з найглибшою повагою.

Другим нобелівським лауреатом, ім'я якого пов'язане з Харковом, є Лев Давидович Ландау. В 1931 р. Л. Д. Ландау переїхав до Харкова, що був тоді столицею України, став керівником теоретичного відділу Українського фізико-технічного інституту, завідувач кафедр теоретичної фізики в Харківському інженерно-механічному інституті й у Харківському університеті. Академія наук СРСР присудила йому в 1934 р. учений ступінь доктора фізико-математичних наук без захисту дисертації, а в наступному році він одержав звання професора. У Харкові Л.Д. Ландау опублікував праці на такі різні теми, як походження енергії зірок, дисперсія звуку, розсіювання світла, магнітні властивості матеріалів, надпровідність, фазові переходи речовин з однієї форми в іншу й рух потоків електрично заряджених часток.

Надзвичайно широкий діапазон його досліджень, що охоплюють майже всі галузі теоретичної фізики, залучив у Харків багатьох високообдарованих студентів і молодих учених, зокрема Євгенія Михайловича Ліфшиця, що став не тільки найближчим співробітником, але і його особистим другом. Створена Л. Д. Ландау школа перетворила Харків у провідний центр радянської теоретичної фізики.

У допомогу своїм учням Л.Д. Ландау в 1935 р. створив вичерпний курс теоретичної фізики, опублікований ним і С. М. Ліфшицем як серія підручників, зміст яких автори переглядали й оновлювали впродовж наступних двадцяти років. Ці підручники, перекладені багатьма мовами, в усьому світі заслужено вважають класичними. За створення цього курсу автори в 1962 р. були визнані гідними Ленінської премії.

У 1962 р. Л. Д. Ландау «за піонерські теорії конденсованих середовищ і особливо рідкого гелію» присуджено Нобелівську премію [15].

Крім Нобелівської й Ленінської премій, Л. Д. Ландау присуджені три Державні премії СРСР. Йому присвоєно звання Героя Соціалістичної праці. В 1946 р. його обрали в Академію наук СРСР. Своім членом його обрали академії наук Данії, Нідерландів і США, Американська академія наук і мистецтв, Французьке фізичне товариство, Лондонське фізичне товариство й Лондонське королівське товариство.

Третім нобелівським лауреатом, вихідцем з Харкова, є Саймон Кузнець (1901 - 1985). Він пройшов тривалий і славний життєвий шлях ученого й громадянина — від Харкова, де жив до 1921 р., до світового визнання й премії Нобеля по економіці (1971 р.). Нагороджений як громадянин США. Суть його наукових відкриттів сформульована так: «за емпірично обґрунтоване тлумачення економічного розвитку, що привело до нового, глибшого розуміння як економічної й соціальної структур, так і процесу розвитку». Починаючи з 1960 р., він — професор Гарвардського університету, викладав також у Пенсильванському університеті, університеті Джона Хопкінса. Відомого ученого-економіста обрали почесним доктором декількох інших університетів.

Одним з перших він розкрив роль «людського капіталу» як фактора економічного розвитку, заявивши, що «найбільшим капіталом країни є її люди з їхньою майстерністю, досвідом і спонуканнями до корисної економічної діяльності».

Як великий авторитет у галузі проблем економічного розвитку С.Кузнеця неодноразово залучали до міжнародних дослідницьких проєктів. У 1953-1963 рр. він був головою Проєкту Фалька з економічного розвитку Ізраїлю й з 1963 р. — почесним головою Інституту економічних досліджень Моріса Фалька (Ізраїль), а в 1961-1970 рр. — головою Комітету з економіки Китаю в рамках СІСН [26,27].

С. Кузнець був президентом Американської економічної асоціації (1954), Американської статистичної асоціації (1949), почесним членом і членом Асоціації економічної історії, Економетричного товариства, Міжнародного статистичного інституту, Королівського статистичного товариства (Великобританія), Американського філософського товариства, Британської академії наук (член-кореспондент), Шведської королівської академії наук, він мав почесні вчені ступені багатьох університетів, зокрема Гарвардського, Принстонського, Колумбійського, Пенсильванського.

На жаль, в Україні цей інтелектуал з великої букви майже невідомий.

Таким чином, розгляд і поглиблений аналіз соціально-культурних ресурсів Харкова надають можливість під новим кутом підійти до розробки іміджу і брэнда міста та регіону, визначити пріоритетні й дієві механізми його формування й просування в майбутньому, як на основі передового досвіду інших країн, так і внутрішніх соціокультурних ресурсів.

На наш погляд, сучасне посилення «Харків — перша столиця» не зовсім відповідає потребам міста у формуванні конкурентоспроможної стратегії щодо просування свого іміджу. І конструювання та просування брэнда «Харків — культурна та інтелектуальна столиця України», на нашу думку, заслуговує пильної уваги.

Список літератури

1. Алексунин В. А. Маркетинг в отраслях и сферах деятельности / В. А. Алексунин. — М. : Маркетинг, 2001. — 516с.
2. Анхолт С. Брендинг: дорога к мировому рынку / С. Анхолт — М. : Кулиц — Образ, 2004. — 272 с.
3. Богалдин-Малых В. В. Маркетинг и управление в сфере туризма и социально-культурного сервиса / В. В. Богалдин-Малых — М. : Дело, 2003. — 560с.
4. Бодуан Ж. П. Управление имиджем компании. Паблик рилейшнз: предмет и мастерство / Ж. П. Бодуан — М. : КГ «Имидж-контакт», «Инфра-М», 2001. — 229 с.
5. Бондаренко С. О брэнде Донецкого региона (анализ круглого стола «Донецк — деловая столица Украины») [Электронный ресурс] — Режим доступа: <http://bondarenko-pr.livejournal.com/tag/Донецк%20-%20деловая%20столица>
6. Браун Л. Имидж — путь к успеху / Л. Браун — СПб. : Питер, 2001. — 192с.

7. Важеніна І. С. Імідж як конкурентний ресурс регіону / І. С. Важеніна, С. Г. Важенін // Регіон. — 2006. - №4. — С. 17-19.
8. Выгонский С. И. Что такое региональный имидж? / С. И. Выгонский // Регіон. — 2006. — №6. — С. 20-21.
9. З 17 по 21 січня CNN випустить серію програм про Україну // Корреспондент.biz [Електронний ресурс] — Режим доступу: <http://ua.korrespondent.net/business/1165397-z-17-po-21-sichnya-cnn-vipustit-seriyu-program-pro-ukrayinu> (13 січня 2011р.)
10. Ильин И.В. Роль и значение имиджа страны в условиях глобализации / И. В Ильин, О. Г. Леонова // Социально-гуманитарное знание. — 2008. - № 5. — С. 17-27.
11. Ильинский С. В. Общественные связи. Реклама. Маркетинг / С. В. Ильинский. — СПб.: Питер, 2005. — 480с.
12. Килимник Ю. Україна — батьківщина шістьох Нобелівських лауреатів [Електронний ресурс] // Щоденна всеукраїнська газета «ДЕНЬ». №226, п'ятниця, 12 грудня 2003 — Режим доступу: <http://www.day.kiev.ua/41045>
13. Конкурентоспроможність регіонів України: стан і проблеми (Аналітична доповідь Центру Разумкова) // Національна безпека і оборона. — 2008. - №4. — С. 2-32.
14. Котлер Ф. Маркетинг мест. Привлечение инвестиций, предприятий, жителей и туристов в города, коммуны, регионы и страны Европы / Ф. Котлер, К. Асплунд, И. Рейн, Д. Хайдер // Стокгольмская школа экономики в Санкт-Петербурге. — 2005. — 376 с.
15. Лауреаты Нобелевской премии: Энциклопедия: пер. с англ. — М.: Прогресс, 1992.
16. Нагорняк Т. Бренди країн світу. Імідж Українських регіонів у контексті розбудови бренду «Україна» / Т. Нагорняк // Стратегічний менеджмент. — 2009. — №4(9). — С.220-229.
17. Ознакомьтесь с работами победителей конкурса «Серебряная чайка» 2008г. Номинация «Имидж территорий» [Электронный ресурс] — Режим доступу: <http://www.prschool.kiev.ua/ru/155/lists/176>
18. Панкрухин А.П. Маркетинг территорий: маркетинг региона / А. П. Панкрухин // Маркетинг в России и за рубежом. — 2004. — №2. — С. 9-11.
19. Панкрухин А.П. Маркетинг территорий: учебное пособие / А. П. Панкрухин. — М.: Изд-во РАГС, 2002. — 328 с.
20. Проценко С.Н. Имидж региона как ключевой фактор инвестиционной привлекательности / С. Н. Проценко // Маркетинг в России и за рубежом. — 2007. — №9. - с. 43-50.
21. Туристический логотип и слоган Одессы - результаты конкурса [Электронный ресурс] — Режим доступу: http://www.bohush.org.ua/index.php?option=com_content&task=view&id=184&Itemid=31 — 06.02.2009
22. Уолли Олинс [Электронный ресурс] — Режим доступу: <http://www.russbrand.ru/wally-olins001/> - 28.04.2008
23. Черная И.П. Маркетинг имиджа как стратегическое направление территориального маркетинга //Маркетинг в России и за рубежом // 2005. — №1. — с. 15-21.
24. CNN будет продвигать международный имидж Украины (11 ноября 2008, 10:42) [Электронный ресурс] — Режим доступу: <http://www.itnews.com.ua/44795.html>
25. GfK Customs Research North America [Электронный ресурс] — Режим доступу: http://www.gfkamerica.com/practice_areas/roper_pam/n...

26. Lundberg E. Simon Kuznets' Contribution to Economics // Swedish Journal of Economics. 1971. Vol. 73. N 4, pp. 444-461.
27. Nobel Prize for Economics: Kuznets and Economic Growth // Science. 1971, October 27, N 174, pp. 481-483.

Надійшла до редколегії 08.12.2010 р.

УДК 130.2 + УДК 37.01:1

М. П. ВАСИЛЬЄВА, О. Ю. ВОЛОХ

СОЦІОКУЛЬТУРНА РЕКРЕАЦІЯ І САМОРЕФЛЕКСІЯ КУЛЬТУРИ В ПРОБЛЕМНО-ТЕМАТИЧНОМУ ВИМІРІ СУЧАСНОЇ КУЛЬТУРОЛОГІЧНОЇ ОСВІТИ

Розглядаються небезпечні тенденції до етнокультурної дезінтеграції українського суспільства, питання самоформування індивіда й соціуму в актах самосвідомості культури.

Ключові слова: соціокультурна рекреація та креація, саморефлексія культури, філософія освіти, культурно-інформаційний простір, культурна глобалізація.

Рассматриваются опасные тенденции к этнокультурной дезинтеграции украинского общества, вопросы самоформирования индивида и социума в актах самосознания культуры.

Ключевые слова: социокультурная рекреация и креация, саморефлексия культуры, философия образования, культурно-информационное пространство, культурная глобализация.

The article deals with the dangerous trend of ethnic and cultural disintegration of the Ukrainian society, issues of self-assembling of the individual and society in acts of self-culture.

Key words: socio-cultural recreation and creation, self-reflection of culture, philosophy of education, cultural and information space, cultural globalization.

Актуальність теми зумовлена необхідністю подолання кризових явищ і процесів хаотизації соціокультурного буття, що розгортаються на тлі деструктивних явищ, породжених глобалізацією, а також доцільністю розробки проблемно-тематичних та ціннісно-смыслових складових філософської рефлексії освітньо-виховного процесу в середній та вищій школі в умовах залежного розвитку.

Новизна розкривається в постановці соціально-рекреативного та креативного пріоритетів процесу інституціоналізації філософії освіти як науково-теоретичної основи державної стратегії освітньо-виховної роботи на сучасному етапі розвитку українського суспільства.

Метою є визначення основних культурологічних і філософсько-освітніх підходів до деструктивних явищ в освітньо-науковому та культурному просторі України.

Розуміння особистості як самосвідомості, яка стає суб'єктом культури, стало результатом досить тривалої еволюції філософської думки,

яка породила на межі XVIII-XIX ст. нову філософську концепцію освіти, органічно пов'язану з просвітницькою ідеєю універсального єдиного Розуму, з нормативізмом філософії Просвітництва. Завершення процесів формування етнонаціональних спільнот і розгортання процесів капіталізації Європи, які особливо посилилися під час і після наполеонівських воєн, з одного боку, стверджували пріоритети особистої ініціативи в умовах жорсткої конкурентної боротьби, а з іншого — породжували реакцію відторгнення, зокрема в елітних колах європейських країн. Прикладом тому може слугувати філософія та мистецтво романтизму, які обстоювали ідею самотньої саморефлексуєючої особистості, котра протиставляє себе світові чистогану.

У цілому ці дві протилежні концепції, які являли собою по суті єдність і боротьбу протилежностей, робили одну і, взагалі, корисну справу: підвищували значення особистості як суб'єкта культурного розвитку і виводили самоформування особистості та соціуму в актах самосвідомості культури, формування філософських систем, культурно-художніх течій і художньо-естетичних напрямів на якісно новий рівень у перспективно-еволюційному вимірі, проводячи довгостроковий культурно-історичний процес виокремлення індивіда з колективу як самостійного (позакласового, позастанового, позакорпоративного) фігуранта соціокультурної еволюції.

Одним із результатів цих складних змін стало виникнення нової філософської концепції освіти, яка базувалася на ідеї становлення самосвідомості особистості, її самоформуванні в рамках еволюції самосвідомості культури.

Ця установка в німецькій класичній філософії (Гердер, Гумбольдт, Гегель) об'єктивно підводила до гуманітаризації освіти, в контексті якої стверджувалося право індивіда на освіту. Віднині особистість, що розуміється як самосвідомість, формує себе як суб'єкт культури. Це стало важливим еволюційним кроком на шляху перманентної історичної креації та рекреації соціуму. Нова філософська концепція освіти стала основою для пошуку нових форм освіти, реформ систем освіти, орієнтованих на гуманітарні пріоритети (прикладом могла б бути реформа освіти відповідно до програми В.Гумбольдта). Проте потужний розвиток емпіричних наук і техніки в середині та в другій половині XIX ст. вніс істотні корективи в освітню теорію і практику. Суспільна потреба в спеціальній освіті та розвиткові природничих наук, яка особливо зросла в ті часи у Великій Британії і була задекларована такими видатними представниками точних наук як Фарадей, Гершель, Тиндаль, піднесла на вищий щабель соціальної значущості саме природничу освіту.

Наше суспільство також перебуває на переломному етапі свого розвитку і має вирішувати аналогічні, по суті, проблеми. По-перше, існують помітні відмінності між рівнем вищої освіти та станом розвитку науки, яка виявляється поставленою перед проблемою перепідготовки кадрів.

Глобалізаційні процеси привели до радикальної зміни домінуючої концепції людини і світу, конкретно-історичним виміром якої є по-

стмодерн як стан сучасної культури з його фрагментарністю, мозаїчністю, ціннісно-сміисловою аморфністю.

Постмодерн перетворює культурний субстрат у подобу розбитого дзеркала, складені уламки якого вже ніколи не дадуть об'єктивно-цілісного відображення реальності. Швидкість дифузійних процесів завдяки надпотужним засобам комунікації дала підставу розглядати сучасну глобальну цивілізацію як «глобальне село», в якому практично скасовується саме поняття таємниці, де всі і кожен завдяки могутнім ЗМІ можуть відчувати себе причетними до подій глобального значення. Водночас не слід забувати про ілюзорність цього відчуття причетності. Споглядально-дистанційоване положення індивіда, який пасивно сприймає інформацію, трансльовану ЗМІ перетворює його на споживача, але аж ніяк не на активного фігуранта соціокультурних процесів, здатного помітно впливати на культурну ситуацію. Мас-медіа постійно розширюють культурно-інформаційний простір, по суті створюють сучасний культурний потік, об'єктивно розвиваючи культурні взаємодії між соціальними, етнічними групами й окремими індивідами. Але якісний вимір цього культурного потоку і культурних взаємодій залишається вельми сумнівним. Крім того, поширення медіа-простору, розвиток комп'ютерних технологій приводять до стирання грані між дійсним і уявним, коли фантазія, створюючи віртуальну реальність, може реструктурувати явища навколишньої дійсності. Ескапізм, як явище духовної культури, що існує з глибокої давнини, в епоху Інтернету також набуває якісно нового рівня, хоча і раніше за допомогою фантазії допомагав людині переноситися у вигадані казкові світи. Просто віднині, наприклад, створена у фільмі «Аватар» віртуальна реальність завдяки Інтернету та комерційному інтересу може сприяти виникненню багатьох game-версій у найкоротші терміни, що зрештою призведе до «переселення» в цю віртуальну реальність геймерів у всьому світі, які втрачають або вже втратили зв'язок зі своїм етнокультурним простором. У цій ситуації самоформування особистості в актах самосвідомості культури стає вельми проблематичним. Адже йдеться про відчуження індивіда (хай і неочевидне) від культурної спадщини певного етносу, частиною якого є реальні (а не віртуальні) земні ландшафти, які породжували безліч міфів і легенд, створювали героїв і божеств, були безпосередньо пов'язані з конкретними історичними подіями.

Культура у світі, що глобалізується, перетворюється у вигаданий світ симулякрів. Глобалізація в цілому і культурна глобалізація зокрема пов'язані з детериторіалізацією. Ставлення до означених тенденцій як до об'єктивно-закономірних, у цілому позитивних або, щонайменше, задовільних, навряд чи сприятиме процесам соціокультурної рекреації та еволюції як на глобальному, так і на регіональному рівнях. Усе це перетворює вищевказану проблематику на пріоритетну для багатьох галузей гуманітарного знання, перш за все, для таких, як філософія культури, культурологія і філософія освіти, яка все ще перебуває в стані становлення. Першочергове завдання останньої в цьому контексті полягає в міждисциплінарній координації

(передусім у сфері гуманітарного знання) зусиль, спрямованих на формування оптимально-конструктивного модусу розвитку українського суспільства.

Але не менш важливою проблемою філософії освіти є ідейно-теоретична, досить аргументована резистенція численним негативним тенденціям у самій системі вищої та середньої освіти, що спричинені за своєю етіологією і все тими ж глобалізаційними процесами як у культурі взагалі та в рамках парадигми так званої глобальної освіти.

Характерні ознаки сучасної культури виявляються, перш за все, в культурі знання, у сфері когнітивної репрезентації, тобто в такому вимірі, коли культура стає предметом саморефлексії і пізнає саму себе через одну зі своїх форм — науку, що має безпосередній вихід на розвиток технологій, зокрема й освітніх технологій.

У рамках заявленої теми пріоритетного значення набуває насамперед антропосоціософський вимір парадигми: сцієнтизм — технократизм — культура — освіта. Адже йдеться про радикальні трансформації людини, вже не здатної до самоформування в актах самосвідомості культури. На думку російського дослідника В. Кутирьова, в епоху посткультури вперше виникає масовий соціальний тип — постлюдина, «одиниця свідомості», яка існує лише в потоці знаків і образів, що продукуються електронікою.

Автор висуває програму своєрідної консервативної революції з метою захисту гуманістичного потенціалу культури, що вже неодноразово піддавався безпідставно-агресивній критиці різних дегуманізаторів культури (особливо яскраво це задекларовано в сумнозвісному «Маніфесті футуристів»). Пропонується, зокрема, створювати резервації високої культури — музеї, консерваторії, гуманітарні академії, благодійні фонди, культурно-історичні заповідники. Проте цього явно недостатньо.

Необхідне гармонійне, науково обґрунтоване, таке, що набуло відображення в конкретних державних програмах, поєднання соціальних, економічних, політичних, культурних, системно-освітніх підходів до практичного вирішення цієї проблеми.

Нині, як ніколи, постає необхідність інноваційної модернізації культури, однією з основних складових якої, безсумнівно, має стати система освіти, яка разом з іншими культуральними компонентами дедалі більше, але, водночас, правильніше має інтегруватися в глобалізаційні процеси. В цілому, глобалізація освіти стає феноменом інноваційної культури, орієнтованої на антропологічні критерії, тобто сприяє новим тенденціям у культурі ствердженням і збільшенням гуманістичного потенціалу людини і людства, здійсненням особистісного синтезу в самосвідомості індивіда. Проте нині домінує культурна парадигма, яка апелює до низьких проявів його природи.

Змістовне наповнення освіти безпосередньо залежить від тих уявлень, потреб, ідеалів, які існують у певному соціокультурному просторі і спрямовані на підтримку його підвалин за допомогою створення певного образу людини. Соціально-рекреативний вимір освіти виявляється в тому, яким чином вона відображає сутність і характерт соці-

уму, його інтереси і потреби, які знаходять своє преломлення в конкретному індивіді як його типовому представникові.

У змістовному наповненні освітньо-виховного процесу віддзеркалюються найактуальніші в даний момент, соціально значущі установки і тенденції, які можуть сприяти формуванню саме такого образу людини, такої моделі особистості, індивідуальне буття якої стало б оптимальним відображенням глибинних інтересів цього соціуму і загального змісту того соціального простору, в якому індивід здобув освіту.

Пріоритетним у цьому контексті стає принцип відбору інформаційних блоків, виділення накопиченого культурного матеріалу відповідно до соціальних потреб.

Технологічна спрямованість освіти та самоосвіти орієнтована на утилітарні, часто дуже вузькоутилітарні цілі, а не на формування духовно збагаченого й інтелектуально розвинутого індивіда.

Як би там не було, існуючі системи освіти спрямовують увесь інформаційно-технічний потенціал освітніх та самоосвітніх технологій на адаптацію індивіда в надто мінливому світі, орієнтованому здебільшого на матеріальні пріоритети. При цьому залишається незадіяним величезний пласт традиційної культури, що веде до тотальної фрагментації особистості, цілком зосередженої на сучасних утилітарних цілях, дистанційованої від більшої частини культурного простору і, отже, не здатної повною мірою осягнути сутність і сенс антропосоціокультурних зв'язків та процесів.

Глобалізаційні процеси в соціально-економічній сфері погіршують ситуацію тим, що підсилюють вузькоутилітарну компоненту буття, орієнтуючи індивіда на постійну гонитву за ефективністю, конкурентоспроможністю, перетворюючи життя на постійні «щурячі перегони», на реальність, в якій панують закони природного відбору.

Важливою ідейно-практичною альтернативою цій деструктивній тенденції, пов'язаній з глобалізаційними процесами, могла б стати глобалізація освіти, найважливішими складовими якої є саме універсальність і цілісність, необхідні для синтезу всіх аспектів гармонійного розвитку особистості як суб'єкта креативних соціокультурних процесів. Але поки що ці можливості використовуються недостатньо ефективно.

Методологічно доцільним з точки зору постановки та розгляду означеної проблеми було б звернення до спадщини видатного російського мислителя В.І.Вернадського, з ім'ям якого пов'язані не тільки розвиток філософського знання і виникнення нових наукових напрямів, але й постановка та розробка інноваційних підходів до організації вищої освіти. Ідейною домінантою його побудов у розробці теми була теза про необхідність демократизації державного і суспільного життя, які забезпечили б свободу реалізації креативного потенціалу особистості, тому що свободу ініціативи Вернадський вважав найважливішою умовою успішної роботи будь-якого наукового чи освітнього колективу.

Нині актуальність ідей Вернадського щодо організації освіти багаторазово зросла, набула транскультурального й інтернаціонального значення.

Нині практично в усьому світі відбувається небачений раніше за своїми масштабами розвиток вищої освіти, зростає її соціокультурна і соціально-економічна роль, здійснюються радикальні реформи систем вищої освіти, пов'язані з переходом до інноваційних технологій і принципів глобалізації освіти. При цьому понині практично не зроблено змістовне визначення глобалізації освіти, що є недоліком в умовах становлення та розвитку філософії освіти.

При розгляді освітньо-виховних процесів у глобалізаційному вимірі йдеться передусім про вплив глобалізації на розвиток вищої освіти, а також і про роль системи вищої освіти в глобалізаційній динаміці. Так, професор, віце-канцлер Кінгстонського університету П. Скотт указує, що до процесу глобалізації залучені всі університети, які частково відіграють роль об'єктів і навіть жертв цього процесу і частково — як суб'єктів та головних посередників глобалізації. На його думку, університет у всі епохи був інститутом інтернаціональним, але ніколи не був інститутом глобальним, а сама глобалізація є невідокремлюваною від нових форм суспільного життя і нових парадигм виробництва знання. З точки зору деяких західних дослідників, глобалізація є найпотужнішим викликом для систем вищої освіти за всю їхню історію. З усіх напрямів глобалізації (соціальних, економічних, політичних, культурних та ін.) найважливішим є економічний. Звідси переважно економічна ідеологія глобалізації, що робить ставку, перш за все, на ринкові відносини, приватизацію, звуження державного сектора, дерегулювання економіки. Це має вельми суперечливі наслідки.

По-перше, імперативи ринкової конкуренції, що висувуються економічною глобалізацією в поєднанні з конвергенцією інституційних структур країн «золотої мільярда», ведуть до конвергенції їхніх освітніх систем. Відбувається стандартизація систем знання в усіх провідних країнах світу, унітаризація культурної системи, яка ґрунтується на спільних економічних, політичних і ціннісних імперативах. Хоча говорити про прийдешню монолітність структури освіти поки що передчасно, оскільки теорія глобалізації, а також глобалізація освіти все ще перебувають у зародковому стані.

Незаперечним фактом є перетворення вищої освіти в масову в різних країнах, що стало одним з найважливіших соціальних явищ другої половини минулого і початку цього століття. Так, із середини 50-х рр. до середини 90-х чисельність студентів майже в усіх західноєвропейських країнах збільшилася більше ніж у 10 разів. Елітарна система вищої освіти змінюється масовою. При цьому зберігається і посилюється дуже тривожна тенденція до комерціалізації науки й освіти в умовах скорочення державного фінансування, а саме: встановлюються дедалі тісніші зв'язки ВНЗ із приватними фірмами, створюються комерційні структури у вищих навчальних закладах, освітні послуги платно надаються іноземним студентам. Університети й інститути Старого і Нового Світу в умовах міжнародного поділу праці, що зростає, змушені шукати свого місця в глобальному ринку, що веде, зрештою, систему вищої освіти, цих країн до так званого «академічного капіталізму». Це виявляється у впровадженні або збільшенні плати за навчання

у ВНЗ, переході від надання студентам стипендій до надання освітніх кредитів, а також до проведення у ВНЗ комерційно вигідних досліджень на шкоду фундаментальним. Комерціалізація наукових досліджень каталізує процес формування «підприємницьких» університетів з відповідною системою ринкової поведінки й управління, а також створення консорціумів бізнесу та вищих навчальних закладів. Як наслідок — фрагментція викладання та наукових досліджень. Академічна функція ВНЗ стає секундарною, другорядною, на перший план висуваються ринкові імперативи.

Таким чином, через глобалізаційні процеси бізнесово-ринкова практика впроваджується в систему вищої освіти, що призводить до серйозних негативних наслідків. Професорсько-викладацький склад вузів дистанціюється від прийняття рішень з ключових організаційних, освітніх і наукових питань. Виникають диспропорції в навчальному навантаженні (кількість годин, що відводиться на загальноосвітні, передусім гуманітарні дисципліни, скорочується, а на предмети спеціалізованого профілю, навпаки, різко збільшується), зменшується час, — на фундаментальні наукові дослідження. Розширюється участь викладачів у прибутковій діяльності, науки дослідження дедалі частіше набувають комерційно-замовного характеру, мають на меті збільшення прибутків окремих фірм-виробників, інтереси яких не завжди гармонізуються із загальнодержавними і загальнонаціональними.

Стаючи визначальним чинником розвитку сучасної системи вищої освіти, глобалізація дедалі більше прив'язує діяльність ВНЗ до реалій ринкових відносин, що приводить до поступового перетворення викладачів ВНЗ на своєрідних підприємців.

Зрозуміло, що подібні тенденції не тільки не сприяють, але радше перешкоджають актуалізації такої соціально значущої освітньої функції як формування високорозвиненої духовної особистості, залученню людини до спадщини світової духовної культури. Таким чином, глобалізаційні процеси об'єктивно приводять до зниження соціально-креативного значення освіти.

Глобалізація активізувала зусилля компаній, перш за все транснаціональних, зі створення власних навчальних закладів, так званих корпоративних університетів, кількість яких, за деякими оцінками, за останні 15 років збільшилася з 400 до 2000. Корпоративні університети активно впроваджують інформаційні технології в навчальний процес і розвивають дистанційне навчання.

Глобалізація прискорила і розвиток міжнародної освіти, надання послуг транснаціональної освіти, серед форм якої особливо слід відзначити дистанційне навчання на базі Інтернету, створення міжнародних віртуальних університетів.

Хоча нині ще відсутня чітко оформлена концепція глобальної освіти, все ж деякі ВНЗ у рекламних цілях вже називаються глобальними або з глобальною орієнтацією. Крім того, глобалізаційні процеси в науково-освітньому просторі розвинених країн вже привели до виділення пріоритетних напрямів розвитку вищої освіти, а саме:

- 1) інноваційні виробничі технології;
- 2) електроніка та інформаційні технології;
- 3) біологічні науки та біотехнології.

У контексті вищесказаного актуалізуються питання, пов'язані із системною інтеграцією інформаційних технологій і створенням «віртуального» освітнього середовища, інфраструктури банку освітніх технологій, з чим пов'язується ідея побудови відкритої системи освіти, яка дозволила б кожному вибрати свою власну траєкторію навчання.

Однак усі згадані вище процеси і тенденції жодним чином не гармонізовані з вирішенням порушених у цьому дослідженні проблем. Нині перед філософією освіти постає кардинальне завдання — визначити модуль подальшого розвитку кожної з фундаментальних наук, усього корпусу природничих і гуманітарних наук, і, в подальшому, на наступному етапі створити основи цілісної фундаментальної освіти. При цьому головною складовою цього процесу має стати введення циклу загальних природничих дисциплін до гуманітарної освіти і, відповідно, циклу загальногуманітарних дисциплін до природничої та технічної освіти. В освітньому процесі мають бути представлені перш за все такі наукові знання, засоби навчання, освітні технології і методики, дисципліни і курси, які здатні відображати різні сторони двоєдиного процесу інтеграції та диференціації в науці, що дозволить людям, які навчаються, вийти на новий, вищий системний рівень пізнання дійсності, бачити і використовувати механізми самоорганізації та саморозвитку явищ і процесів, без чого індивід не зможе осмислено реалізувати власний саморозвиток в оточуючому його соціокультурному середовищі, активним фігурантом і перетворювачем якого він повинен бути.

Перспективи подальшої розробки означеного проблемно-тематичного комплексу полягають у теоретико-практичній площині філософсько-освітнього та культурологічного дослідження, осмислення процесів становлення нових форм і технологій освіти в Україні, Близькому та Дальньому зарубіжжі, віднайдення способів конструктивної інтеграції наукових й освітніх структур України в європейський і, ширше, глобальний освітньо-науковий простір.

Список літератури

1. Бастракова М. С. Организационные уроки Вернадского / М. С. Бастракова // *Природа*. — 1998. — №2. — С. 28.
2. Кутырев В. А. Пост-пред-гипер-модернизм: концы и начала / В. А. Кутырев // *Вопросы философии*. — 1998. — №5. — С. 139.
3. Кутырев В. А. Прогресс или возвращение к вечному? / В. А. Кутырев // *Вопросы философии*. — 1998. — №9. — С. 13.
4. Налимов В. В. Критика исторической эпохи: неизбежность смены культуры в XXI веке / В. В. Налимов // *Вопросы философии*. — 1996. — № 11. — С. 70.
5. Розин В. М. Философия техники и культурно-исторические реконструкции развития техники / В. М. Розин // *Вопросы философии*. — 1996. — №3. — С. 25.
6. Хайдеггер М. Техника и культура / М. Хайдеггер. — М., 1998. — С. 57.

Надійшла до редакції 24.12.2010 р.

КВІР-ТЕОРІЯ: СОЦІОКУЛЬТУРНІ ПІДҐРУНТА ВИНИКНЕННЯ Й ТЕРМІНОЛОГІЧНІ ДИСКУРСИ¹

Розглядаються соціокультурні (методологічні, політичні, культурні та філософські) джерела виникнення квір-теорії як нового етапу розвитку неklasичної філософії другої половини ХХ ст.

Ключові слова: субкультура, контркультура, культурогенез, квір, гендер, Інший, гомосексуальність, гетеронормативність.

Исследуются социокультурные (методологические, политические, культурные и философские) источники формирования квир-теории как нового этапа развития неклассической философии второй половины ХХ ст.

Ключевые слова: субкультура, контркультура, культурогенез, квир, гендер, Другой, гомосексуальность, гетеронормативность.

There were analyzed the sources (the methodological, political, cultural and philosophical ones) of the Queer-theory as a new stage of the non-classical philosophy of the second half of the 20th century.

Key words: subculture, contrculture, culturogenesis, queer, gender, Other, homosexuality, heteronormativity.

Актуальність статті зумовлена необхідністю розробки методологічного апарату квір-теорії як одного із напрямів сучасної «критичної теорії», яка є новим напрямом української культурології та філософії. Новизна є результатом систематизації й аналізу тих епістемологічних, соціокультурних та філософських факторів, які вплинули на формування концептуального та термінологічного поля квір-теорії і які не досліджувалися раніше на ґрунтовному рівні.

Слово «квір» (queer) англійською мовою має декілька значень: 1) дивний, ексцентричний, незвичайний; 2) сумнівний; підозрілий; 3) гомосексуальний. Згідно з думкою Марти Амфрі [1; р.25-26], слово «квір» стосовно людей з альтернативною сексуальною орієнтацією (гомосексуалів, транссексуалів тощо) існувало ще до 1700 р., але в науковому дискурсі воно почало використовуватися з кінця 1980 х рр., коли американська дослідниця Тереза де Лауретіс уперше застосувала цей термін у своїй статті «Квір-теорія: лесбійська і гомосексуальна сексуальності: Вступ» [2]. Лауретіс, яка працювала в постструктуралістській методології, вважала, що настав час переглянути існуючі моделі гендерної та сексуальної ідентичності, які базуються на ставих опозиціях «чоловічого» і «жіночого» і сексуальних опозиціях «гетеросексуального» і «гомосексуального» бажання. В побутовому

¹ Стаття написана завдяки гранту Інституту Кеннеді для Північноамериканських досліджень та Вільного університету в Берліні (Research librarian grant of the John F. Kennedy Institute for North American Studies and the Free University in Berlin, Germany), 2010 року

англомовному дискурсі слово «квір» має певний негативний відтінок і зберігає семантику «дивної ексцентричної людини», «напівфріка», «культурного чужинця». Як пише Аннамарі Джагозе [3; р. 1], у середині ХХ ст., термін «квір» у найкращому випадку використовувався як сленгова позначка гомосексуалів і в найгіршому — як гомофобний вираз стосовно до людей з альтернативними типами сексуальної ідентичності. Але Тереза де Лауретіс вивела це слово із суто побутового вживання і легалізувала як культурософський термін, перетворила на категорію, яка має тісні зв'язки з такими соціокультурними концептами як «сексуальність», «суб'єктивність», «бажання», «гендер», «інакшість» тощо.

Провідні теоретики квір-теорії — Тереза де Лауретіс, Елізабет Гросс, Ів Кософські Седжвік, Джудіт Батлер — стверджували: індивідуальних варіацій у сексуальному житті набагато більше, ніж у репродуктивній поведінці; між гомо- і гетеросексуальністю немає жорстких меж; межі створює суспільство, яке формалізує соціокультурні стереотипи. Квір-теорія підриває принцип універсальної гетеросексуальності та ставить під сумнів навіть такі, на перший погляд, «біологічні категорії», як «чоловік» і «жінка». Квір-теорія вважає сексуальні ідентичності продуктом соціальних уявлень, які передують сексуальним ідентичностям, визначають, ускладнюють або руйнують їх. У цьому твердженні квір-теорія базується на головних тезах відомого французького філософа Мішеля Фуко про те, що сексуальність не є «природним» феноменом, вона конструюється як соціальний дискурс і змінюється відповідно до економічного, політичного, релігійно-етнічного розвитку суспільства.

У сучасному використанні термін «квір» існує у двох вимірах: вузькому, стосуючись більшою мірою маргінальних сексуальних практик, і широкому, в якому він накладається на будь-якого культурного «Іншого». Тобто в культурно-соціальному сенсі позначка «квір» використовується для опису гомосексуалів і ЛГБТ¹ осіб, а також гетеросексуалів, які практикують нетрадиційну для більшості суспільства сексуальну поведінку (садо-мазо, бандаж, романтичні стосунки з багатьма партнерами, переодягання тощо), а в теоретичному сенсі констатують наявність гендерно-сексуальних моделей, що принципово перебувають «зовні» будь-якої стабільної ідентичності, як гетеросексуальної, так і гомосексуальної.

У ширшому сенсі категорія «квір» є насиченою семантикою «вिकлику» й «контркультури» стосовно нормативної культури взагалі і гетеронормативності зокрема. Термін «гетеронормативність» уперше застосував Мішель Ворнер (Michael Warner) у 1991р. як дефініцію примусової гетеросексуальності, яка є однією зі стратегій встановлення влади в традиційному патріархатному суспільстві. Концепція

¹ ЛГБТ — термінологічне скорочення «лесбі-гей-бісексуал-трансгендерної» ідентичності, або людей, які ідентифікують себе як носіїв такої ідентичності, або учасників суспільного руху за права «лесбі-гей-бісексуал-трансгендерних» меншин.

«гетеронормативності» сформульована Адрієною Райх у праці «Примусова гетеросексуальність та лесбійський досвід» [4], яка вважала, що за допомогою принципу «примусової гетеронормативності» чоловіки домінують над жінками та дискримінують жіночий досвід життя й отримання насолоди без участі чоловіків. Бути «квір» означає відрізнятись від загальної більшості не тільки на рівні сексуальної поведінки, але й на рівні світогляду, зовнішності, моральних цінностей. У цьому аспекті квір символізує людину, яка свідомо ставить себе за межі нормативного суспільства, влади й стереотипів статі, сексу і гендера. На думку французьких філософів (М. Фуко, Ж. Деріда) та радикальних американських феміністок (А. Райх, К. Мілетт, Дж. Батлер), гетеронормативність свідомо використовується владою як знаряддя збереження існуючого порядку квір-гетеросексуальних чоловіків над жінками, гомосексуалами та кольоровими людьми. Тому на Заході квір-дослідження в суспільній свідомості часто пов'язуються з політичною філософією й критикою влади. Згідно з концепцією М. Ворнера й Л. Берлант [5; Р. 343-349], усе, що прийнято позначати терміном «квір», не може бути сумаризоване в сталих визначеннях, тому що ствердження гендерної сталості і стабільності сексуального бажання означає насильство над особою, і не може бути прийнято саме з методологічних позицій квір-теорії. Відсутність повної термінологічної визначеності слова «квір» дозволяє людям уникати жорстких рамок щодо своєї або іншої ідентичності як «певної» і розглядати її як ту, що постійно перебуває в процесі змін і спростовує соціальні стереотипи. Саме цей характер «процесуальності» найбільше відповідає специфіці сучасного розвитку квір-теорії й академічного наповнення терміна «квір».

У культурно-політичному сенсі термін «квір» може використовуватися як маркер не тільки сексуальної або гендерної ідентичності, а й як будь-якої ідентичності, що принципово відрізняється від культурно-соціальної більшості, наприклад, стосовно товариства людей з обмеженими фізичними можливостями, або людей, які свідомо відмовляються наслідувати моду чи зразки масової культури. Американська дослідниця Л. Фіол-Матта називає термін «квір» максимально «еластичним» й критично орієнтованим [6; р. ХХІХ], що дозволяє його використовувати в усіх випадках, коли йдеться про суб'єкта, який перебував «зовні», «на периферії», в протиставленні до домінуючої моделі ідентифікацій. Саме тому цей термін можна побачити не тільки в дослідженнях, присвячених гендеру і сексуальності, але й у дискурсах раси, націоналізму, тілесності. В цьому аспекті семантика «квір» має багато спільного з таким терміном сучасної філософії як «Інший» (рос. Другой, англ. Other), або маргінал.

Загалом, можна дійти висновку, що в рамках квір-теорії відбувається відмова від біологізації потреб людини та есенціалізму («природної онтологізації») в розумінні сексу та гендера і стверджується конструктивістська природа сексуальної та гендерної ідентичності. Еротичне бажання не існує поза історичним розвитком суспільства та культурними стереотипами, тому визнання його «нормативним» або

«маргінальним» залежить від потреб існуючої влади, національно-релігійних традицій, рівня розвитку суспільства. В сучасному дискурсі термін «квір» уособлює новий тип категорії з невизначеною до кінця семантикою, яка постійно перебуває в процесі становлення, що певною мірою відповідає новому розумінню філософських пошуків істини без обмежень.

Квір-теорія як методологія та інтелектуальний напрям є безумовним продуктом теоретичних пошуків філософії та культурології в останні півстоліття, зумовлених, у свою чергу, специфікою соціокультурного розвитку Європи другої половини ХХ ст. Серед соціокультурних передумов виникнення квір-теорії можна назвати декілька найвпливовіших: 1) загальна лібералізація цінностей, яка особливо активно відбувалася після Другої світової війни; 2) створення нової наукової парадигми (у працях Р. Рорті, П. Файерабенда); 3) трансформація традиційних моральних та культурних цінностей, пов'язаних зі специфікою суспільства, що дістало назву «постіндустріального»; 4) постмодерністські деконструкції традиційних моделей пізнання та типу модерністського суб'єкта; 5) активізація ролі меншин у соціокультурному процесі визнання їх політичних та громадянських прав.

Загальна лібералізація цінностей ХХ ст. була результатом суспільних і політичних рухів певних категорій населення, які починаються ще в ХХ ст. Таким суспільним рухом можна вважати, по-перше, революційну боротьбу певної частини пролетаріату та європейської інтелігенції проти соціального пригнічення і створення марксистської теорії, яка помітно вплинула на формування критичних філософій ХХ ст. Загальна лібералізація в суспільстві відбувалася по різних напрямках: саме в ХХ ст. формується рух за жіночі права, рух суффражисток у Європі, дискусії про жіночу емансипацію, вперше відбувається допуск жінок до вищих навчальних закладів і деяких суспільно значимих професій (лікарі, вчителі). Жінки не були суспільною меншиною, але зміни в їх соціокультурному статусі активізували роздуми про справедливість традиційних цінностей узагалі.

У цей же час відбувалася расова та національна емансипація: на північноамериканському континенті вона набула виразу в аболіціонізмі — руху за права чорношкірих в Америці і відміну рабства. Посилюється критичний напрям в американській літературі та мистецтві, найвідомішими зразками чого стають твори М. Твена, Г. Бічер-Стоу, Т. Драйзера. У Європі того ж періоду набирають сили політичні і культурні ідеї самоцінності кожної національної культури, емансипації національних меншин у рамках «великих імперій», формуються культурно-ідеологічні рухи на підтримку національних мов та мистецтв (українофілія, ідишизм). Набувають поширення національно-визвольні рухи в Греції, Італії, Ірландії, Польщі, які часто переростають у повстання та призводять до революційних змін у суспільствах, нових політичних утворень на карті Європи.

У ХХ ст. започаткований також і європейський правозахисний рух на підтримку секс-меншин, який можна розглядати як один із напрямів загальнокультурної емансипації. Початок цього руху пов'язують

з ім'ям Магнуса Хіршфельда, котрий став відомим як засновник першого в історії Інституту сексуальних наук у Берліні й організатор першого в Європі «Руху за емансипацію німецьких геїв». Саме в той час формуються перші передумови квір-теорії, підґрунтям якої є суспільний потяг до лібералізації середньовічних опозицій («грішний-праведний») щодо людської сексуальності і ставлення до гендерного та расового Іншого. Таким чином, можна вважати, що саме ХХ ст. заклало основи загальної емансипації по всіх найважливіших культурних напрямках сучасних дискусій — щодо емансипації класів, рас, націй, гендера та сексуальності.

У ХХ ст. зміна суспільних парадигм та інтелектуальних впливів відбувається значно швидше, ніж у минулі епохи. Каталізаторами таких змін стають Перша і Друга світові війни, які суттєво змінюють самосвідомість західних європейців. На початку ХХ ст. європейське суспільство було впевнене в тому, що його культурний розвиток є поступовим та прогресивним (згідно з концепціями Г.В.Ф. Гегеля, Л.Моргана, Е. Тайлора) і що після періодів «дикунства» та «варварства» західноєвропейська культура ввійшла в епоху «цивілізації». Це підтверджували основи європейського права, основані на просвітницьких принципах, а також технічний прогрес, який мав сприяти небаченому розвиткові моралі і гуманізму.

Але сталося навпаки: символами ХХ ст. стали Голокост, Аушвіц, винищення расових та сексуальних меншин на території III Рейху і понад 30 мільйонів жертв. Як зазначає один із західних істориків І. Маркузен, якщо в Першій світовій війні жертв серед пересічного населення було лише п'ять процентів, то у Другій світовій війні ця цифра зростає до 65 процентів від кількості загиблих [7; Р. 32-37]. Друга світова війна, Голокост і геноцидальні практики другої половини ХХ ст. актуалізували в суспільній свідомості проблеми культурних, політичних, релігійних, національних, гендерних «інших», потребу в толерантності і затвердженні прав меншин, які у ХХ ст. найчастіше постають як «тілесні Інші». Расові, національні, сексуальні меншини через свою «марковану тілесність» виявилися найнезахищенішими в рамках «нацистської расової утопії». Неймовірні масштаби винищення расових, сексуальних та ідеологічних меншин були настільки безпрецедентними, що привели західні суспільства до усвідомлення власної незахищеності перед політиками «відчуження», перетворення певної частини суспільства в меншини заради підтвердження позитивної ідентичності більшості. Жак від Другої світової війни глибоко проник в європейське несвідоме і привернув увагу до проблем меншин, чие існування (або не-існування) після війни не можна було ігнорувати. В першу чергу це стосувалося євреїв як європейської меншини, але, окрім євреїв, від нацистського геноциду постраждали інші категорії осіб, які в європейській свідомості протягом століть і навіть тисячоліть уособлювали поняття «чужих», «інших», «іноземців», «меншин»: цигани (роми), східні слов'яни (росіяни й інші мешканці радянських територій), європейські чорношкірі, інваліди (ментальні та фізичні дизабіліті), радянські військовополонені, свідки Іегови, а також

гомосексуалісти. Знання про табори смерті та послідовний геноцид на європейській території викликали відчуття «провини» в європейців, які пережили Другу світову війну, на найближчі десятки років. Це почуття загальної європейської провини і «травми ідентичності» набуло відображення в багатьох творах західного мистецтва, серед яких найвідоміші поезії Неллі Закс і Елі Візеля, «Список Шиндлера» С. Спілберга, «Піаніст» Р. Поланскі, «Яків, брехун» Ф. Байера, «Життя — прекрасне!» Р. Беніні.

Війна актуалізувала також теоретичні рефлексії європейців над класичною філософією минулого — саме тому, що існувало певне відчуття «сорому» за те, що теорії європейського прогресу не змогли протистояти загибелі мільйонів расових, сексуальних, расових Інших у серці Європи, стимулювало створення нових філософських моделей (постколоніалізм, етика після Голокосту, фемінізм, постструктуралізм), серед яких була і квір-теорія. Саме після Другої світової війни відбувається активізація емансипаторних рухів, розпад колоніальної системи, студентські протести в Європі 1968-1970-х р. , що репрезентує загальну європейську потребу в легітимації прав представників національних, гендерних, расових, сексуальних меншин. На думку американського дослідника Вільяма Тернера [8; Ch.1], Друга світова війна продемонструвала відносний характер просвітницького європейського лібералізму, який формально проголосив ідеали «свободи, рівності, братерства», але, в дійсності, доступ до рівних прав і громадських свобод модерні європейські суспільства забезпечували тільки для представників певної соціокультурної групи — білих чоловіків-гетеросексуалів, з вищим або середнім рівнем освіти. Історичний досвід жінок, афроамериканців, євреїв і гомосексуалів засвідчив, що не існує універсальної моделі свободи та рівності, що зміст цих категорій залежить від того, чи мова про рівність ведеться суб'єктом влади або представником сексуальної (расової, гендерної) меншини, який не має можливостей суспільного впливу.

Водночас у працях Т. Куна, Р. Рорті, П. Файерабенда були деконструйовані модерністські уявлення про природу наукового знання. На думку П. Файерабенда, автора книг «Проти методу» і «Наука у вільному суспільстві», наука є однією із форм існування культури, і, поперше, вона ідеологічно навантажена, тобто перебуває під впливом політичних поглядів та суспільних стереотипів свого часу. По-друге, наука не має універсальної методології пізнання, але вона значною мірою базується на вірі науковців й усього суспільства в існування таких універсальних схем пізнання. Критерії раціональності й інтелектуалізму в науці конструюються щоразу знову і змінюються під впливом суспільних поглядів різних культурних епох. Погляди П. Файерабенда деконструювали міф про «абсолютний характер» наукової істини, незалежної від політичних обставин.

У книзі «Структура наукових революцій» (1963), яка досить швидко стала науковим бестселером, Томас Кун розглядав наукову еволюцію як послідовну боротьбу наукових товариств, які керуються різними світоглядними уявленнями, зумовленими загальним розвит-

ком суспільства. Створення певної наукової «парадигми», тобто епістемологічної конструкції, яка використовується як пізнавальна та пояснювальна схема більшістю наук і наукових товариств, є результатом символічної «угоди» учасників наукового процесу щодо цілей, методів та проблем, які стають предметом дослідження в науці певного періоду. Період встановлення та дотримання певних норм у науці дістає назву «нормальної науки». Від періоду «нормальної» науки відрізняється період «наукової революції», коли в результаті накопичення багатьох нових фактів та спостережень, які не можуть знайти адекватного пояснення в рамках існуючої наукової парадигми, науковці відчують нагальну необхідність нової наукової парадигми. Створення нової наукової парадигми залучає в коло наукової уваги нові об'єкти і методи дослідження, а також принципово нові інтерпретативні схеми і нову «наукову мову», яка принципово відрізняється від попередніх наукових парадигм. Важливість концепції Куна для розуміння передумов формування квір-досліджень полягає в тому, що Кун першим започаткував критику «нормативізму» у сфері пізнання, яка в подальшому була застосована до критики не тільки існуючих норм науки, але й культури.

У працях Ричарда Рорті доводилася метафорична природа наукового знання, яке може бути, порівняно із релігійною та міфологічною, формами свідомості. Рорті вважав, що претензії природничих і так званих «точних» наук на достовірне знання є необґрунтованими. В дійсності, найближчою до істини слід вважати теорію, яка допомагає людині керувати оточуючим простором і досягати запланованих цілей, і те, у що для людини вірити зручніше, ніж точнісінька копія реальності, якщо вона не надає ціннісних орієнтирів. Корпус класичних наукових текстів не міг дати адекватну відповідь на «виклики» постсучасності. Навіть більше, традиційна епістемологія розглядалася як різновид «тоталітарної практики» — на рівні епістемологічних, аксіологічних та академічних текстів і схем пізнання, і тому потребувала деконструкції. Так, у працях філософів науки були закладені сумніви в абсолютному характері просвітницької та модерністської науки, обґрунтована необхідність постійного перегляду інтерпретативних та епістемологічних схем згідно з потребами «споживача» науки.

Однією із базових тез постмодернізму була ідея про те, що текст не відображає реальності, а створює нову чи декілька різних множинних реальностей, незалежних одна від іншої. Істинність цих реальностей зумовлена точкою зору та життєвим досвідом суб'єкта і, безумовно, що різниця расового, релігійного, мовного, сексуального досвіду стає підґрунтям різних типів реальності, відображеної в інтерпретативних схемах наук та філософії. Наприклад, чи був би давньогрецький філософ Арістотель захисником рабства, коли б він сам не народився білим, вільним чоловіком, громадянином Афінів? Або: чи міг би Платон бути прихильником суто чоловічої дружби та кохання у своїх філософських поглядах («Бенкет»), якби він не мав досвіду такого кохання у своїй особистій реальності? Тобто кожен філософський або науковий текст, який претендує на певну наукову об'єктивність, не є таким при

створенні, він концентрує в собі деякі особисті фактори і суспільні стереотипи, які накладаються на сприйняття наукової теорії або інтерпретацію результатів експерименту.

З постмодерністської точки зору, автором традиційних наукових «тректів» — світоглядних концепцій, постановки завдань та інтерпретативних схем досліджень, був: 1) чоловік; 2) білий європець (або білий американець); 3) християнин (тому що європейська наука протягом XV-XX ст. створювалася на християнських засадах); 4) гетеросексуал; 5) представник правлячого класу. Саме походження суб'єкта науки зумовлювало його наукові зацікавлення, які свідомо або невідомо відображали зацікавлення та світоглядні уявлення певної соціальної і фінансової групи. Постмодерністські критики (Ю. Кристева, Ж. Деріда, Г. Співак) стверджували, що, незважаючи на формальну рівність у громадянства та прав людини, гендерні, сексуальні, мовні, расові, релігійні меншини все ще перебувають у стані дискримінації, як на рівні культурних, так і дискурсивних політик. Саме тому постмодерністські філософи науки (серед яких були представники феміністської, постколоніальної, постструктуралістської критики) писали про необхідність перегляду традиційних модерністських ієрархій в науці, які базуються на таких відомих дихотоміях як «раціональне-ірраціональне», «чоловіче-жіноче», «центр-периферія» тощо.

Постмодерністи стверджували, що критерії як філософського, так і природничого знання можуть бути різними, і європейська онтологія, як центр класичної європейської філософії, не допомагає ліпшому пізнанню світу й орієнтуванню в ньому, на відміну від індійського інтуїтивізму або арабського містицизму. Порівняно з модерністською епістемологією, в якій західноєвропейські цінності мали перевагу над усіма іншими, постмодернізм встановлював інтерпретативний та аксіологічний плюралізм, відмову від монолітизму та бінарних ієрархій (які були ядром модерністської науки). Нова епістемологічна картина світу змінювала фокус зору дослідника від онтологізації соціальних відносин («усе існуюче є розумним») до підкресленої антропологічності, яка потребувала нових теоретичних категорій — таких як «нація», «гендер», «сексуальність», «тіло», «раса», «погляд», «влада». Постмодернізм, який, на думку західних філософів [9], був результатом впливів Другої світової війни на суспільну свідомість, візуалізував нового «споживача» і суб'єкта науки: в останній чверті XX ст. ним є жінка, представник расової або сексуальної меншини. Теми чоловічої і жіночої сексуальності, різні типи еротичного бажання і насолоди, які вважалися позанауковими в класичній науці і маргінальними в модерністській філософії, стимулювали створення квір-теорії наприкінці XX ст.

У цьому ж контексті слід розглядати концепцію постіндустріального суспільства (Р. Арон, Д. Белл), яке, на думку постмодерністів, прийшло на зміну традиційному буржуазному суспільству. Якщо в традиційному буржуазному суспільстві найбільшими цінностями були влада, гроші, виробництво, то в постіндустріальному суспільстві найбільшою цінністю є інформація. В постіндустріальному суспільстві

майже дев'яносто процентів працівників зайнято у сфері «виробництва інформації», тобто в різних галузях обслуговування та духовного виробництва. В постіндустріальному суспільстві зростає частка високоосвічених людей, зменшується тривалість робочого дня, економіка й культура переорієнтуються на удосконалення «якості життя», тобто на задоволення переважно культурних й духовних потреб кожної окремої людини, а не суспільства взагалі. При цьому «якість життя» визначається і відчуттям морального задоволення, коли людина не хоче, щоб хтось у її оточенні (й узагалі у світі) страждав. Саме тому до боротьби за громадянські права гомосексуалів долучаються не тільки люди, які ідентифікують себе як носіїв альтернативної сексуальності, але й особи традиційної, гетеросексуальної ідентичності, котрі вважають, що справедливість полягає в тому, що кожна людина має право на реалізацію особистого типу бажання і насолоди, збереження певної інакшості, як культурної, так і сексуальної. Тобто ідея культурного, сексуального плюралізму та толерантності до «інших» усе більше поширюється і має прихильників у сучасному постіндустріальному суспільстві.

Таким чином, можна дійти висновку, що найважливішими факторами, які сприяли виникненню квір-теорії, були: моральні і філософські рефлексії над результатами Другої світової війни; розвиток суспільних емансипаторних рухів і активізація у свідомості європейського та північноамериканських суспільств проблем меншин, зокрема расових, національних, гендерних, сексуальних; криза модерного проекту науки як галузі, яка має право на «абсолютну істину» і прийняття ідеї не тільки культурного плюралізму, але й плюралізму в галузях науки і філософії; сприйняття широким науковим товариством ідеї про необхідність деконструкції епістемологічної та культурної «норми», яка використовується з метою створення расових або гендерних ієрархій; уведення в центр академічної уваги нового «споживача» академічного знання; створення нової концепції «якості життя», яка реконструює моральні цінності модерної епохи. Саме ці фактори створення нової картини світу та її методологічного і політичного обґрунтування зумовлюють значущість подальших досліджень квір-теорії в Україні.

Список літератури

1. Umphrey M. The Trouble with Harry Thaw / M. Umphrey // *Queer Studies. An Interdisciplinary Reader*. Ed. by R. J. Corber and S. Valocci. - Blackwell Publishing Ltd, 2003 — P. 21-31
2. Lauretis T. *Queer Theory: Lesbians and Gay Sexualities: An Introduction* / T. Lauretis // *Differences: A Journal of Feminist Cultural studies*: 3.2. - Summer, 1991. - P. 71-97
3. Jagose A. *Queer Theory. An Introduction*. — New York University Press, Washington Square, New York, 1996. — 150 p.
4. Rich A. *Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence* / A. Rich // *Signs: Journal of Women in Culture and Society* — 1980 — № 5. — P. 631- 660
5. Berlant L. *What Does Queer Theory Teach US About X?* / Berlant L., Warner M. // *PMLA*. — 1995. - # 3. — P. 343-349.

6. Fiol-Matta L. A Queer Mother for the Nation / L. Fiol-Matta — University of Minnesota Press, Minneapolis, London, 2002. — 220 p.
7. Markusen E. Totalitarian state and genocide / E. Markusen // Encyclopedia of genocide. Ed. by Israel Charny. Vol. 2. — ABC — CLIO; Santa Barbara, California, Denver, Colorado, Oxford, England, 1999. — P. 32-37
8. Turner W. B. A Genealogy of Queer Theory/ W. Turner — Temple University Press, Philadelphia, 2006. — 248 p.
9. Eaglestone R. The Holocaust and the Postmodern / R. Eaglestone — Oxford University Press, 2005 - 365 p.

Надійшла до редколегії 24.12.2010 р.

УДК 130.2

О. Є. ЛЕБЕДЄВА

КОНОТАЦІЇ «ЖІНОЧОГО» ЯК «ФЕМІННОГО» У ФІЛОСОФСЬКОМУ ПРОЕКТІ Ю. КРИСТЕВОЇ

Поняття «жіночого» як «фемінного» розглядається в межах «семаналізу» — міждисциплінарного філософського підходу Ю. Кристевої, що об'єднує різні типи дискурсів: лінгвістичний, семіотичний, епістемологічний, психоаналітичний.

Ключові слова: *культура, символічні норми культури, семаналіз, полілог, семіотичне, жіноче, материнство.*

Понятие «женского» как «феминного» рассматривается в пределах «семанализа» — междисциплинарного философского подхода Ю. Кристевой, который объединяет различные типы дискурсов: лингвистический, семиотический, эпистемологический, психоаналитический.

Ключевые слова: *культура, символические нормы культуры, семанализ, полилог, семиотическое, женское, материнство.*

Topical «female» as «femine» are considered in the present article boxed in «semanalysis» - which is an interdisciplinary method of J. Kristeva's of approach joining hands with different types of discourses, such as «linguistic», «semiotic», «psychoanalytic».

Key-words: *culture, symbolic norms of culture, semanalysis, polilogos, semiotic, female, motherhood.*

Актуальність статті визначається тим, що в межах власного філософського проекту Ю. Кристева звертається до достатньо актуальної для сучасної культури теми жінки як матері, її ролі в процесах формування суб'єктивності і намагається відшукати сліди первинних ідентифікацій матері і дитини в різних культурних практиках. Філософські дослідження Ю. Кристевої ґрунтуються на міждисциплінарному підході — «семаналізі», який в умовах мультиверсійності культурного простору є найсприятливішим для цілісного і водночас диференційованого аналізу сучасної культури.

Мета статті — простежити трансформацію підходів Ю. Кристеві до аналізу поняття «жіночого» як «фемінного» в західноєвропейській культурі; визначити філософський діапазон застосування параметрів «жіночого» при аналізі Ю. Кристеві різних художніх практик.

**Філософський проект Ю. Кристеві:
основні етапи та проблематика**

Юлія Кристева — відомий французький філософ і психоаналітик, автор численних праць з проблем семіотики і філософського психоаналізу, таких як: «Революція поетичної мови» (1974), «Від Ітаки до Нью-Йорка» (1974), «Китайки» (1974), «Полілог» (1977), «Історія любові» (1983), «Спочатку була любов: психоаналіз і віра» (1985), «Чорне сонце: депресія і меланхолія» (1987), «Самі собі чужі» (1988), «Час і досвід літератури» (1989) та ін. Філософський проект Ю. Кристеві ґрунтується на постмодерністських принципах мислення, перш за все на твердженні про потенційну гетерогенність і множинність феноменів реальності, імплікованих означувальною функцією мови. У пошуках матеріальних основ зазначеної гетерогенності на першому етапі своєї діяльності Ю. Кристева звертається до поняття «семіотичного» і пов'язує його з параметрами «несвідомого» в структурі мови. Однак перехід від досліджень структурного рівня мови до неструктурного, де панує несвідоме, сприяв зміщенню філософської проблематики Ю. Кристеві від лінгвістики і семіотики до психоаналізу, результатом чого стало звернення до аналізу проблеми «жіночого» як «фемінного» в західній культурі. У подальшому поняття «жіночого» стає одним з пріоритетних у текстологічному архіві Ю. Кристеві, набуває нових конотацій та контекстів і зумовлює експериментальний характер теоретичних розробок французької дослідниці.

Загалом, у філософському проекті Ю. Кристеві можна виділити три основні етапи, які відповідають трансформаціям її наукових інтересів у дослідженнях проблем мови, тексту, суб'єктивності, а також проблеми «жіночого» в культурі.

Перший етап (60 — поч. 70-х рр. ХХ ст.) позначений інтересом Ю. Кристеві до проблем мови, суб'єктивності і тексту. На відміну від структуралістських уявлень про мову як спосіб фіксації вже існуючого значення, Ю. Кристева висловлює тезу про виробничу, активну функцію мови. У праці «Революція поетичної мови» мова розуміється як динамічний означувальний процес, який може бути проаналізований у межах лінгвістичних практик суб'єкта. Ю. Кристева розгортає власний філософський аналіз, виходячи з двох основних припущень: по-перше, особливостей індивідуального лінгвістичного вимовлення суб'єкта; по-друге, специфічного характеру практик означення, які поряд зі свідомими компонентами включають первинні несвідомі імпульси і потяги. Відповідно до цього Ю. Кристева розрізняє два рівні виробництва значень у мові: 1) «символічний», коли виробництво значень контролюється свідомістю і веде до появи впорядкованих синтаксичних і граматичних структур зі сталими значеннями; 2) «семіотичний» — рівень гетерогенного процесу означення, який не підпорядковується контролю свідомістю [3, р. 24-32]. «Семіотичний»

рівень співвідноситься Ю. Кристєвою з до-лінгвістичними первинними процесами: афектованими й інстинктивними, що передують появі будь-яких усвідомлених значень. На відміну від «семіотичного», «символічний» — це рівень соціальної комунікації, який формується через обмеження первинних несистематизованих інстинктів і потягів; рівень, де діє система соціальних регламентацій та узагальнених значень. Взаємодія цих рівнів забезпечує, на думку Ю. Кристєвої, всю багатоманітність практик означення і типів дискурсів. З концепцією мови нерозривно пов'язана теорія суб'єкта.

Ю. Кристєва розуміє суб'єкт як суб'єкт дискурсу, суб'єкт мови, з одного боку, включений у процеси виробництва значень у мові, а з іншого — зумовлений здатністю мови до саморуку. У мові, на думку Ю. Кристєвої, завжди проявляється зумовлений бажанням потяг суб'єкта до самовираження і вимоги того соціолінгвістичного простору, в якому він здійснюється [2, р. 46-48]. Таким чином, кристєвська теорія суб'єкта зводиться до розуміння суб'єкта як суперечливого, «розщепленого» між «свідомим» і «несвідомим», «універсальним» та «індивідуальним», «семіотичним» і «символічним», який не може досягти стану цілісності та трансцендентальності власного еґо. Як і інші представники філософії постмодернізму (Ж. Дерріда, Р. Барт, М. Фуко), Ю. Кристєва долучає аналіз суб'єкта в знаковий простір письма і тексту.

Дослідниця виділяє два основні рівні лінгвістичної впорядкованості тексту: «гено-текст» і «фено-текст». Якщо «гено-текст» Кристєва визначає як абстрактний рівень лінгвістичного функціонування, що передуює появі будь-яких упорядкованих структур значення, то «фено-текст» розглядає як результат впливу на неструктуровану гетерогенну множинність гено-тексту різноманітних, переважно соціально-політичних чинників і обмежень. У ньому вже діють соціальні коди і наявний достатньо стійкий зміст. Саме «фено-текст» цікавить Ю. Кристєву, оскільки, по-перше, він співвідноситься своєю організаційною структурою з поняттям «фемінного» як гетерогенного; по-друге, відкриває доступ до нових експериментальних практик означення в процесі аналітичної роботи.

Фактично на початок 70-х рр. Ю. Кристєвій вдається сформувати основні компоненти власного філософського проекту «семаналізу»: недекартову теорію суб'єкта і теорію мови як означувального процесу. «Семаналіз» Ю. Кристєвої стає новою матеріалістичною системою означення, що поєднує різні типи дискурсів — лінгвістичний, семіотичний, епістемологічний, антропологічний, психоаналітичний і дозволяє протиставити традиційному монолізму мови дискурсивне міждисциплінарне дослідження практик лінгвістичного суб'єкта.

На другому етапі (70-ті рр. ХХ ст.) Ю. Кристєва звертається до психоаналізу, що знаменує початок кар'єри психоаналітика. Основними об'єктами уваги Ю. Кристєвої стають конотації «жіночого» як «фемінного». Головна відмінність кристєвських підходів до проблеми «жіночого» від інших спроб концептуалізації означеної проблеми в західноєвропейській філософії полягає в тому, що Ю. Кристєва пов'язує про-

блему «жіночого» з актуальною для сучасної культури темою жінки як матері і намагається відшукати сліди первинних відносин мати-дитина в різних культурних практиках. Уперше temu «жіночого» як «материнського» Ю. Кристева розробляє в працях «Китайянки», «Історія кохання», а з часом ця тема стає провідною в її філософському проекті.

Ю. Кристева співвідносить свою психоаналітичну концепцію з уже існуючими концепціями суб'єктивності, використовуючи як похідні: фрейдівську концепцію формування бажання в первинних процесах через механізми зміщення і згущення; теорію «трьох стадій» («реальне», «уявне», «символічне») розвитку суб'єктивності Ж. Лакана і гусерлівське поняття «тетичного». На відміну від З. Фрейда і Ж. Лакана, що відводили центральне місце в процесах суб'єктивації «едипальній» (Фрейд) або «символічній» (Лакан) стадіям, Ю. Кристева розглядає як первинну — до-едипальну материнську стадію і підкреслює її активну функцію у «виштовхуванні» індивіда в суб'єктивність і мову. На до-едипальній стадії, на думку Ю. Кристевой, відбувається первинна ідентифікація індивіда з тілом матері, а також формується весь реєстр тілесних відчуттів і відповідних їм психічних і емоційних реакцій. Інвестування до-едипальних несвідомих потягів у сферу «семіотичного» (яка співвідноситься зі «стадією «уявного» в психоаналізі Ж. Лакана), де сенсорні вектори первинних процесів і потягів набувають означення, забезпечує, на думку Ю. Кристевой, гетерогенний характер практик означення [4, с. 161]. На цьому твердженні ґрунтуються підходи Ю. Кристевой до проблеми письма, творчості і літературного стилю. Письмо в такому контексті визначається як «траєкторія від неозначеного тіла до мистецтва з його інвестиціями в «уявне», що ми називаємо літературним стилем» [13, с. 27]. Таким чином, Ю. Кристева пов'язує «сліди» материнської стадії в структурі суб'єктивності з параметрами «тілесного», «чуттєвого», «несвідомого» й аналізує їх з точки зору знаковості.

Починаючи з книги «Сили жаху» в дослідженні фігури матері Ю. Кристева постійно повертається до теми розриву з нею як основної умови індивідуалізації й організуючого принципу символічних здібностей суб'єкта [9, р. 15]. Розвиток даного психоаналітичного підходу передбачає реалізацію двох, на перший погляд, протилежних, але взаємопов'язаних напрямів її досліджень. У першому досліджується «бунтарська суб'єктивність», що викликає до життя фігури поета або художника. Другий напрям орієнтується на дослідження сфери «ірраціонального» в художніх практиках і в культурі в цілому. Сучасна культура все більше тяжіє до раціональності, що супроводжується відмовою від «ірраціонального». Однак усунути ірраціональність, на думку Ю. Кристевой, неможливо і недоцільно. Сама мова містить елементи «ірраціонального» як «несвідомого», «чуттєвого», «афективного» і, крім того, саме на сфері «ірраціонального» ґрунтується вся сучасна інтелектуальна і творча традиція.

Третій етап (80-ті рр. XX ст.) характеризується переходом Ю. Кристевой до інтелектуального індивідуалізму. Розчарувавшись у колективних проектах (Ю. Кристева брала активну участь у роботі групи

«Tel Quel», співпрацювала з групою «Psych et Po»), вона надає перевагу пошукам утраченої в постструктуралізмі і постмодернізмі людської суб'єктивності і свободи.

В останніх своїх працях — трилогії про Ханну Арендт, Мелані Кляйн і Коллет — вона досліджує досвід жінок-генії XX ст. і намагається пов'язати індивідуальні досягнення визнаних жінок з глибиною теорією жіночності в структурі соціальних систем. Однак такий підхід приводить Ю. Кристеву до парадоксального висновку: жінки-генії змогли зробити внесок у зміну соціальних відносин лише позбавившись жіночності. Ю. Кристева переходить від досліджень теми жіночності як психологічної категорії до дослідження теми «жіночого» як «фемінного», розуміючи останню як етичну категорію, що визначає позицію жінки в знаковому просторі тексту/культури. Аналізуючи кристевську концепцію «фемінності», А. Жардін зауважує, що «фемінність» (як етична категорія) основана на відсутності опозиційності мислення і визнанні позитивності відмінностей [12, р. 103].

Концепція «хори» в структурі «поетичної мови»

В основі концепції «поетичної мови» — твердження Ю. Кристеві про функціонування мови на межі двох нерозривних рівнів: «символічного» і «семіотичного». Рівень «семіотичного» співвідноситься з материнською стадією формування суб'єкта і характеризується, як уже зазначалося, першими фізичними, психічними, емоційними реакціями — гетерогенними і несистематизованими, організованими в загальний потік рухів, звуків та ритмів. Для позначення гетерогенності материнської стадії Ю. Кристева використовує поняття «хора», запозичуючи його із філософії Платона [2, р. 34]. Однак, якщо для Платона «хора» являла собою вмістилище для хаосу до вторгнення Деміурга, у філософії Ю. Кристеві «хора» вказує на приховану гетерогенність, де відсутні значення і знак.

У процесі розриву первинних відносин з матір'ю і входження в порядок «символічного», де діє «закон батька» (за Лаканом), знову виявляється вплив материнської хори, який сприймається індивідом як боротьба імпульсів, що «підштовхують його до активної дії та водночас загрожують йому небезпекою» [3, р. 35]. Форма й зміст даного процесу зумовлюють індивідуальність практик суб'єктивації і забезпечують певну позицію індивіда в системі соціальних відносин. Подальше конструювання суб'єкта, на думку Ю. Кристеві, відбувається у сфері «символічного». У цьому разі гетерогенні імпульси хори обмежуються соціальними нормами і табу, що призводить до часткової втрати первинної індивідуальності, оскільки мова «символічного» фіксує лише загальнозначиме, повторювальне й імперсональне. Але і в «символічному» відчувається вплив первинних ритмічних імпульсів хори, які через властиву їм гетерогенність перебільшують «символічні» норми, створюючи пустоти, мовчання, тавтології, розриви сенсу. Ю. Кристева підкреслює, що хора не руйнує старих і не виробляє нових значень, а розкитує вже існуючі, диференціює все не артикульоване в мові і тексті. Хора — це не нова мова, а ритмічна пульсація, потенційна здатність до динамізації «символічних» значень, те, що ніколи не зро-

зуміє традиційна лінгвістика. Дія «хори» найбільше проявляє себе в практиках художнього авангарду, наповнює собою будь-яке функціонування мови і «символічного». Сліди дії материнської хори Ю. Кристева пов'язує з тілесними та чуттєвими параметрами в структурі суб'єкта, які знаходять вихід через матеріальні елементи творчості — графіку, голос, ритм, колір.

Концепцію хори Ю. Кристева розробляє на основі аналізу авангардної творчості А. Арто і Дж. Джойса [1, р. 23-35]. Для Антонена Арто — відомого театрального критика, режисера, актора ідеал сценічної мови реалізується в ідеї «всеедності мови», мови, в якій завдяки пластичній матеріалізації слова через міміку, жести, ритмічність і тембр голосу досягається стан єдності думки та слова. Такий спосіб функціонування мови за межами традиційної дихотомії думки й тіла Ю. Кристева називає «материнською мовою». Особливої уваги Кристеві заслуговує пошук А. Арто мови «нової сценічності». На думку Арто, слово є «мертвим» образом буття, в ньому відсутні динаміка, ритм і почуття. Мова ж «нової сценічності» здатна надати слову вагомості жесту, звільнити чуттєвий та інтимний аспекти значення, повернути в мову все, що існує в її структурі як «невимовлене». Акторська гра, на думку Арто, надає можливість навчитися «мислити тілом», доповнити «метафізику думки» «метафізикою тіла».

Таким же новаторським характером, на думку Ю. Кристеві, позначена творчість ірландського письменника Джеймса Джойса, автора збірки оповідань «Дублінці», романів «Портрет художника в юності», «Уліс», «Поминки по Фіннегану». Ю. Кристева характеризує манеру письма Дж. Джойса як гранично реалістичну, що відображає характерну для його творчості настанову «сприймати життя таким, яким ми його бачимо», без ідеалізації. Сприйняття оточуючого світу героями романів Джойса відбувається, на думку Кристеві, із середини свідомості, через внутрішні монологи, і являє собою нелогічне та послідовне розгортання подій, а «зупинку миті», «повернення до пам'яті несвідомого». Відкриттям Дж. Джойса можна вважати «блумівський потік свідомості» (по імені одного з центральних персонажів роману «Уліс» Леопольда Блума), що ґрунтується на безпосередньому зіткненні свідомості з матеріальністю речей. Процес зародження думки для Блума починається з несвідомих відчуттів (запахів, звуків, асоціацій), які хаотично змінюють один одного, організують сприйняття в нерозчленований потік і викликають миттєву реакцію свідомості на ці відчуття. Свідомість і, відповідно, мова функціонують як єдиний потік внутрішнього і зовнішнього, відчуття та сприйняття, матеріальності світу і наших уявлень про нього.

Що стосується мови текстів самої Ю. Кристеві, то вона насичена численними запозиченнями на зразок платонівської «хори», іноземними словами і діалектами. В есе «Узгоджений текст» Ю. Кристева включає у сферу дії «семаналізу» такі запозичення: «ідеологема» (Бахтін), «сенема» (Греймас), «утілені універсали» (Куайн), «петля» (Шкловського), фемінізуючи такими діями практики філософського письма [13, с. 87-91]. Таку свідому стратегію дослідниця використо-

вує для того, щоб повернути «семіотичне» в текст, виявити глибинні основи функціонування мови і суб'єктивності. Поняття на зразок платонівської «хори» демонструють прозорість мови Ю. Кристєвої, принципів розмитість її меж і потенціальну нескінченність механізмів означення.

Подальша трансформація поглядів Ю. Кристєвої на проблему «жіночого» як «материнського» в культурі характеризується пошуком слідів первинних відносин мати/дитина в різних художніх практиках. Ю. Кристєва зауважує, що до-едипальні відносини з матір'ю формують амбівалентні та мінливі стани і відчуття майбутнього суб'єкта. З одного боку, мати визнається першим об'єктом любові, що несе почуття цілісності та гармонії. З іншого — процес відділення від матері («а-б'єкції») супроводжується відчуттями болю, страху і відрази. Ці відчуття зберігаються в несвідомому індивіда протягом усього життя і знаходять вихід у творчості. Творчість, як здатність до самовираження, Ю. Кристєва розглядає як «переробку первинної ностальгії втраченої матері» [14, с. 59].

Амбівалентність знакової репрезентації «втраченої матері» Ю. Кристєва пов'язує із самою природою бажання жінки як матері, долученого в структуру суб'єктивності та мови. Це поняття Ю. Кристєва виводить з праці М. Кляйн і В. Віннікотта та визначає його як особливий тип кореляції між несвідомими імпульсами й «символічними нормами». У ранніх своїх працях Ю. Кристєва називає такий тип бажання — «безоб'єктивним» — не тому, що в ньому відсутній об'єкт, а тому, що топологія об'єкта визначається його анігіляцією в структурі материнської суб'єктивності. «Материнське бажання» — це бажання не чого-небудь конкретного, а бажання, яке помічено не дихотомічною подвійністю: з одного боку, це прагнення до єдності, а з іншого — бажання і передчуття майбутнього відділення і втрати. Іншими словами, «материнське бажання» не збігається з логікою дихотомічного розподілу, а повертає значення в «лоно їх гетерогенності» і плюральності. Долучене в структуру майбутнього суб'єкта ще на до-едипальній стадії «материнське бажання» можна досягнути з будь-якої гендерної позиції.

Репрезентація первинних відносин мати/дитина можлива, на думку Ю. Кристєвої, не через пряме, а через опосередковане конститування, що виявляється в тексті через звернення до проблематики любові, болю, страждання, самоті, подвоєння ідентичностей і пошуків «містичного раю» як метафори материнського. Прикладом репрезентації «слідів утраченої матері» в тексті може бути есе Ю. Кристєвої «Материнство з точки зору Джованні Белліні» [5, р. 237-270]. Порівнюючи картини Леонардо да Вінчі та Дж. Белліні, Ю. Кристєва на перший план виводить матеріальні елементи, а саме: контрасти світла й тіні полотен Белліні. Світова насиченість його картин, а також конфлікт світла і тіні виражають індивідуальність його стилю і засвідчують, з одного боку, втрату матері, а з іншого — можливість заміщення цієї втрати через образ матері Христа. Окрім порівняння творчості Л. да Вінчі і Дж. Белліні, в даному есе Кристєва відшукує взаємні пе-

реходи у фігурах Белліні і Данте. Данте, на думку Ю. Кристеві, поділяє з Белліні його бачення світу. Текст «Божественної комедії» він пише у вигнанні, оскільки як війна між гвельфами і гібелінами змусила його залишити рідну Флоренцію. Його вигнання перетворюється в тексті на подорож, пошуки містичної, божественної любові, а в кінцевому результаті — світла, яке осяває кінець «Божественної комедії» [15, с. 138-139].

Вплив первинних несвідомих імпульсів материнської стадії приводить до того, що в лінгвістичних практиках поряд з використанням символічних значень суб'єкт розгортає генеалогію «несвідомого». Вона, з точки зору Кристеві, стосується особистої історії індивіда і водночас виходить за її межі, охоплює досвід плюральних характеристик чуттєвого і тілесного досвіду. У праці «Біль/жах: есе про відразу» Ю. Кристева звертається до оповідань Селіна й аналізує їх з точки зору наявності материнського/матеріального як «а-б'єктного» в структурі реальності й історії [14, с. 73-87]. Оповідання Селіна є реалістичною історією війни, із притаманними їй стражданням, болем, втратами і страхом. «А-б'єктом», з точки зору Ю. Кристеві, виявляється те, що знаходиться поруч у реальності, але не може бути асимільованим: «а-б'єкт» — це те, з чим неможлива ідентифікація і суб'єктна позиція. А-б'єктність виключає появу «я» і підштовхує туди, де відбуваються руйнування, втрата значень, «апокаліпсис». Це практика страждання (індивідуального/колективного).

Як результат репрезентації первинних «а-б'єктних» станів, у художніх практиках виникає образ істоти покинутої, самотньої, незрозумілої і водночас — творчої, яка здатна відтворити суб'єктивність лише в актах «уявної» любовної ідентифікації. Звернення до поняття «уявного» — це також повернення до «материнського», до-едипального. Поняття «уявного» Ю. Кристева запозичує з психоаналізу Ж. Лакана, а саме: із лаканівського поняття «стадії дзеркала» і відводить йому центральне місце в процесах ідентифікації суб'єкта. У праці «Дитина з невимовленим сенсом» Ю. Кристева пише з цього приводу: «Я називаю «уявним» уявлення про ідентифікаційні стратегії, інтродукцію і проєкцію, які мобілізують тілесне зображення «мене» й «іншого» і використовують як похідні процеси зміщення та конденсації. Безперечно, «уявне» є залежним від «стадії дзеркала». Воно конститує справжній образ суб'єкта в період його формування, для цього мобілізує уявлення, що пропонуються дитині в грі, всю гаму ідентифікацій: нарцисичну ідентифікацію, яка супроводжується перевагою над материнським образом або редуплікацією з ним; первинну ідентифікацію з батьком, благодетельну для особистої історії індивіда; другорядну ідентифікацію через «едипів комплекс» і як її варіант — істеричну ідентифікацію. «Уявне» — це калейдоскоп моїх образів, на основі із яких формується суб'єкт висловлювання» [4, р. 157].

Основою концепції «полілога» є уявлення про вихідну гетерогенність феноменів реальності і неможливість їх редукції до єдиної можливих значень. Термін «полілог» містить різноманітні епістемологічні значення. У передмові до книги з однойменною назвою Ю. Кристева

визначає «полілог» як «примноження раціональності», що ґрунтується на міждисциплінарному підході. Полілог як тип мислення передбачає розшарування логіки на сингулярні змістовні акти, що виникають у результаті звернення «семаналізу» до всього неартикульованого в мові, структурі реальності і культури [8, р. 2-3]. У такому контексті кристєвський полілог може використовуватися як активна стратегія аналізу в процедурах читання.

Практики полілогічного читання сприяють фрагментації текстової структури, привертають увагу до «одиночного» замість «цілого». Цілісність, яка виникає в результаті полілогічного читання, нагадує радше «несинтетичне поєднання», «злиття через артикуляцію». Це призводить не тільки до фрагментації текстової структури, а й має наслідком трансформаційні процеси суб'єктивної ідентичності: у процедурах текстового виробництва відбувається атомізація структур «супер-его», що відкриває можливості до нескінченних змін ідентифікаційних позицій індивідів. Таким чином, практики полілогу виходять за межі звичайної інтерпретації і дозволяють здійснити «народження суб'єкта заново» через повернення до себе, до «семіотичного», а в кінцевому результаті — до тієї нерепресованої внутрішньої цілісності (як умовної «топології материнського»), пошуками якої зайнята сучасна філософія.

Поряд з пошуками авторського сенсу в процедурах читання, читач має можливість реалізувати власні стратегії, прислуховуючись до власних настроїв і відчуттів, які породжує текст. Таку техніку читання, яка передбачає ідентифікацію читача з текстом, замість традиційної ідентифікації з автором і в процесі якої відбувається, з одного боку, деперсоналізація як автора тексту, так і читача, а з іншого — здійснюється їх «народження заново» через творчість, Ю. Кристева характеризує як «фемінну». У процедурах читання текст з детермінованою структурою знаку об'єкта перетворюється на простір множинних значень і контекстів.

З точки зору М. Ніколчиної, кристєвський полілог можна розглядати як «зближення теорії з романом» [13, с. 33]. У процедурах читання Ю. Кристева не заперечує теоретичних підходів, але акцент робить на тих же художніх методах і прийомах, які намагається аналізувати. Одним з основних риторичних прийомів кристєвського полілогу є «редуплікація», яка передбачає наявність двох взаємопов'язаних процесів: по-перше, дистанціювання від звичних, готових значень; по-друге, процедури подвоєння значень і контекстів. Ю. Кристева вважає, що без створення пустот у мові, без віддалення від усталених значень неможлива творчість узагалі [6, р. 57-59].

У межах семаналізу Ю. Кристева торкається проблеми «жіночого» як «а-символічного» й аналізує цю проблему на основі творчості В. Вульф [13, с. 39]. Останні праці В. Вульф, на думку дослідниці, репрезентують стани меланхолії, перерваного значення та застою. Така позиція до мови, з точки зору Ю. Кристевої, і є поверненням до материнської хори, яка не піддається символізації та водночас містить

потенціал для оновлення і «бунту». Тема «бунту» стає провідною у філософії Ю. Кристевої на початку 80-х рр. й аналізується у зв'язку із занепадом західної культури, перетворенням її на сферу споживання. Звертаючись до текстів З. Фрейда, М. Хайдеггера, Г. В. Ф. Гегеля та інших видатних філософів, Ю. Кристева намагається окреслити шляхи відновлення культури, її інтелектуалізації. Культура і творчість розглядаються як сфера свободи, саморозкриття, що не може бути піддана стандартизації або перетворена на «культурний ринок». У такому ракурсі творчість В. Вульф, на думку Ю. Кристевої, ставить під знак питання щодо універсальності символічних норм культури, а відповідно до цього і порушує питання про плюральність культурних жанрів і стилів, появу новаторських тенденцій у сучасному мультикультурному просторі.

Таким чином, конотації «жіночого» як «фемінного» були спрямовані на реабілітацію функції «матеріального» в культурі і наглядно довели той факт, що процеси виробництва значень не можуть замкнутися лише на раціональних моментах, а з необхідністю долучають параметри «несвідомого», «тілесного», «чуттєвого» до механізмів формування значень. Упродовж усієї своєї творчості Ю. Кристева не відмовляється від таких показників, як теорія і логіка, проте, вважає, що легалізація феномену жіночого в культурі сприяє плюралізації мислення в культурі і в культурних практиках людини.

Перспективами подальшого дослідження може бути вивчення української літературної традиції (модерністської, постмодерністської) з позиції наявності в них конотацій «жіночого», «фемінного», «семіотичного».

Список літератури

1. Kristeva J. The Ethics of Linguistics // Desire in Language. — N. — Y. : Columbia University Press, 1980. — P, 23-35.
2. Kristeva J. Revolution in Poetic Language. — N. — Y. : Columbia University Press, 1984.
3. Kristeva J. The System and the Speaking Subject // The Kristeva Reader/ Moi T. - Columbia University Press, 1986.
4. Kristeva J. L'enfant au sens t-disible // Les nouvelles maladies de l'ame. — Paris: Fayard, 1993. — P. 157-170.
5. Kristeva J. Motherhood According to Giovanni Bellini // Desire in Language. - N. — Y. : Columbia University Press, 1980. — P, 237-270.
6. Kristeva J. The Novel as Polylogue // Desire in Language. — N. — Y. : Columbia University Press, 1980.
7. Kristeva J. Soleil noir. Depression et melancolie. - Gallimard, 1987, chap. 1 et 2.
8. Kristeva J. Polilogus. - Columbia University Press, 1982.
9. Kristeva J. Powers of Horror: An Essay on Abjection. — N. — Y. : Columbia University Press, 1982.
10. Kristeva J. Des signees au subject // Les nouvelles maladies de l'ame. — Paris: Fayard, 1993. — P. 191-201.
11. Kristeva J. Women's Time // Signs: J. of Women in Culture and Society. — 1981. — Vol. 7.

12. Jardine Ann. Opaque text and transparent contexts: the political difference of Julia Kristeva // Nancy K. Miller, Editor. — The Poetics of Gender. — Columbia University Press, New York, 1986. — 96-116.
13. Nikolchina M. Meaning and matricide / Значение и материубийство. Традиция матерей в свете Юлии Кристевой. — М., 2003.
14. Кристева Ю. Боль/ужас // Гендерные исследования. — Х., 2001. — № 6. — С. 73-87.
15. Кристева Ю. Данте-вигнанець: від «солоного хліба до «свічада золотого» // Самі собі чужі. — К., 2004. — С. 137-141.

Надійшла до редколегії 23.11.2010 р.

УДК 130.2

О. І. ГВАЛТЮК

ЗМАСОВЛЕННЯ ТА УНІФІКАЦІЯ КУЛЬТУРНОГО ПРОСТОРУ ЯК ОБ'ЄКТ КУЛЬТУРФІЛОСОФСЬКОЇ РЕФЛЕКСІЇ ТА ОСВІТЯНСЬКА ПРОБЛЕМА

Здійснено спробу поєднати проблему гомогенізації змасовлення українського національного культурного простору з проблемою визначення пріоритетів і стратегій сучасної філософії освіти в контексті формування резистентного до чужорідних деструктивних впливів типу духовно-ментальної організації українського суспільства.

Ключові слова: гомогенізація культури, масове суспільство, масова культура.

Предпринята попытка об'єднати проблему гомогенізації змасовлення українського національного культурного простору з проблемою визначення пріоритетів і стратегій сучасної філософії освіти в контексті формування резистентного до чужорідних деструктивних впливів типу духовно-ментальної організації українського суспільства.

Ключевые слова: гомогенизация культуры, массовое общество, массовая культура.

The article is an attempt to combine the problem of homogenization mass Ukrainian national cultural space with the problem of setting priorities and strategies of contemporary philosophy of education in the context of another's resistant to the destructive influences such as spiritual and mental organization of the Ukrainian society.

Key words: homogenization culture, mass society, mass culture.

Актуальність теми зумовлена доцільністю визначення пріоритетів викладання культурології як галузі гуманітарного знання в системі вищої освіти України в умовах посилення процесів культурної глобалізації, загрози поступової втрати національно-культурної самобутності, в результаті гомогенізації національного культурного простору з пара-

лельним затвердженням деструктивної комерційно орієнтованої масової культури та віднайдення перспективних, науково-обґрунтованих підходів до вирішення цієї проблеми українського суспільства на рівні філософії освіти, що на разі перебуває в стані системної інституціоналізації.

Метою статті є визначення ролі і місця загальногуманітарної, зокрема культурологічної, освіти у формуванні сучасної креативної особистості, здатної до грамотного аналітично-критичного осмислення явищ і процесів соціокультурного буття й активної участі в них.

Той факт, що посилення гомогенізації, нівелювання, уніфікації етнічних культур, в умовах потужного розгортання глобалізаційних процесів викликає часто реакцію відторгнення з боку носіїв національних культур, сприймається ідеологами збереження національно-культурної автохтонності як свідчення неприродності притаманного добі глобалізації процесу злиття націй, більше того, його повної невідповідності людському еству.

Глобалізація зазвичай пов'язується з якісно новими рівнями інтегрованості, взаємозалежності основних фігурантів світових процесів. Характер відносин України зі світом, що глобалізується, є чи не найскладнішим питанням її сьогодення і майбутнього, а саме: чи залишиться Україна на узбіччі світового історичного процесу чи стане повноправним суб'єктом економічних, політичних і культурних відносин у сучасному світі. Офіційно проклямований після «помаранчевої революції» курс на інтеграцію не тільки в європейський економічний, політичний і культурний простір, але і в глобалізаційні процеси (як імператив запропонований экс-президентом України В. А. Ющенком), незважаючи на суперечливість і спірний характер практично всього предметно-тематичного поля, пов'язаного з глобалізацією, потребує серйозного переосмислення представниками інтелектуальної еліти країни.

Входження України в глобальні процеси має переважно пасивно-споживчу спрямованість, властиву країнам, що перебувають в умовах залежного розвитку, що актуалізує цілий комплекс питань соціально-економічного та культурного характеру, і до пріоритетних належить питання про стратегію і змістовно-сміслову наповнення освіти, перш за все гуманітарної. Остання з кожним роком зазнає безліч деструктивних трансформацій, зумовлених у своїй основі економічними причинами, обтяженими периферійно-залежним становищем країн пострадянського простору (що повною мірою стосується України). Скорочення годин, що відводяться на гуманітарні дисципліни, системне витіснення їх з навчального процесу, позбавлене будь-якого наукового обґрунтування потребує від сучасної вітчизняної гуманітаристики особливої гнучкості, пристосованості до сформованої кризової соціокультурної ситуації (інтегративність, кросдисциплінарність, конвергентність наукових дискурсів). Зростає роль інтегративних наук, таких як культурологія. Спроби скорочення обсягів цієї дисципліни, а то і повного вилучення її з навчального процесу, і заміни її курсами

історії та культури України справді є серйозною загрозою всій системі національної гуманітарної освіти. Адже культурологія, крім власне своїх завдань у рамках освітнього і виховного процесу виконує дуже важливу компенсаторну функцію, заповнюючи серйозні недоліки в системі гуманітарної освіти в середній та вищій школі, колосальні прогалини в знаннях школярів і студентів у галузі суспільних, філологічних та багатьох інших наук. Крім того, культурологія має значний креативний потенціал не тільки у просвітницько-освітньому вимірі, а й у практичній площині формування нової соціокультурної реальності.

Тільки створюючи нове в рамках багатовікової культурної традиції, можна її зміцнити, збагатити, створити умови для подальшої життєздатності та резистентності процесам гомогенізації.

Осмислення цього надзавдання в системі педагогічної освіти дозволить розробити перспективні програми інтеграції обдарованих творчих особистостей з поміж учнів і студентів у процесі рекреації та креації самобутньої вітчизняної культури. Ці програми як регіонального так і загальнодержавного рівня, представлені на конкурсній основі, можуть фінансуватися державою, зацікавленими організаціями та меценатами. У зв'язку з цим зростає роль внутрішньовузівських та міжвузівських студентських конференцій, олімпіад, тематичних гуртків по всьому спектру гуманітарних дисциплін, перш за все з культурології, предметом якої, власне, і є культура як така.

Масштаби та глибина кризових явищ у галузі національної культури, разом з кризовим станом соціально-економічного середовища на тлі глобалізаційних процесів, що посилюються, власне кажучи, і призводять до гомогенізації та змасовлення культури, і вже давно становлять загрозу національній безпеці України, але в умовах глибокої політичної кризи проблема залишається на периферії уваги політичної та інтелектуальної еліти. Вирішення цієї проблеми, зрозуміло, неможливе в найближчій історичній перспективі і потребує системного підходу. Зокрема, зростає роль міжвузівської і міжвідомчої кооперації, результатом якої могло б стати створення міжвідомчих координаційних аналітичних центрів з питань культурного будівництва, які б координували роботу численних громадських організацій, волонтерів, учених, надавали б консалтингову допомогу державним управлінням культури і туризму.

У цих умовах система гуманітарної, зокрема культурологічної, освіти в середній та вищій школі покликана не тільки забезпечити засвоєння учнями і студентами певної суми знань, а й всебічно сприяти формуванню креативного учасника культурних процесів, а не інертного споживача гомогенної продукції маскульту.

Колишнє політичне керівництво нашої країни постійно говорило про «європейський вибір» й «євроінтеграційні прагнення» України, про необхідність її включення в глобалізаційні процеси. Але при цьому мало уваги приділялося характеру цієї вельми бажаної інтеграції, ролі й місцю України у світі, що глобалізується, реальним перспекти-

вам української держави брати участь в управлінні глобалізаційними процесами. Тому так важливо осмислити специфіку соціокультурного самовизначення України в умовах глобалізації, процеси якої дедалі набирають обертів.

Нині, на жаль, Україна є не суб'єктом, а радше об'єктом глобалізаційних процесів, одним із проявів яких у соціокультурному просторі є затвердження суспільства споживацького типу з відповідним йому типом культури.

У стандартному наборі загальновідомих різновидів та проявів цього деструктивного типу культури, який давно отримав назву «масова культура», нині активно виявляються феномени, пов'язані з інформаційною сферою, з розвитком інформаційних технологій. Одним із символів культурної глобалізації і сучасної масової культури є Інтернет, хоча така увага до світової павутини для більшості країн світу є спекулятивною. Нині приблизно 88-90% користувачів живуть у країнах, чисельність населення яких становить менше 15% жителів планети. Хоч би як намагалася система середньої та вищої освіти України стверджувати в рамках навчального процесу традиційні національні цінності, прищеплювати в учнів і студентів любов до народних промислів та інших складових фольклорної традиції, реальний розвиток національної культури нашої країни і суспільства в цілому почнетися тільки тоді, коли більшість громадян нашої країни матимуть реальну можливість використовувати сучасні, зокрема інформаційні технології, подолають той психологічний бар'єр, який зумовлює насторожене, часто вороже ставлення до технологічного процесу. Як зазначає один із російських дослідників феномену інформаційно-технічної революції А. Ракітов, «перехід до інформаційного та індустріально-інформаційного суспільства неможливий, якщо швидкість формування нової генерації людей поступатиметься швидкості технологічно детермінованих процесів» [4, с. 31]. По суті йдеться про формування і розвиток людського капіталу як нашого основного національного ресурсу.

Причина інтелектуальної маргіналізації України, що відбувається і посилюється в умовах реального та дедалі зростаючого в усіх розвинутих країнах попиту на цінні знання та науково-креативні здібності, пов'язана не з проблемою науково-технічної відсталості України, а з нездатністю державного керівництва і політикогенеруючих соціальних верств дати адекватні відповіді на виклики постіндустріального світу, що глобалізується.

Так чи інакше, рано чи пізно політичним елітам України під тиском об'єктивних обставин доведеться вирішувати проблему переходу від мобілізаційно-технократичної парадигми розвитку країни, до, умовно кажучи, гуманістичної парадигми, послідовно і терпляче створюючи консенсус з приводу цінностей модернізації України і шляхів входження у світ, що глобалізується.

Проблему гомогенізації культури у своїх сутнісних і науково-теоретичних параметрах доцільно пов'язувати з проблемою масової культури та споживчого суспільства (зокрема і в її філософсько-

освітньому вимірі) має розглядатися також і в контексті фундаментального протиріччя нашої епохи і одночасно головного виклику людській спільноті в ХХІ ст., – а саме, протистояння ліберальних цивілізаційних стандартів, (з якими здебільшого традиціоналістськи налаштовані представники гуманітарної інтелігенції і пов'язують процеси гомогенізації та уніфікації культури), з одного боку, і цінностей національної культурно-релігійної ідентичності – з іншого. І якщо в сучасному українському суспільстві (елітні кола якого задекларували прихильність до ліберально-західних цінностей) ліберальна ідея покладається основою державно-громадської моделі розвитку країни, то їй, відповідно до ліберального принципу стримувань і противаг, залишається протиставити у сфері виховання, освіти і формування міжособистісних відносин політику затвердження системи традиційних для України цінностей.

Тому питання про те, якими мають бути соціальні відносини, суспільна мораль, культура та освіта є питанням про те, чи збережеться українське національне співтовариство у ХХІ ст. і чи знайде воно гідне місце у світовому співтоваристві націй.

Однак перехід до цієї найгуманістичнішої парадигми пов'язаний з багатьма труднощами і за даних обставин, що склалися, його актуалізація є, по правді кажучи, нереальною. Основна причина цього полягає в неспроможності все тих самих політичних еліт, в їх відсталості і тенденційності, зумовленими вузькоклановими кастовими інтересами. Їх цілком влаштовує периферійно-другорядне місце України в системі сучасних міжнародних відносин, коли українське суспільство постає в ролі пасивно-слухняного споживача виробленого за кордоном масового (зокрема культурного) ширвжитку.

Процеси гомогенізації (уніфікації, стандартизації) розгортаються не тільки в матеріальній, а й у духовній культурі. Якщо в галузі матеріального виробництва вони мають позитивні сторони (затвердження певних необхідних стандартів життя, нижче яких цивілізоване суспільство не може опускатися), то у сфері духовного буття, крім проклямованих ліберальною ідеологією загальнолюдських цінностей (які, до речі, поділяють далеко не всі навіть у західному суспільстві), уніфікація інтелектуально-духовних начал культури містить у собі серйозну загрозу для всього соціуму.

Зокрема до переліку давно відомих, непогано вивчених й достатньо розкритикованих у науковій літературі проявів і породжень масової культури (кіно-теле-відео-аудіо та друкована продукція, що апелюють до низьких прагнень та інстинктів, всюдисуща агресивна реклама, яка, між іншим, практично ніким і нічим не регламентується в Україні, індустрія азартних ігор тощо) за останню пару десятиліть додалося ще одне явище, наслідки подальшої еволюції якого поки ще недостатньо зрозумілі.

Йдеться про ілюзорну, так звану віртуальну реальність, створювану засобами масової інформації та сучасними комп'ютерними технологіями. З одного боку, це видатний технологічний прорив, що дозволяє

створювати прекрасні реконструкції минулих епох, моделювати реалії майбутнього і має далекоюсяжні перспективи в рамках освітніх технологій ХХІ ст.

Але, разом з тим, вже нині ми спостерігаємо досить небезпечні тенденції. Віртуальна реальність, що створюється засобами масової інформації, дедалі більше сприймається як справжня реальність і все частіше підміняє останню. У результаті, як зазначає дослідник феномену масової культури К. Делокаров, «у подібній атмосфері людину формує не дійсність у всій повноті й різноманітності, не спілкування з природою, а багато в чому засоби масової інформації і масова культура. Людина стає дедалі легше керованою і навіть маніпульованою» [2, с. 91].

Якщо в колишні часи ескапізм, як втеча від остогидлої дійсності, виявлявся в різних видах творчої художньої діяльності, у створенні творів образотворчого та літературного мистецтва тощо, то ескапізм епохи віртуальної реальності переважно нагадує мушлю для молюски, що намагається боягузливо сховатися в ній від агресивно-хаотичного світу, а не «вежу зі слонової кістки», в якій створювали свої, сповнені багатою фантазією творіння естети на кшталт Оскара Уайльда. Тепер це вже не незалежна креативна особистість, а атомізований індивід суспільства споживання, який легко піддається маніпулюванню і зомбуванню.

У цілому, з вищесказаного постають очевидними дві серйозні проблеми:

1. Інтернет та ЗМІ як складові сучасної масової культури всупереч проklamований ідеологами глобалізації їх освітньо-просвітницької ролі насправді є засобами комерційної експлуатації індивіда, апелюючи перш за все не до інтелекту, а до темних інстинктів.

2. Сучасні інформаційні технології уможливили як спосіб ведення політики радикальне перетворення людської свідомості: індивідуальної, групової і, в цілому, громадської, що веде до радикальної зміни конфігурації взаємовідносин між політичними елітами та суспільством. Перспективи еволюції цих тенденцій ще не усвідомлені і наряд чи вони будуть усвідомлені в найближчому майбутньому.

Як би там не було, ми спостерігаємо ефект зомбування як наслідок подолання людиною власної природності і віртуалізації особистості. На цю обставину, зокрема, звертає увагу П. Гуревич [1, с. 186]. Російський дослідник Л. Рейман основною негативною тенденцією, пов'язаною з настанням інформаційного суспільства, вважає «надмірне зомбування», вплив на суспільство засобів масової інформації [2, с. 91]. ЗМІ дедалі активно використовують ті, хто зацікавлений у маніпулюванні громадською думкою. Як відзначають автори колективної статті «Культура прийдешнього тисячоліття», «ілюзорна реальність стає достовірнішою, що робить завдання «обману» людської психіки простішим і лякаюче привабливим для «творців» [3, с. 26]

Дійсно, віртуальна реальність, що створюється ЗМІ, виробниками комп'ютерних ігор і телепрограм, кіноіндустрією все сильніше є за-

собом самопрограмування. Політичні та культурні еліти, прагнучи трансформувати свідомість мас, водночас змінюють і свою власну і в результаті втрачають зв'язок з реальністю. Еліти немовби втрачають адекватну політичну, філософську і, зрештою, наукову рефлексію, що є соціально небезпечним станом. Крім того, саме по собі широке поширення інформаційних технологій призводить до зниження відповідальності суб'єкта управління. Створюючи комп'ютерні моделі соціальних явищ і процесів, керуючий суб'єкт неминуче втрачає гостроту відповідального сприйняття дійсності і розуміння того, що його робота впливає на життя не віртуальних моделей та образів, а живих людей.

Ще однією серйозною небезпекою, особливо в умовах поступового, але вельми помітного, процесу відмирання держави, що спостерігається, зокрема, в рамках західної цивілізації або в умовах перехідного типу малоефективної держави, характерного для деяких країн пострадянського простору (Україна, на жаль, не становить винятку) є можливість обмеження демократії. І причина цього можливого обмеження полягає не тільки в ослабленні держави як опори демократичних інститутів, але ймовірність ментального впливу на еліту, що може виявитися достатнім для формування свідомості всього суспільства в цілому.

Незважаючи на все розмаїття проявів і різновидів маскульту, до числа нових еволюційних феноменів якого належить продукція, створювана за допомогою сучасних комп'ютерних технологій (велика частина яких, на жаль, не має до навчальних і розвиваючих програм ніякого відношення), а також могутні ЗМІ, які використовують весь арсенал новітніх наукових розробок у галузі впливу на людську психіку (що особливо наочно виявляється в тотальному засиллі реклами, як комерційної, так і політичної), все ж, культурний простір як промислово розвинених країн, так і країн, що розвиваються, до яких належить тепер і Україна, втягуються в глобалізаційні процеси, стає все гомогеннішим. Дійсно, таке поняття як стандарти або рамки життя, крім позитивного змісту в контексті такої категорії як якість життя, має у зв'язку з даною темою дослідження ще одне смислове наповнення. Рамки життя можуть зводитись до певного більш-менш вузького стандартного набору споживчих цінностей або псевдоцінностей, які витісняють справжній духовно-інтелектуальний зміст культури. Прикладом може слугувати набір речей і захоплень, що став стандартним і, на жаль, бажаним для багатьох представників підростаючого покоління і часто заповнює не лише їх вільний, але й навчальний час: роликові ковзани або скейтборд, аудіоплеєр з навушниками, пиво чи енергетичні напої, відеоігри тощо. У більш зрілому віці може відбутися незначна зміна в добірці життєвих пріоритетів: диван-пиво-футбол. Так чи інакше, індивід дистанціюється від живої соціокультурної реальності, його внутрішній світ залишається, по суті, печерно-примітивним, креативні потенції не отримують розвитку. Тобто в результаті виходить та сама людина-маса, про яку свого

часу писав видатний іспанський філософ Хосе Ортега-і-Гассет і про соціокультурну небезпеку якого (у зв'язку з органічною ворожістю справжній культурі, навіюваності, піддатливості в плані зомбування і маніпулювання) попереджав.

Недосконалість системи середньої освіти, яка неодноразово піддавалася, до того ж в Україні, різним, часто непродуманим і науково необґрунтованим нововведенням, наразі не дозволяє учням отримувати адекватну, таку, що відповідає сучасним вимогам, гуманітарну освіту.

Абітурієнти та студенти часто виявляють невігластво щодо питань історії, релігії, культури й мистецтва. Такі навчальні дисципліни як культурологія, філософія, релігієзнавство й інші значною мірою компенсують недоліки гуманітарної освіти в середній школі, і можна без перебільшення стверджувати, що ці предмети, перш за все культурологія як інтегративна наука, мають залишатися основою системи гуманітарної підготовки студентів усіх вищих навчальних закладів, зокрема негуманітарного профілю, оскільки, в цілому, людина не може вважатися такою, що здобула вищу освіту і кваліфікацію педагога, якщо вона не має адекватної підготовки в царині гуманітарного знання. Вона не може також бути повноцінним членом суспільства, здатним до аналітично-критичної рефлексії дійсності, несприйнятливим до різноманітних технологій зомбування і маніпулювання.

Україна може і повинна інтегрувати в європейські (культурні, економічні та політичні), а також у цілому в глобалізаційні процеси: як об'єкт або суб'єкт цих процесів. Важливо, щоб не було сліпого копіювання запозичених схем розвитку (економічних, політичних і культурних).

Так, російський дослідник В. А. Шупер, імплікуючи комплекс пов'язаних з цим контекстом питань на Росію, зазначає: «Нашим співвітчизникам необхідно раз і назавжди вирішити, що Росія – частина Заходу, але це зовсім не означає, що ми маємо приймати той світ, у який входимо, таким, який він є, пасивно пристосовуватися до нього. Ми повинні вступати в гостре суперництво в усіх сферах, в яких досить сильні і інтелектуальна сфера – перша серед них» [6, с. 166]. Повною мірою наведене висловлювання є актуальним для сучасної України, модус входження якої у світ, що швидко глобалізується, як і раніше, залишається незрозумілим. Проте незважаючи на всі негативні тенденції останнього періоду, в умовах сучасної соціокультурної глобалізації в Україні є всі можливості знайти своє гідне місце в загальноєвропейському економічному, політичному і культурному просторі й у світі, що глобалізується в цілому.

У контексті викладеного вище стає очевидним, що одним із найважливіших стратегічних завдань, що постають перед сучасною філософією освіти, є створення такого модусу освітньо-виховного процесу у вищій і середній школі, який би оптимально сприяв формуванню креативного типу особистості, пристосованої до жорстких умов сучасного агресивно-динамічного, надто мінливого, світу, що глобалізується,

відповідального конкурентоспроможного професіонала, котрий підготовлений у царині гуманітарного знання, без чого, зокрема, неможлива скільки-небудь грамотна діяльність у сфері управління соціокультурними процесами або просто адекватне визначення свого місця в соціумі. Необхідна всебічна оптимізація культурологічної освіти як фахівців-гуманітаріїв, так і представників негуманітарних спеціальностей, що створює в подальшому передумови формування нового типу інтелектуальної еліти, яка має змінити сучасні, переважно технократичні за способом мислення та способом дій еліти і яка зможе активно і грамотно протистояти процесам гомогенізації національного культурного простору.

Перспективою подальших досліджень є розробка сучасних освітньо-філософських, культурологічних та педагогічних підходів до вирішення проблеми поступової втрати українською нацією власної культурної ідентичності, сприяння духовно-ментальній резистентності українського суспільства до пов'язаних з процесами культурної глобалізації явищ гомогенізації, уніфікації національного культурного середовища, затвердження деструктивного типу «масової культури».

Список літератури

1. Гуревич П. Человек как микрокосм / П. Гуревич // *Общественные науки и современность*. — 1993. — №6. — С. 186.
2. Делокаров К. Э. Мировоззренческие основания современной цивилизации и ее глобальный кризис / К. Э. Делокаров // *Общественные науки и современность*. — 1994. — №2. — С. 91.
3. Прохоров А. В. Культура грядущего тысячелетия / А. В. Прохоров, К. Э. Разлогов, В. Д. Рузин // *Вопросы философии*. — 1989. — №6. — С. 26.
4. Ракитов А. И. Новый подход и взаимосвязи истории, информации и культуры: Пример Росси / А. И. Ракитов // *Вопросы философии*. — 1994. — №4. — С. 31.
5. Рейман Л. Д. Информационное общество и роль телекоммуникаций в его становлении / Рейман Л. Д. // *Вопросы философии*. — 2001. — №3. — С. 5.
6. Шупер В. А. Россия и Запад: новые интеллектуальные отношения / В. А. Шупер // *Вопросы философии*. — 2002. — №7. — С. 166.

Надійшла до редколегії 27.12.2010 р.

УДК 930.5 (4)

А. М. КОРСУН

ПРОБЛЕМА АВТОХТОННОСТІ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ МЕГАЛІТИЧНОЇ ТРАДИЦІЇ

Викладено головні теорії походження мегалітів Західної Європи й запропонована нова точка зору на їх генезу.

Ключові слова: мегаліти, культурні кола, автохтонність.

Рассмотрены основные теории происхождения мегалитов Западной Европы и предложена новая точка зрения на их происхождение.

Ключевые слова: мегалиты, культурные круги, автохтонность.

In this article discussed basics theories of the origin of megaliths in Western Europe and proposed a new perspective on their origin.

Key words: megaliths, rounds cultural, autochtonity.

Актуальність теми полягає в тому, що, незважаючи на декілька століть вивчення, місце західноєвропейського мегалітизму в історії не є сталим. **Мета** статті полягає в розгляді існуючих гіпотез щодо генези мегалітизму та виявленні недоліків цих гіпотез.

Мегалітами (від грецьких слів *μεγας* — великий, *λιθος* — камінь) називають археологічні пам'ятки, споруджені з одного або багатьох блоків дикого чи обробленого каміння [20, 258]. Як спільне поняття для мегалітів та мегалітичних культур у романомовній історіографії використовується поняття «мегалітизм» (фр. — *mégalthisme* [2]; ісп., порт. — *megalitismo* [4]).

Мегалітичні пам'ятки поширені на декількох асинхронних географічних ареалах. Найстаріший з них — західноєвропейський — датується 7-3 тис. до н.е. Окрім Західної Європи він також поширений у Північній Африці, Сиро-Палестині, Егеїді, Пропонтиді, на Аравійському півострові та на узбережжях Чорного моря. Інші різновиди мегалітизму датуються так: східноазійський — 6-3 тис. до н.е., центральноафриканський — 2-1 тис. до н.е., індійський — друга половина 1 тис. до н.е., тихоокеанський — 1 тис. н.е., латиноамериканський — 6-15 ст. н.е., малагасійський — 2 тис. н.е. [1].

На теренах України мегалітичні пам'ятки (антропоморфні стели, цисти й навіть кромлехи) були дуже поширені, але їхнє походження та місце у світовому мегалітизмі понині вивчене недостатньо. Щодо українських мегалітів існує три головні гіпотези — автохтонне [9, т. 1, с. 306], кавказьке [9, т. 1, с. 316] та західноєвропейське походження [23, 125; 24, с. 106].

За останні 80 років висунуто багато гіпотез щодо походження мегалітизму, найпоширенішими серед них є такі:

- 1) орієнтальна гіпотеза (Д. Форде [3]);
- 2) гіпотеза дифузії релігійної ідеї [1];
- 3) гіпотеза міграції дольменної культури з Північної Африки на західне узбережжя Чорного моря (В. Марковін [16; 17]);
- 4) гіпотеза палеолітичного походження мегалітизму (Е. Лаєвська [15]);
- 5) гіпотеза атлантичного інваріанта загальноєвропейського неоліту [1].

Орієнтальна школа, що набула популярності в першій половині минулого століття, виводила походження майже всіх феноменів європейської культури від реальних чи вигаданих прототипів у культурах Близького Сходу. [3]. У 1929 р. Г. Чайлд увів до наукового обігу поняття «європеїзація Європи», яке мало описувати процес міграції

носіїв цивілізованості зі Сходу на Захід, до Європи [27, с. 446-449]. У 1939 р. Д. Форде висунув теорію орієнтального походження мегалітів, що базувалася на таких положеннях [3]:

1) мегалітизм Іберійського півострова демонструє не поступове формування мегалітичного неоліту, а лише розвиток його локальних форм;

2) конструкція іберійських мегалітів є наслідком дегенерації мегалітичної архітектури Східного Середземномор'я;

3) відсутність на Іберійському півострові проміжних форм між ранніми та пізніми (за його класифікацією) стадіями мегалітизму вказує на зовнішнє походження мегалітів.

Головними аргументами проти гіпотези Д. Форде є такі [3]:

1) довільність класифікації мегалітів, перш за все хронологічної, невеликі розміри західноєвропейських мегалітів не є ознаками їх вторинності чи деградації, а навпаки свідчать про автохтонну еволюцію мегалітизму в цьому регіоні;

2) близькосхідні мегаліти за C^{14} молодші за іберійські, тож міграція можлива лише у зворотному напрямі;

3) існують великі розбіжності в матеріальній та духовній культурах між Анатолійсько-Дунайським та західноєвропейським неолітами, які не дозволяють вважати анатолійський неоліт материнським стосовно мегалітизму;

4) єдиним шляхом міграцій Передньоазійського неоліту був суходол, але мегалітичні міграції — морські та річкові.

За найпопулярнішою в сучасній європейській археології концепцією поширення мегалітичних пам'яток у Європі пов'язується з дифузією релігійної ідеї без міграції її носіїв [1]. Але ця концепція має декілька важливих недоліків, які перетворюють її на недостовірну. Передумовою міграції міфоритуальних ідей є розмивання етнічних меж, перш за все, бінарної опозиції «ми — вони», оскільки для людини традиційної культури копіювання іншопольованих міфів є неприпустимим. Це ще точніше, коли йдеться про поховання родича за обрядом іншого народу [17, с. 289].

Також слід зазначити таку важливу особливість етнокультурного запозичення, як ізоморфізм: культура-перцепіент, зазвичай, повністю копіює елементи культури-донора та запозичує значний пласт елементів культури. Прикладом може слугувати запозичення християнства народами Старого Світу в I — на поч. II тис. н.е., яке призводить до переходу від кремації чи ембріонального труположення до однакового на всьому ареалі поховального комплексу з витягнутими труположеннями та значним збідненням інвентарю [9, т. 1, с. 407]. Та ж картина уніфікації поховального обряду за запозиченим зразком притаманна й християнізації Латинської Америки в XV-XVII ст. н.е.

Мегаліти Західної Європи навпаки демонструють поліморфізм — значне розходження форм, що не можуть зводитися до одного прототипу культури-донора — тобто на мегалітичному ареалі відбувається не запозичення та трансляція прототипної культури, а самостійний розвиток різних генетично споріднених форм одного спільного для

мегалітичних народів міфоритуального комплексу. Історичним прикладом поліморфізму може слугувати давньоєгипетська духовна культура: поховальні споруди (мастаби, піраміди, скельні комплекси), заупокійні тексти («тексти пірамід», Книга Мертвих [22], заупокійні написи на статуєтках Нового та Пізнього Царства [18]) — всі вони демонструють поліморфізм вираження одного міфоритуального концепту (забезпечення якнайтривалішого посмертного існування померлого). Є в давньоєгипетській культурі й приклади ізоморфізму: кушитські племена, що захопили Єгипет, відтворювали в себе на батьківщині єгипетський поховальний канон таким, яким він був за сотні років до них, за що кушитська династія в Єгипті здобула славу ревнителів віри [13].

Радянський археолог В. І. Марковін вважав, що культура дольменів Західного Кавказу неавтохтонно кавказька, а привнесена мігрантами із Західного Середземномор'я. [16; 17]. Слід зазначити, що цікавлять Марковіна лише дольмени, які він виділяє із західноєвропейського мегалітизму, а також те, що Марковін використовував лише одну групу джерел (археологічні), що значно звузило його дослідження етнічних процесів у добу палеометалу. Наслідуючи Л. І. Лаврову [14, с.103], Марковін об'єднує в одну генетично споріднену групу дольмени Кавказу, Північної Африки, Сиро-Палестини й островів Західного Середземномор'я та пов'язує їх спільне походження з мореплавними народами; але заперечує спорідненість цієї групи з дольменами культури Кулястих Амфор [17, с. 311]. Генетична спорідненість дольменних культур Кавказу й Західного Середземномор'я, за Марковіним, визначається не тільки за формою поховальних пам'яток, але й за інвентарем — спільні форми мають кремнієві черешчаті наконечники стріл, кам'яні клиновидні сокири, чаші з дзьобоподібними носиками, жбани з ручками-виступами, бронзові спіралі та скроневі кільця. На міграцію дольменної культури також указує наявність ланцюжка пам'яток, що визначає шлях міграції культури: Західне Середземномор'я => Егеїда => Пропонтида => Тракія => Західний Кавказ.

Якщо визнати міграцію дольменної культури із Середземномор'я до Кавказу виникає декілька запитань:

1) чому носії дольменної культури йшли саме в цьому напрямку, немов їм був відомий кінцевий пункт міграції;

2) які етнічні та природні умови спонукали дольменну культуру до міграції в цьому напрямку;

3) чому на проміжних стоянках залишилися лише невеликі групи пам'яток;

4) залишилося відкритим питання зв'язку дольменів культури кулястих амфор — чи дійсно волинські дольмени були винайдені в цій культурі самостійно, чи вони мали якийсь спільні з південними дольменами прототипи.

Зважаючи на це слід зазначити, що виокремлення дольменної культури з комплексу західноєвропейського мегалітизму є помилковим, оскільки крім дольменів на мегалітичному ареалі є декілька груп пам'яток, що розташовані на значній відстані одна від одної: цисти (басейн Сени-Уази-Марни, Крим); менгіри (Бретань, Південна

Франція, Понто-Каспійські степи); кромлехи (Португалія, Франція, Англія, Україна, Абхазія), підземні склепи (Ірландія, Іберійський півострів, Етрурія, Греція); гіпогеї (Мальта, Франція, Оркнейські острови) тощо.

Якщо розглядати західноєвропейський мегалітизм як цілісний комплекс етнічно споріднених мореплавних племен, які мають подібну матеріальну культуру й подібні міфопоетичний і міфоритуальний комплекси, то міграція дольменної культури постає не спонтанним переселенням племені в довільному напрямі чи ланцюжком торгових факторій, а етносом мігрантів, що з часом розподіляється на субетноси з окремими особливостями в поховальному ритуалі (дольмени, цисти, підкурганні склепи тощо).

Е. Л. Лаєвська [15] звернула увагу на співіснування у верхньому палеоліті двох незалежних образотворчих традицій — передньоазійсько-балканської та франко-кантабрійської, на ґрунті яких у неолітичну добу сформувалися два світи: східноєвропейський «світ кераміки» та західноєвропейський світ мегалітів [15, с. 6]. Дійсно, ці два світи мають значні розбіжності в матеріальній та духовній культурах, але дуже сумнівними виглядають спроби визначити безпосередні зв'язки між палеолітичними та неолітичними культурами одного регіону: кліматичні, антропологічні, економічні зміни, що відбулися між палеолітом і неолітом, унеможливають доказ такої спадкоємності. Ще складнішими виглядають спроби зіставлення орнаментальних мотивів палеоліту й неоліту [15, с. 168]: навіть у двох синхронних культурах один символ може бути двох чи більше значень, що не зводяться один до одного, тому ще складніше говорити про спорідненість, коли йдеться про орнаментальні мотиви племен, що розділені в часі й просторі.

Деякі західноєвропейські історики вважають мегалітизм суто «атлантичним» феноменом, що виникає на океанічній межі розселення передньоазійсько-дунайського неоліту [1]. Але спільність «атлантичного» мегалітизму з егейським, сиропалестинським та циркумпонтійським дозволяє говорити про мегалітизм як про окремий мореплавний тип культури, відмінний від сухопутного дунайського неоліту.

Переважна більшість дослідників розглядає мегалітизм як сукупність мегалітичних пам'яток, але якщо подивитися на цей феномен ширше, як на особливий тип первісної культури, то виявляється, що в ньому є багато ознак, які відрізняють мегалітичний (західноєвропейський) неоліт від передньоазійсько-дунайського (східноєвропейського).

Господарство передньоазійських і східноєвропейських культур доби неоліту-палеометалу визначають як землеробсько-скотарське. Землеробство та найпоширеніший різновид ремесла — гончарство — були монополізовані храмовими господарствами [11, с. 117]. Навпаки господарство мегалітичних народів було скотарсько-землеробським, з раннішим виділенням ремесла (зокрема видобування корисних копалин та металургії) й торгівлі.

Східноєвропейська кераміка зазвичай має плоскодонні форми, до того ж її горизонтальні розміри перевищують вертикальні. Західно-

європейська кераміка впродовж тривалого часу зберігала архаїчні гостро- та колодонні форми, а в багатьох типів жбанів (зокрема, дзвоноподібний і лійчастий кубки, куляста амфора) вертикальні розміри переважають горизонтальні [19, с. 276]. Східноєвропейська кераміка вироблена ретельніше за західноєвропейську, оскільки посуд на мегалітичному ареалі мав утилітарне призначення, а в Східній Європі він вважався важливим елементом культури [11, с. 30].

У східному неоліті була озвичаєна дрібна рогата худоба, у західному — велика рогата худоба [11, с. 27; 28, с. 129, 258]. Є відмінності й у металургії бронзи: на східному ареалі відсутні родовища олова, тому східна бронза тривалий час була міддю, що легіювалася миш'яком; водночас західна бронза була «справжньою» олов'яною [19, с. 2].

Провідним матеріалом передньоазійсько-дунайського неоліту була глина, з якої будували житло та культові споруди, виробляли культову пластику, а поховальні ями обмазували глиною й білили [8; 11, с. 30, 52]. Окрім того, гончарство було сакральним виробництвом, пов'язаним з міським храмом богині родючості [11, с. 117], яка водночас була й покровителькою поселення, і богинею особливого природного об'єкта (наприклад — гори чи річки). За віруваннями, що були поширені в цих культурах, людина була виліплена з глини цією богинею. На мегалітичному ареалі провідним матеріалом був камінь. З нього будували житло, храми та поховальні комплекси, з нього створювали антропоморфні стели і культову пластику. За віруваннями, що донині поширені на мегалітичному ареалі, людина була створена богами чи першопредками з каміння, в каміння повертається й душа людини після смерті [29, с. 34-42].

Господарська діяльність східноєвропейського неоліту базується на землеробському сонячному календарі, ключовими датами якого є щорічні землеробські роботи [21, с. 320-328], але на мегалітичному ареалі був поширений місячно-сонячний календар, основою якого є проходження Сонцем чотирьох ключових дат (сонцестоянь, рівнодень). Багато з мегалітичних споруд було побудовано з метою передбачення сонцестоянь, рівнодень та затемнень Сонця і Місяця [10; 25; 26, с. 239-264].

Основою соціальної структури східноєвропейських культур неоліту-палеометалу є матріархальна землеробська громада храмового господарства. Носіями влади в такому суспільстві були старійшини найбагатших родів, до того ж їхнє багатство сприймалося громадою як благовоління до них богині родючості [11, с. 50]. У мегалітичному суспільстві ще в неоліті відбувається розшарування на жерців, бардів, торговців і ремісників. Носієм влади були жерці, що обирали «царя-жерця», носія родючості поселення, такого «царя-жерця» вважали солярним героєм, сином мегалітичної богині [12, с. 70].

У передньоазійсько-дунайських культурах до індоєвропейської інвазії зберігався матріархат, який базувався на віруваннях у те, що жінка є носієм ідеї родючості [11, с. 5]. У мегалітичних культурах статеві ролі розподілені інакше: ще до індоєвропейської інвазії відбувся перехід провідної статевої ролі до чоловіка, що пов'язано з виокремлення ремісництва та торгівлі [19, с. 5].

У неоліті-бронзі єдиним доведеним типом міграцій передньоазійсько-дунайських культур були міграції сухоходом з поступовими перенесенням «фронтира» на відвойовані в мезолітичного населення землі із середньою швидкістю 1 км / рік [11, с. 12]. Основним типом міграцій мегалітичних народів були морські (іноді — річкові) міграції, а на нових землях [6] формувалися метисні культури, подібні до «Великої Греції».

На мегалітичному ареалі аж до римської доби зберігається традиція будівництва колопланових будинків, яка принципово відрізняється від прямокутного планування передньоазійсько-дунайських будинків. Стіни мегалітичного житла, як і стіни культових споруд та поховальних комплексів, споруджувалися з каміння методом «сухої кладки». Східноєвропейське житло будували обмазуванням глиною стовпоплетеного каркасу, прямокутного в плані [11; 18]. Каміння в будівництві цього регіону почали застосовувати пізно й завжди скріплене воно глиняним розчином.

Зазвичай поселення східноєвропейського неоліту локалізуються на лесових терасах річок, а найщільніше заселеними є регіони, які мають достатню родючої землі [11, с. 49]. Поселення мегалітичних культур локалізуються на височинах, що укріплені рельєфом місцевості, а найщільніше заселені регіони на перетинах торговельних шляхів та в гірських регіонах поблизу родовищ корисних копалин. У Передній Азії та Східній Європі більшість поселень достатньо тривалий час були селищами та утворювали телі, життя на яких не припинялося від неоліту до античності [20, с. 206].

Найдавніші неолітичні поселення Західної Європи розташовані в печерах. На мегалітичному ареалі печери залишалися залюдненими до середини минулого століття. Водночас, ані в Передній Азії, ані в Східній Європі печери ні в неоліті, ні в наступні історичні періоди практично не використовували для тривалого перебування людини. Мегалітичні поселення доби палеометалу, зазвичай, обносили масивними стінами сухої кладки та додатково укріплювали бойовими й житловими вежами, наприклад, нурагами і брохами. На передньоазійсько-дунайському ареалі головним культовим місцем був храм богині родючості, який обов'язково розташовувався в центрі поселення та вважався сакральним прапагорбом. У мегалітичних народів культові місця розташовувалися за межами поселення.

Мегалітичні поховання кардинально відрізняються від передньоазійсько-дунайських інгумаційних поховань. За уявленнями східного неоліту, царство мертвих є порожниною під землею. У Передній Азії його просторова локалізація не є сталою (північ, південь, схід), оскільки вказує на напрямки окремих міграцій. Найпоширеніша його локалізація в Східній Європі — південь (вирій). Путь у посмертя вважали падінням у підземелля та / чи поїздкою сухоходом [8, с. 96-115]. Мегалітичні народи вважали, що царство мертвих є островом на захід від світу живих. Міфологема цього острова поєднувалася за такими міфологемами як «острів жінок», «місто, аналогічне земному», «райський сад», «родючі поля» [12, с. 115]. Єдиною можливістю дістатися

того острова було плавання на човні. А в деяких регіонах мегалітичні поховальні комплекси будують у формі судна (навегас [7]).

У передньоазійсько-дунайській традиції дуже поширені вторинне поховання та поховання неповних кістяків, а також тривалий час зберігається звичай поховання під підлогами домівок та у дворах. У межах кожної окремої культури відмінності в похованні дітей та дорослих є суттєвими. За віруваннями цих народів, мерці шкодять живим, тому зміст поховального ритуалу — унеможливити вихід померлого з могили [8, с. 39-95]. Навпаки, на мегалітичному ареалі вважається, що померлі допомагають живим, тому головною метою мегалітичного поховального ритуалу було збереження цілісності тіла померлого та створення вічного вмістилища для його душі. З цим пов'язана й інша особливість деяких мегалітичних поховань — вони відзначаються антропоморфними менгірами (вмістилищем душі померлого) та / чи ритуальними площадками перед входом (для спілкування живих з померлими). Кістяки зазвичай повні, але кістки попередніх мерців у багатокістякових похованнях лежать довільно. Немає в мегалітичних похованнях й різниці між похованнями дітей і дорослих [20, с. 258-259]. Центральна вісь мегалітичних гробниць, зазвичай, орієнтована на головні археoaстрономічні дати [10; 25], на відміну від східноєвропейських поховань, які не мають чіткої просторової орієнтації.

Релігійна система передньоазійсько-дунайського неоліту базується на культях родючості, такий пантеон складається з геніїв місць і природних об'єктів, а також з обожнених природних явищ, перш за все пов'язаних із землеробством (дощ, посуха, сніг, град), а найшанованішими є солярне божество тепла й світла, мати-земля, богиня кохання та родючості, бог дощу [8, 232-234]. Верховним мегалітичним божеством є кам'яна богиня поховань, яка поєднує риси богині кохання та родючості, а мегалітичні поховання часто перекривалися курганами, які мали імітувати живіт вагітної. Наслідками цього є поширення в мегалітичних регіонах віри в реінкарнацію, а також вірувань у здатність мегалітів надавати родючості людям, худобі та полям [29, с. 36]. Ця богиня ототожнювалася з тритілою богинею Місяця, а в кожній з трьох його видимих фаз убачали три іпостасі мегалітичної богині — богиня народження, богиня кохання, богиня смерті. Сонце в цій системі вірувань вважалось сином мегалітичної богині, який щороку вмирає та відроджується [12, с. 76].

Це, а також наявність у народів, що в історичну добу мешкали на мегалітичному ареалі, триад божеств і тричастинної соціальної диференціації дозволяє стверджувати, що сакральним числом мегалітичних народів було число 3, яке вони вважали не вертикальною просторовою ієрархією (верх-центр-низ), а часовою послідовністю (минуле-теперішнє-майбутнє) [12]. Символіка передньоазійсько-дунайського неоліту-палеометалу вказує на те, що в цих культурах велике значення мали бінарні опозиції та похідне від них чотиричастинне структурування простору (Схід-Захід, Південь-Північ) [8].

Таким чином, жодна з існуючих гіпотез щодо західноєвропейського мегалітизму не може бути визнана такою, що повною мірою описує

його походження та розвиток. Попередні дослідження цього феномену виявили багато фактичного матеріалу, але його аналіз не є достатнім. Недостатність існуючих гіпотез щодо походження та поширення західноєвропейського мегалітизму змушує шукати нові шляхи вирішення цієї проблеми, зокрема через аналіз суттєвих відмінностей між східним і західним неолітом-палеометалом. Розгляд цих відмінностей змушує говорити про належність мегалітизму та передньоазійського неоліту-палеометалу до різних культурних кіл. Тому перспективними є ареальні дослідження залишків мегалітизму як особливого культурного кола, в традиційній культурі народів Європи.

Список літератури

1. Joussaume R. Le monde megalithique [електронний ресурс] / R. Joussaume. — Режим доступу: http://www.clio.fr/bibliotheque/Le_monde_megalithique.asp
2. Megalithisme [електронний ресурс] / wikipedia.org — Режим доступу: <http://fr.wikipedia.org/wiki/Megalithisme>
3. Megalítico [електронний ресурс] — Режим доступу: <http://antropos.galeon.com/html/megalitico.htm>
4. Megalitismo [електронний ресурс] / wikipedia.org — Режим доступу: <http://es.wikipedia.org/wiki/Megalitismo>
5. Metalurgia prehistorica [електронний ресурс] — Режим доступу: <http://antropos.galeon.com/html/mealurgia.htm>
6. Lemercier O. Le sampaniphorme en Provance [електронний ресурс] / O. Lemercier. — Режим доступу: http://eprints.jiia.it:8080/64/1/Lemercier_Tome1_Volume1_Texte_illustre.pdf
7. Naveta [електронний ресурс] / wikipedia.org — Режим доступу: <http://es.wikipedia.org/wiki/Naveta>
8. Антонова Е. В. Обряды и верования первобытных земледельцев Востока / Е. В. Антонова. — М. : Наука, 1990. — 287 с.
9. Археология Украинской ССР. В 3 т. — К. : Наук. думка, 1985-1986, т. 1. — 574 с., т. 3. — 568 с.
10. Вуд Дж. Солнце, Луна и древние камни / Дж. Вуд. — М. : Мир, 1981. — 268 с.
11. Гимбутас М. Цивилизация великой богини / М. Гимбутас. — М. : РОССПЭН, 2006. — 572 с.
12. Грейвз Р. Белая богиня / Р. Грейвз. — М. : Прогресс-Традиция, 1999. — 591 с.
13. Кацнельсон И. С. Напата и Мероэ — древние царства Судана / И. С. Кацнельсон. — М. : Наука, 1970. — 452 с.
14. Лавров Л. И. Дольмены Северо-Западного Кавказа / Л. И. Лавров // Труды АБИЯЛИ. Т. 31. Сухуми. — 1960. — С. 102-106.
15. Лаевская Э. Л. Мир мегалитов и мир керамики: две художественные традиции в искусстве доантичной Европы / Э. Л. Лаевская. — М. : ББИ, 1997. — 263 с.
16. Марковин В. И. Дольменная культура и вопросы раннего этногенеза абхазо-адыгов / В. И. Марковин. — Нальчик : Эльбрус, 1974. — 54 с.
17. Марковин В. И. Дольмены Северного Кавказа / В. И. Марковин. — М. : Наука, 1978. — 328 с.
18. Матье М. Э. Искусство древнего Египта / М. Э. Матье. — М. : Искусство, 1970. — 198 с.

19. Монгайт А. Л. Археология Западной Европы. Бронзовый и железный век / А. Л. Монгайт. — М. : Наука, 1974. — 408 с.
20. Монгайт А. Л. Археология Западной Европы. Каменный век / А. Л. Монгайт. — М. : Наука, 1973. — 355 с.
21. Рыбаков Б. А. Язычество древних славян / Б. А. Рыбаков. — М. : Наука, 1979. — 607 с.
22. Тексты пирамид / в пер. А. Л. Коцеяковского, под ред. А. С. Четвертухина. — СПб. : Нева — Летний сад, 2000. — 464 с.
23. Формозов А. А. Очерки по первобытному искусству / А. А. Формозов. — М. : Наука, 1969. — 255 с.
24. Формозов А. А. Памятники первобытного искусства на территории СССР / А. А. Формозов. — М. : Наука, 1980. — 134 с.
25. Хокинс Дж. С. Разгадка тайны Стоунхенджа / Дж. С. Хокинс, Дж. Уайт. — М. : Мир, 1984. — 256 с.
26. Хокинс Дж. С. Кроме Стоунхенджа / Дж. С. Хокинс. — М. : Мир, 1977. — 268 с.
27. Чайлд В. Г. У истоков европейской цивилизации / В. Г. Чайлд. — М. : Изд-во иностранной литературы, 1951. — 468 с.
28. Цалкин В. И. Древнейшие домашние животные Восточной Европы / В. И. Цалкин. — М. : Наука, 1970. — 280 с.
29. Элиаде М. История веры и религиозных идей в 3 т. / М. Элиаде. — М. : Критерион, 1999. — т. 1. — 464 с.

Надійшла до редколегії 29.11.2010 р.

УДК 130.2

М. В. БУРКОВСЬКИЙ

МІФ У КУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ ЄВРОПИ В ДОБУ НОВОГО ЧАСУ (Ф. БЕКОН, ДЖ. ВІКО, Д. ЮМ, Б. ДЕ ФОНТЕНЕЛЬ)

Аналізуються концепції міфу, що сформувалися у європейському культурному просторі XVII — XVIII ст. Міфологія розглядається як аллегорія, «божественна поезія», продукт невігластва і забобонів.

Ключові слова: міф, культура, аллегорія, поезія, забобон, Новий час, Просвітництво.

Анализируются концепции мифа, сложившиеся в европейском культурном пространстве XVII — XVIII вв. Мифология рассматривается как аллегория, «божественная поэзия», продукт невежества и суеверий.

Ключевые слова: миф, культура, аллегория, поэзия, суеверие, Новое время, Просвещение.

Conceptions of myth, which has developed in the European cultural space in XVII — XVIII centuries are analyzed. The mythology is considered as allegory, «divine poetry», a product of ignorance and superstitions.

Key words: myth, culture, allegory, poetry, superstition, Early modern period, Age of Enlightenment.

Якщо звернутися до історико-філософської традиції вивчення міфу як доконечного компонента та засновку культури, наразі — до вельми розмаїтої палітри європейських міфологічних досліджень XVII — XVIII ст., неодмінно постають численні вчення, в кожному з яких автор, «бачачи міф своїми очима», й щоразу поринаючи в особливий, таємничий і вічний світ міфології, здійснює власне теоретичне дослідження й аналіз цього феномену. Це, фактично, перетворює дослідницький простір теоретичної міфології на майже цілковито неосяжний.

Проте навіть за наявності широкого поля для розвідки, яке становить наука про міф у контексті духовної культури новочасної доби, відчувається, образно кажучи, дефіцит знань і напрацювань з цієї вельми важливої теми, яка практично не висвітлена в новітніх вітчизняних дослідженнях і публікаціях. Серед зарубіжних праць з проблем міфу в ученнях міфологів, зазначених у заголовку, відзначимо ґрунтовні книги російського науковця В. М. Найдиша «Міфологія» [5] та «Філософія міфології. Від епохи античності до епохи романтизму» [6], в яких блискуче викладаються історія вивчення міфотворчості від античності до сьогодення; де поряд із питаннями теорії міфотворчості досліджуються проблеми історії культури, лінгвістики, фольклористики, теорії літератури тощо. Дослідженню проблем з історії міфології присвячена і вагома монографія белгородського вченого В. П. Римського «Міф і релігія: до проблеми культурно-історичної специфіки архаїчних релігій».

Не можна погодитися з деякими істориками й культурологами, що в добу Нового часу не було створено нічого нового в потрактованні проблем міфу. Це не так. Позаяк теорії міфотворчості XVII — XVIII ст. являють собою своєрідну (і невід’ємну) частину міфології як науки, історія якої сягає глибин античності і триває донині. З огляду на це, метою статті є стислий історичний огляд та культурологічно-філософський аналіз міфологічного континууму Нового часу, що дозволить нам краще уявити широку панораму духовних пошуків, творчих поривів і звершень у сфері осягнення сутності міфу «в дзеркалі» обраної нами культурної епохи.

Термін «Новий час» («Нова історія») застосовується насамперед для означення періоду розвитку Європи в XVII — XVIII ст. (іноді і XIX ст.) Саме в межах цього періоду в європейському культурному просторі відбулися вагомні звершення. Фактично це був час царини ідеалів раціоналізму, розквіту класичного природознавства, філософії та мистецтва. Відтак у системі культури завершувався процес становлення когнітивно-домінуючого типу свідомості, що розпочався в епоху Ренесансу й виявився у вигляді панування ідеалів «Розуму». Недарма ця історична доба людського буття дістала також таку поважну назву як «епоха Просвітництва». Так, великий філософ І. Кант свого часу сформулював нині класичне визначення Просвітництва, а саме — «Вихід людини зі стану своєї незрілості, в якому та перебувала зі своєї вини», оскільки їй, на думку Канта, тоді ще бракувало рішучості й мужності користуватися власним розумом. Тому він закликає — Sapere aude! (Май мужність користуватися своїм розумом!).

Культура доби Нового часу є своєрідним підсумком і квінтесенцією духовної історії Старого Світу, епіцентром європейської цивілізації, де «переосмислюються традиції античності й середньовіччя», звідки «плине шлях до культурних катастроф і здійснень ХХ ст. Ми всі, незалежно від своєрідності власних культурних традицій, тією чи іншою мірою є нащадками досягнень і проблем, що виникли в культурному полі Європи XVII — XIX ст.» [1, с. 6].

Відтак, «отримали ми в спадок» від «Золотого віку» в історії культури, Нового Часу, з-поміж іншого, проблеми, пов'язані з міфологією. Так, нині в межах філософії, культурології, історії, філології, літературознавства та ін. дослідженням міфу належить одне з провідних місць. Справді, повсякчас не згасає теоретичний інтерес до міфу, одного з центральних феноменів культури (за висловом Є. М. Мелетинського), універсальної її властивості, хоча й перші спроби теоретичного аналізу міфології були здійснені ще за часів античності й Ренесансу. Напевно, про науково-критичне дослідження в цій галузі можемо говорити, починаючи лише з XVII—XVIII ст. Філософія міфології як спеціальна дисципліна виникла тільки в XIX ст. Принагідно зауважимо, що на формування й розвиток цієї науки значно вплинув видатний німецький філософ-ідеаліст Ф. В. Й. фон Шеллінг, автор славетної «Філософії міфології», у якій розгорнув (активно досліджувану нині) «грандіозну концепцію міфу» [4]. Вчення ж, що склалися у сфері гуманітарного знання саме в XVII — XVIII ст., коли феномен міфічного був концептуально осмислений цілою плеядою дійсно видатних умів Європи: Ф. Беконом, К.-Ф. де Вольнеєм, У. Джонсом, Б. де Фонтенелем, Н. Буланже, Д. Юмом, А. Бенъє, К. О. Мюллером, Г. Ф. Кройцером та ін., залишаються майже зовсім не розглянутими. Тому наразі вони варті дослідницької уваги.

Слід зазначити одразу, що підхід майже всіх новочасних учених (філософів, істориків, письменників та ін.) до міфу й проблем міфотворчості, якщо поглянути в цілому, відбувався здебільшого в напрямі раціоналістично-алегоричному та його різновидах, серед яких так званий евгемеричний підхід. Чи не головним пунктом ставала перш за все критика міфологічного світобачення як світобачення первісних людей, язичників, які, мовляв, вірили у свої «поганські казки». Неабиякий вплив мали й догматично-канонічні чинники тодішньої наскрізно-християнізованої Європи (для остаточного розчищення шляху для християнського монотеїзму). Саме тому слово «міф» передусім ставало тоді синонімом слова «хиба», «забобон», а «міфологія» — ідолопоклонства, збірки гротескних байок про неіснуючих богів, «добрих» і «злих» язичницьких духів. Подекуди навіть побутувало дивне, з погляду сьогодення, розуміння міфу як результату злого умислу чи не самого диявола, автора цих творів-казок; убачали в них і певне спотворення біблійської істини. Так, боги міфології, історія яких фактично й складає «тіло» міфології, тлумачились новочасними християнськими догматиками на кшталт грішних янголів, демонів та ін.

Такі філософи-раціоналісти як Б. де Фонтенель, П. Бейль, Вольтер, Д. Юм та ін., як зазначає відомий сучасний американський історик

міфології та релігії Роберт Д. Річардсон, схилилися думки, що міф — це щось дикунське, нерозумне, своєрідний історичний пам'ятник жалюгідним спробам первісних людей пояснити світ, який їх увесь час оточував, у якому вони приречені були існувати. «Більшість просвітників, — зазначає Річардсон, — мали спільне бачення, жодним чином ніяк не пошановуючи міф, не відчуваючи якого-небудь бажання пройнятися його духом чи чарами, практично намагаючись віднайти шляхи для його роззброєння, цькування, щоб остаточно підірвати довіру до цих забобонів серед художників і письменників, применшити чи спростувати загадкову живучість міфу в людській уяві» [9, с. 3-4].

Отже, маємо загальну картину (хоча, напевно, були винятки) спільного ставлення, напрямку більшості мислителів Нового часу в дослідженні проблем, пов'язаних із міфологією. Однак для точнішого з'ясування специфіки переживання і розуміння міфу в культурі Європи XVII — XVIII ст. необхідно розглянути та проаналізувати міфологічні концепції тогочасних авторів-міфологів, що сформувалися в процесі їхніх наукових пошуків.

Так, біля джерел новочасної міфології як науки перебуває фігура англійського емпірика Френсіса Бекона (1561 — 1626), якого правомірно вважають родоначальником експериментальної науки та філософії науки Нового часу. Філософ і культуролог В. П. Римський зазначав, що саме в особі Бекона «європейська культура вперше намагається усвідомити своє минуле в науковій формі» [7, с. 16].

У трактуванні міфів Бекон дотримувався алегоричного підходу (міф про Купідона, наприклад, він тлумачив на кшталт алегоричного викладу атомістичної теорії побудови речовини), не поділяючи разом з цим точки зору на міф як на байки чи то розважальні, брехливі казкові оповіді, забобони тощо. Він радше був виразником поглядів на міфологію (які були вельми поширеними в той час, не обійшовши і його), передусім як на часи «щасливого і безневинного безбожжя, коли всі уявлення ... мали лише суто поетичне значення», як зазначав Ф. фон Шеллінг. Так, у трактаті «Про мудрість давніх людей» (1609) Бекон фактично ототожнив міф із різновидом величної параболическої поезії, поставивши його поряд із притчами, легендами, метафорами та ін. Навіть, вважаючи, що жодний логічний доказ не може бути настільки наочним, очевидним і вдалим як міфологічний (найдавніший, який витворило людство), Бекон намагався віднайти в кожному міфологічному творі, що містить «найдорогоцінніші скарби наших знань» [2, с. 233], глибоку приховану суть, котра навмисно була завуальована поетами-міфотворцями.

Зауважимо, що «Бекон правомірно слід вважати першим ученим, який не обмежився побутовим чи традиційно-теологічним (звичними тоді — М. Б.) підходами до міфів, а надав гносеологічний аналіз первісної свідомості» [6, с. 18]. Дійсно, вперше науково підходячи до сутності народної міфотворчості, Ф. Бекон Веруламський відзначав пізнавальну функцію міфу. Так, міфологічну свідомість він розумів як продукт народної художньої творчості, чуттєво-образного мислення, що з давнини забезпечували пізнання і примноження знань.

Окрім цього, Бекон виділяв також такі функції міфу, як ідеологічна й дидактична (повчальна), вважаючи, що церква та держава досить часто вдаються до подібних засобів навчання й обману. Тут мислитель передусім мав на увазі саме аспект індивідуально-суб'єктивного впливу автора-інтерпретатора міфопоетичного твору, опoетизування первинного (сакрального) сюжету, вважаючи, що більшість міфів — лише пізня інтерпретація раніше створеного. Цікаво, але у своїх поглядах щодо різних аспектів міфу мислитель наближався радше до софістичних трактувань і оцінок міфології в античну епоху, аніж до класичних просвітницьких, передвісником яких був.

Отже, Бекон уперше поглянув на міф очима самотнього науковця, виділивши гносеологічний та функціональний критерії; уподібнивши міфологію параболічній поезії, яка мала б виконувати пізнавальну й освітню функції. У міфі Бекон угледів основу для релігії (вторинного поетичного продукту із власною функцією — об'єднавчою) Ці погляди, по суті перші в західноєвропейській традиції осмислення міфу, поглиблюватимуться з плином часу іншими теоретиками міфу в контексті модерного раціоналізму й емпіризму, Просвітництва та німецької філософії Нового часу.

Наступною розглянемо теорію міфотворчості Джамбаттіста Віко (1668 — 1744), італійського мислителя-просвітника, який в епоху Нового часу став творцем циклічної «філософії історії» та з ім'ям якого пов'язують закладення основ теоретичного дослідження культури як цілісного суспільного явища, початок осмислення історії культури людства.

Зазначимо, що саме тоді, в епоху раннього Просвітництва, відбулися атаки, спрямовані проти старої парадигми в баченні проблеми періодизації культури. Першим був напад Віко, який власне й започаткував нове ставлення до історії. Так, упевненості у лінійно-поступальному розвитку людства, модель прямої еволюційного процесу змінила звивиста крива, а лінійність натомість поступилася місцем періодичності. Так був започаткований період панування циклічних ідей.

Основою моделі історичного процесу самого Віко була ідея стосовно того, що розвиток усіх народів без винятків підпорядковується закономірностям розвитку індивідуального біологічного організму (в науці визначається Геккелівським терміном «онтогенез»), здійснюючись циклічно: «епоха Богів» => «епоха Героїв» => «епоха Людей».

Принагідно зауважимо, що філософи та культурологи вважають теорію міфотворчості Віко, яка є найважливішою складовою його циклічного вчення про історію, надзвичайно глибокою для свого часу. Так, історик культури Є. М. Мелетинський стверджував, що Дж. Віко створив першу серйозну філософію міфу. З цим можна погодитися, хоча існують і протилежні думки хоча б стосовно її першості.

Уже зазначена вище ідея онтогенетичної закономірності розвитку історії повністю пояснюється в головній праці мислителя «Засновки нової науки про загальну природу націй» (1725). «Епоха Богів» (міфологічна культура), як одна зі складових циклу історії, виражає, за Віко, незрілий стан суспільства, його дитинство. Кожен цикл, на

думку мислителя, має своїм завершенням кризу — дезінтеграцію суспільства, після чого розпочинається колоподібний рух від стану незрілості до зрілості, знову-таки завершуючись, за логікою речей, соціальним занепадом.

Особливий інтерес, на нашу думку, являє спроба Дж. Віко вперше науково порушити питання про початок людської історії і виникнення мовлення і мови. Вважаючи міфи «істинним мовленням», Віко писав, що перша мова в первинні, німі ще, часи націй «мала би початися зі знаків, жестів, тіл, що природно стосувалися б до ідей ... адже це перше мовлення, мовлення Поетів-Теологів, було фантастичним мовленням за допомогою ... уявних божественних субстанцій ... спочатку за допомогою ідей, потім — знаків і, насамкінець, — за допомогою артикульованих слів» [3, с. 144-145].

Таким чином, міф, за Віко, являє собою перш за все художньо-поетичний витвір, що приймається на віру та, наче дзеркало, відображає культурну історію людства. Саме так, на думку одного зі «стовпів» епохи Просвітництва, Віко, варто розглядати міф з позицій науки. Міф, як розуміємо мислителя, — «божественна поезія», жодним чином не вимисел, а навпаки — справжня історія сивої давнини, коли люди ще не мали розвиненої мисленнєвої здатності, керуючись виключно почуттями й фантазією. Тому, як зазначає Віко, вони «вірили, начебто всі необхідні й корисні для роду людського речі суть божества» [3, с. 86].

Наостанок зазначимо, що «міф як поетична Фантастична Універсалія історично передує раціональній Філософській Універсалії, яка виникає вже на основі прозаїчного мовлення і здатна осягати ціле. По суті, в працях Дж. Віко були закладені основні принципи (історичності, реалізму, художньо-образної, несвідомої домінантності над раціонально-логічним — М. Б.) новоевропейської традиції вивчення міфотворчості. Вони багато в чому випередили розвиток міфології як науки в XIX і навіть у XX ст.» [5, с. 154].

Девід Юм (1711-1776) із науково-просвітницьким пафосом обстоював думку, що релігія, як він її розумів, а саме — «чистий теїзм», виникає в людському «освіченому» розумі. Іншими словами, шотландський філософ-скептик дуже критично поставився до вчення про Богоодкровенну релігію і прамонотеїзм, позаяк не міг змиритися з думкою, що варвар докультурної епохи здатний був своїм дикунським розумом «відкрити істину». На думку Юма, це є нісенітницею. Міфологія — усього-на-всього первісна релігія неосвіченого людства, тому, за його переконанням, у міфології (ідолопоклонстві) немає і не може бути нічого релігійного. Головна теза «Природної історії релігій» (1755) Д. Юма полягає в тому, що історія релігій — не що інше як рух від політеїзму (який формується під впливом так званих афектів мороку: страху, жаху, меланхолії та ін.) до монотеїзму (theism raisonné), а не навпаки. Таким чином, Юм, фактично, звів нанівець будь-які «претензії» міфології на якесь релігійне значення. Проте його ідеї та метода стали відправною точкою для конкретно-наукового вивчення ранніх форм релігії, міфології та магії в подальшому.

Повертаючись до розгляду міфологічної проблематики в часи раннього Просвітництва, неодмінно натикаєшся на одного із родоначальників цього соціокультурного явища загалом на теренах Франції XVIII ст. — Бернара ле Бов'є де Фонтенеля (1657-1757). У доробку цього відомого письменника й філософа, племінника «батька французької трагедії» Корнеля, просвітницькі ідеї стосовно генези міфологічних уявлень у людській свідомості відобразились, мабуть, повною мірою.

За висловом філософа та культуролога В. М. Найдиша, тон у європейській культурі XVIII ст. задавала Франція. Дійсно, просвітники там прискіпливо аналізували всю ту «сміхотворну неправду», яка могла завдати якогось удару по Декартовому заповіту, що розгорнувся в його славетній праці «Міркування про метод, щоб добре направити свій розум і відшукувати істину в науках» (1637). Так, післядекартівський просвітницький раціоналізм XVIII ст. був украй прямолінійним, виходячи з позиції: «Все, що не може бути обґрунтованим за допомогою абсолютно зрозумілих, самоочевидних принципів, підлягає сумніву. Хибна думка сама по собі не може бути формою знання; її функція — не пізнавальна, а соціонормативна, владно-регулююча», тому «ніякого раціонального зерна в оманах шукати не має сенсу; хибні думки, забобони — це висловлювання окремих осіб, які ... згодом повторюються безліччю легковірних» [5, с. 155].

Саме на базі такої світоглядної позиції Фонтенель розробив власну концепцію міфотворчості, «осердям» якої стало питання генези міфологічних уявлень у людській свідомості. Осмисленню цієї важливої проблеми була присвячена його праця, яку він намагався написати доступною для всіх мовою, «Про походження міфів» (1724).

Тон дослідження добре ілюструє речення, яким власне розпочинається книга Фонтенеля: «У дитинстві нас настільки ґрунтовно привчають до грецьких міфів, які в пору зрілих міркувань ми не вважаємо більше дивовижними ... Але як тільки ми відійдемо від звичного погляду на речі, як же не жажнутися тому, що історія цілого народу являє собою лише сукупність химер, безглуздостей і фантазій» [8, с. 163].

Дійсно, раціонально-історичні погляди Б. де Фонтенеля базувалися на постулатах про визначну роль фактора культурно-історичного розвитку суспільства в генезі й розвитку міфологічних уявлень. Саме Фонтенель уперше ввів парадигму дикун-філософа, який неодмінно наявний на міфологічній стадії розвитку історії, характерний для всіх народів без винятку. Так, кожен народ, навіть той, який нині перебуває на стадії свого розквіту й піднесення, на думку Фонтенеля, був свого часу диким. «У ці грубі часи існувала навіть своєрідна філософія, і вона дуже сприяла народженню міфів. Люди, дещо обдарованіші, ніж інші, зрозуміло, прагнули віднайти причину речей ... Авжеж, це своєрідний філософ, але, можливо, він був Декартом свого віку» [8, с. 190].

Слід уточнити, що міфи, за Фонтенелем, не просто химери чи забобони, радше перебільшення, результат, так би мовити, «хворої

уяви» первісних людей, варварів, якими, на його думку, були й античні греки у свій час. Саме такі люди, будучи «без вини винуватими», породили міфи, в їхніх головах укорінилися міфологічні уявлення й адекватне їм світобачення. «Люди ці були невігласами і тому вбачали в природі багато чудес. Про речі, що вразили уяву, вони, звичайно, оповідають із перебільшенням; поширюючись від однієї людини до іншої, такі оповіді огортаються різними вимислами» [8, с. 193].

Отже, Фонтенель убачав у міфах тільки сукупність химер, нісенітниці й фантазії. Він підкреслював також, як і всі просвітники, що в міфах ідеї сили і влади — провідні. Це, на його думку, тільки й міг засвоїти розум тодішньої людини, безсилої, порівняно із всемогутньою Природою, розум людини, яка жила в обстановці грубості, невігластва, несправедливості, зла й насилля. Тому, фантазуючи й намагаючись відірватися від повсякденного убогого, смутного та грубого буття, люди гіпертрофовано уявляли собі те, чого їм не вистачало, чого прагнули у своїх фантазіях — могутніх і власних богів.

Таким чином, науковий розгляд концепцій та напрацювання вчених XVII — XVIII ст., зокрема Ф. Бекона, Дж. Віко, Д. Юма і Б. де Фонтенеля, присвячених осмисленню сутності міфу й міфотворчості, дозволяє нам дійти висновку про те, що навіть у цих вузьких хронологічних рамках європейської історії міфології, вочевидь, простежується вельми диференційоване розуміння означених питань. Достатньо, наприклад, лише компаративного підходу в аналізі до праць Віко й Фонтенеля, написаних паралельно в один і той самий час (1724-25 рр.) та присвячених одному й тому ж питанню, щоб збагнути, наскільки по-різному розуміли й обґрунтовували ці автори досліджувану нами проблему. Тому не слід культурологам і філософам надто спрощено підходити до розгляду просвітницьких міфологічних учень, на жаль, практично забутих нинішньою гуманітарною думкою, мовляв, просвітники не створили нічого нового у витлумаченні проблем міфології, тож їхні концепції не потребують поглибленого аналізу та ін. Навпаки, вчення учених XVII — XVIII ст. про міф (деякі з яких висвітлені в статті) потребують, на нашу думку, детальнішого дослідження й аналізу, зокрема для з'ясування ролі такої специфічної діяльності людської свідомості, як міфотворчість в історії духовної культури людства; для зняття ярликів та застарілих установок у ставленні до концепцій міфу в епоху Нового часу, сукупність яких часом неправильно визначають на кшталт сходинки міфологічної науки, що історично пережила себе й не варта уваги. Все зазначене становить перспективу подальшої наукової розвідки.

Список літератури

1. Большаков В. П. Своеобразие культуры Нового времени в её развитии от Ренессанса до наших дней: учеб. пособ. / В. П. Большаков, К. Ф. Завершинский. — Великий Новгород: НовГУ им. Ярослава Мудрого, 2000. — 144 с.
2. Бэкон Ф. О мудрости древних / Ф. Бэкон // Бэкон Ф. Соч. : В 2 т. — Т. 2. — М. : Мысль, 1978. — С. 231–300.
3. Вико Дж. Основания новой науки об общей природе наций / Дж. Вико. — Л. : Худ. лит., 1940. — 619 с.

4. Гатальська С. М. Філософія культури : підручник / С. М. Гатальська. — К. : Либідь. — 328 с.
5. Найдыш В. М. Мифология: учеб. пособ. / В. М. Найдыш. — М. : КНОРУС, 2010. — 432 с.
6. Найдыш В. М. Философия мифологии. От античности до эпохи романтизма / В. М. Найдыш. — М. : Гардарика, 2002. — 554 с.
7. Римский В. П. Миф и религия: к проблеме культурно-исторической специфики архаических религий: моногр. / В. П. Римский. — Белгород: Крестьянское дело, 2003. — 184 с.
8. Фонтенель Б. Рассуждения о религии, природе и разуме / Б. Фонтенель. — М. : Мысль, 1979. — 300 с.
9. Feldman B., Richardson R. D. The rise of modern mythology, 1680 - 1860 / B. Feldman, R. D. Richardson. - Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2000. — 564 p.

Надійшла до редколегії 09.12.2010 р.

УДК 130.2 + 215

А. Т. ЩЕДРИН

ФЕН-ШУЙ У ГЛОБАЛІЗОВАНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ (ОСОБЛИВОСТІ РЕЛІГІЙНО-МІСТИЧНОЇ КРЕАТИВНОСТІ ДОБИ ПОСТМОДЕРНУ)

Розглянуто Фен-шуй як феномен постмодернної релігійно-містичної креативності в глобалізованому соціокультурному просторі, джерела практики Фен-шуй; його формування в епоху Хань і кореляції із сучасністю; Фалунь-гун (фалунь-дафа) як феномен релігійного синкретизму та трансформації форм, споріднених Фен-шуй; зв'язок Фен-шуй та енерго-інформаційної парадигми розвитку сучасної культури.

Ключові слова: *Фен-шуй, культура, релігія, містика, креативність, Фалунь-гун, релігійний синкретизм, енерго-інформаційна парадигма, глобалізація, соціокультурний простір.*

Рассмотрен Фэн-шуй как феномен постмодернистской религиозно-мистической креативности в глобализованном социокультурном пространстве, источники практики Фен-шуй; его формирование в эпоху Хань и корреляции с современностью; Фалунь-гун (фалунь-дафа) как феномен религиозного синкретизма и трансформации форм, сопутствующих Фэн-шуй; связь Фэн-шуй и энерго-информационной парадигмы развития современной культуры.

Ключевые слова: *Фэн-шуй, культура, религия, мистика, креативность, Фалунь-гун, религиозный синкретизм, энерго-информационная парадигма, глобализация, социокультурное пространство.*

Is considered Feng Shui as a phenomenon of religious-mystical creativity postmodernity in globalized sociocultural space, source of practice Feng Shui; its formation in epoch Chan and correlation with

modernity; Falun Gong (Falun Dafa) as a phenomenon religious syncretism and transformation of the forms accompanying Feng Shui; communication Feng Shui and energy-information paradigms.

Key words: *Feng Shui, culture, religion, mysticism, creativity, Falun Gong, religious syncretism, energy-information paradigms, Globalization, sociocultural space.*

Суттєвою особливістю духовного життя світу під час розгортання суперечливих глобалізаційних процесів, є поширення різноманітних рухів, поєднаних поняттям «New Age» («Нового Віку»). Їх поширення дедалі радикальніше переформатовувало релігійне життя суспільства, спричиняло помітне послаблення впливу традиційних християнських конфесій, зростання своєїрідної, вкрай «розмитої», нечіткої, особистісної релігійності. Водночас у добу глобалізації на сам механізм відтворення «нової», постмодерної, релігійності дедалі активніше впливає орієнталізм. Виникають складні «імагінативні» мости як між окремими формами культури, її рівнями, так і традиційно дистанційованими культурно-цивілізаційними регіонами. У глобалізованій постмодерній культурі почала відтворюватися система, яка дістала назву «Фен-шуй» (китайськ. — «вітер і вода»). Вона виявилася вкрай життєздатною, конкуруючою не тільки з персоналістськими традиційно-доктринальними релігіями, а й астрологією, традиційною мантикою. Тому її вивчення становить неабиякий інтерес.

Наприкінці 80 — на початку 90-х рр. XX ст. увагу дослідників привертала практика Фен-шуй як традиційна мантика китайського суспільства; це — праці Л.С. Васильєва [2]; А. Барашкова, І. Смирнова [1; 19]. Згодом кількість досліджень починає помітно зростати [6; 17; 21]. На початку XXI ст. значного розголосу набула діяльність релігійного угруповання Фалунь-гун (фалунь-дафа), основою віровчення якого стала практика Фен-шуй [14]. Проблемне поле практики Фен-шуй збігалось з міркуваннями як представників девіантної науки та ін. [4; 17; 19], так і офіційної [13; 11].

Методологічне значення для вивчення джерел практики Фен-шуй мають дослідження китайської міфології та мантики, даосизму як цілісного соціокультурного феномену [8; 5; 9]. Вимір практики Фен-шуй як феномену постмодерної релігійності дозволяють оцінити праці філософів [14], релігієзнавців [20; 22], культурологів [16; 24; 25; 27; 28; 30; 32], соціологів [10], а також фахівців з міжнародних відносин [3].

Мета дослідження. Попередні досягнення щодо генетичних форм, що передували практиці Фен-шуй, уможливили вирішення двох взаємопов'язаних завдань: визначення особливостей релігійно-містичної креативності в глобалізованому соціокультурному просторі постмодерну; з'ясування специфіки функціонування і трансформацій практики Фен-шуй у його контексті.

Проблема виникнення практики Фен-шуй є доволі складною й оповитою міфологією; її джерела шукають у легендарній Атлантиді, знання якої потрапили до Китаю Великим Шовковим Шляхом, або,

відповідно до нових домінант космізованої масової свідомості, її авторство приписують Хуану — Жовтій Людині з Жовтої Зірки, яка прилетіла на Землю кілька тисячоліть тому [17, с.13-14]. Слід зазначити також, що філіація основ Фен-шуй як цілісної культурної практики тривала впродовж наступних епох; і сьогодення не є завершальною стадією цього процесу.

Глобалізаційні процеси, доба постмодерну докорінно змінили характер релігійно-містичної креативності епохи. З одного боку, «дослідження в різних частинах світу, — зазначають соціологи релігії, — демонструють усе більше ускладнення структури релігійного поля ... Поширені раніше уявлення про «занепад» релігії вже не є настільки очевидними» [10, с.53]. Підтвердженням цієї тези є поширення строкатих релігійних рухів New Age, персоналізація релігійних картин.

З іншого — в умовах загальної безпорадності у вирішенні нагальних глобальних проблем сучасності «в нинішніх формах релігії втрачають здатність адекватно відповідати на виклики епохи. Постмодерн змусив замислитися про зміну якості віри, яка має балансувати між раціоналізацією і містифікацією, між фундаменталізмом та лібералізмом» [22, с. 51]. Утрата цієї здатності відбувається на тлі претензій на абсолютну істину. Внаслідок посилення цього контрасту між претензіями і можливостями відбуваються докорінні зміни в релігійній свідомості як окремих осіб, так і великих спільнот. Зазнають змін не тільки звична географія релігій, а й притаманні їм світоглядні домінанти.

У глобалізованому соціокультурному просторі численні релігійно-містичні світоглядні форми відтворюються в умовах якісного розширення крос-культурних зв'язків; посилення релігійного синкретизму, який став суттєвою ознакою релігійності сьогодення. Межі між реально функціонуючими доктринальними засадами церков, деномінацій, сект, релігійних, містико-релігійних рухів розмиваються. Відбувається інституціоналізація нових формоутворень; цей процес охоплює також і симпатиків практики Фен-шуй на українських теренах [32, с. 333]. Дедалі помітнішим стає явище, яке умовно можна охарактеризувати як «духовний туризм», — зміна світоглядних домінант особистості, що відбувається при зануренні в іншокультурне середовище за законами випадку.

Прискорене поширення практики Фен-шуй пояснюють глибокі геополітичні зрушення, що відбуваються в сучасному світі. «Конттури світу, в якому Китай має намір відігравати роль геополітичного і стратегічного центру, поки що складно окреслити, але він поступово формується» [3, с. 97]. Дієвим засобом розширення впливу нового «центра сили» є культурна політика, спрямована на залучення симпатиків в іншокультурному середовищі через заохочення до вивчення культури, звичаїв країни — потенційного лідера.

Одним з проявів архаїзації світоглядної свідомості, яка є ознакою глобалізованого соціокультурного простору, — своєрідний «магічний ренесанс», що починається «з кризи логоцентричної парадигми культури» і закінчується «зрушеннями психофізіологічних режимів, пов'язаних зі зміною міжпівкульного домінування» [16,

с. 44]. Частиною цього «ренесансу» є прискорене поширення практики Фен-шуй на теренах України.

Магічний ренесанс стає можливим в умовах послідовної деконструкції реально функціонуючих наукової картини світу, розмивання і персоналізації релігійних картин світу, змін у художній картині світу, як відбувається в постмодерновій культурі. Деконструкція полегшує майбутні синтети, уможливорює виникнення світоглядних «кентаврів» і «химер». Комбінаторика культуротворчого процесу веде до того, що сама «магія» ... залишається чимось невизначеним. ... Усі спроби відокремити її від «релігії» і «марновірств», з одного боку, і від «науки» — з іншого, зіштовхуються з певними труднощами»; тому ми «... запрограмовані вважати, що магія ніколи не зникне завдяки науковим досягненням» [24, с. 15, 22].

Зростає дисонанс між семантичними і візуальними полями сучасної культури. «Спецефекти сприяють виникненню амбівалентної мультиреальності, населеної віртуальними персонажами — кіборгами, біороботами, зомбі... Середовище їх існування — фантазматична сфера дематеріалізації об'єктів, роздвоєння їх абрисів, втрати непрозорості, феноменів левітації» [12, с. 315]. Образи мистецтва втрачають семантичні еквіваленти, різноякісні віртуальні реальності стають конкурентоспроможними з «Реальністю І», а в соціокультурному просторі виникають форми, що, здавалося б, належать минулому, або локалізованим культурам минулого.

Джерела і засади практики Фен-шуй у культурі Стародавнього Китаю. Кризовий стан сучасної культури супроводжується архаїзацією світоглядної свідомості суспільства, поверненням елементів міфологічної картини світу (МКС), міфологічного супранатуралізму. У контексті МКС як цілісного соціокультурного феномену сформувалися певні «органелли» — анімізм, фетишизм, тотемізм, магія тощо, які згодом набували дедалі більшої самостійності і ставали засадами певних культурних практик. Чинником цього процесу є анімізм [27].

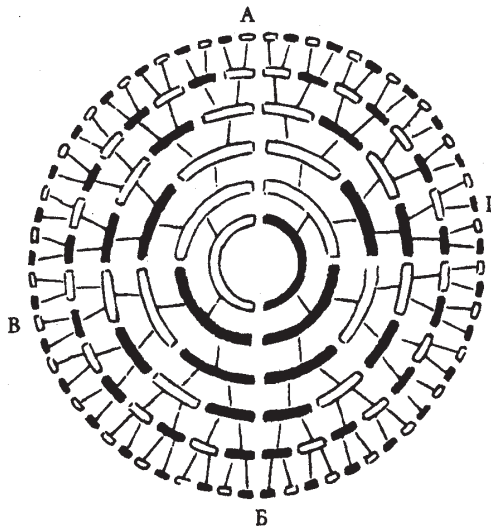
Перш за все, за межами культури Архаїки анімістичні / аніматистські уявлення втілювалися в певних споріднених світоглядних формах, що синхронно «розгорнулися» в культурах доби Переходу: про прану в соціокультурному просторі Індії, ки в Японії, мана в Полінезії тощо; серед них формується уявлення про ци в Стародавньому Китаї. Органічною частиною цього світоглядного «ряду» згодом стає і Фен-шуй. У подальшому він неодноразово переконливо демонстрував здатність до «фокусування» у своїх концептуальних засадах трендів у розвитку культури, що мали різне походження, «довжину хвилі» в часі, а отже, і докультурних мутацій.

Світоглядні засади практики Фен-шуй генетично пов'язані мантикою — формалізованою системою пророкувань, що склалися в періоди Шан (XVI — XII ст. до н.е.) і Західного Чжоу (XI — VIII ст. до н.е.), і згодом узагальненою та викладеною в книзі «І цзин» («Книга Змін»); вона базувалася на основній для китайського світосприйняття символіці, що мала передфілософський характер [8, с. 17-30; 17, с.19]. Серед них було уявлення про так зване «Колесо Тай-цзи» — коло, роз-

ділене кривою лінією на дві однакові за формою і розміром половини, яке починає означати взаємодію двох засад буття — ян / інь. Тай-цзи було ефективним засобом раціоналізації культурних практик мантики через формалізацію самого процесу пророкування: воно відбувалося утворенням 64 гексаграм і подальшим оперуванням ними відповідно до рівня майстерності фанші — тлумача практик.

Згодом засади цієї культурної практики розширилися завдяки філософським узагальненням даосизму.

Філософсько-етично-релігійне уявлення про Дао («шлях») як безособовий космічний і моральний закон, що панує скрізь та в усьому, якому підкоряються і природа, і люди, що визначало суть даосизму. Уявлення, які виникли й набули розвитку в контексті цієї культурної практики, відіграли важливу роль у становленні засад китайської цивілізації, визначенні соціокоду її подальшого розвитку [9].



Білі риски — ян; чорні — інь. Кожен компонент інь і ян поділяється на нову пару інь і ян, утворити чотири напрями (друге кільце від центру). До зовнішнього краю компонент інь і ян постійно подвоюються: 3-тє кола — 8 компонентів; 4-тє — 16; 5-тє — 32; 6-тє — 64. Шість кілець формують шість компонентів гексаграм. Компоненти гексаграми можна знайти, провівши лінію від зовнішнього кільця до центра: А — гексаграма цянь, що складається з шести компонентів ян; Б — гексаграма кунь, що складається з шести компонентів інь (кунь і цянь розташовані навпроти один одного); У — гексаграма лі (ян/інь/ян/ян/інь/ян); Г — гексаграма кань (інь/ян/інь/інь/ян/інь)

Як «Книга Змін», так і даоська філософія, які згодом увійшли до засад практики Фен-шуй, асимілювали до свого змісту вчення про енергії інь / ян, — що формують усе суще і підтримують його

в рівновазі. Але поряд з мантикою, притаманною народній культурі, і даосизмом як одній з філософських шкіл, що належала до «високої» культури, на остаточне формування Фен-шуй вплинуло вчення школи натурфілософів. Воно також остаточно сформувалося в добу Східного Чжоу — Лего (770-221 рр. до н.е.).

Натурфілософська школа (або школа «інь — ян»), як і «Книга Змін», апелювала до буденних, повсякденних уявлень людини, які набували теоретичної глибини і водночас не втрачали міфо-поетичної образності, наочності. В початковому вигляді ієрогліфи для написання «інь — ян» позначали звичайні, а отже, наочні протилежні один одному явища: інь — неосвітлену сторону предмета, ян — сторону, з якої падає світло. Символ інь і ян — коло («Колесо Тай-цзи»), розділене плавною лінією на дві однакові за формою і розміром половини, одна з яких світла, а інша темна — унаочнювало (на відміну від давньогрецьких уявлень про Логос) філософську абстракцію — принцип єдності протилежностей. Плавність лінії символізувала поступовість переходу від однієї протилежності до іншої. Це символізувало нерозривність інь і ян, наявність елементів одного в іншому та навпаки. Унаочнення філософської абстракції потенційно відкривало можливість її перетворення на чинник міфо-релігійної креативності, реміфологізації тлумачення світу в певному соціокультурному контексті.

Символ інь тлумачився як збірний образ усіх сил Усесвіту, започаткованих у землі, як спокійна жіночість, асоціювався з темрявою, вологою, холодом. Символ ян уособлював усі сили Всесвіту, що мали джерелом свого існування небо; він тлумачився як світле, тепле і сухе чоловіче начало, рухливе, активне. Символи «інь — ян» набували геокосмічного виміру: інь символізував зиму, землю, місяць, воду і ніч, а ян — літо, сонце, світло, рух, вогонь і день. Ідеї натурфілософів спочатку пов'язувалися із складанням календаря, мистецтвом ворожіння за зірками (як у Стародавньому Дворіччі), а пізніше з астрономічною проблематикою (як у філософів-досократиків Античності).

У середині періоду Чжаньго ідеї натурфілософів об'єдналися з ученням «про кінець і початок п'яти стихій», розробленим Цзоу Янем (III ст. до н.е.). Вода, вогонь, дерево, метал, земля розглядалися тут як першооснови, першоелементи, що утворювали як усю структуру світобудови, так і предметне середовище, яке оточувало людину. У космогонічній концепції Цзоу Яня п'ять елементів, що циклічно послідовно змінювали один одного: земля; дерево, яке перемагає землю; метал, що перемагає дерево; вогонь, який перемагає метал; вода, що перемагає вогонь; земля, що перемагає воду; цикл замикається і стає культурною засадою практики Фен-шуй [21, с. 44-52].

В епоху Хань (III ст. до н.е. — III ст. н.е.), соціокультурний простір якої зазнає дедалі значніших трансформацій, що надавали підстави говорити про закінчення епохи Стародавності в Китаї; відповідно розвиток даосизму набуває дивергентного характеру: диференціюється філософський; релігійний даосизм; даосизм безсмертних.

На специфіку міфо-натуралістичної креативності в контексті даосизму, яка завершувала формування практики Фен-шуй, не могло

не вплинути і співіснування поряд з конфуціанством, у якому етика й адміністративна практика мали незрівнянно більше значення, аніж міфо-релігійно-містично-натуралістичні абстракції. Крім того, найважливішими умовами дрейфу даосизму до міфо-містичних уявлень був також стан масової свідомості епохи Хань. «Цинська травма», масова загибель інтелектуальної еліти за часів правління Цинь Шихуана (221-206 рр. до н.е.) спричиняли зміни в даосизмі; тому «даоська релігія містила надзвичайно багато народних релігійних вірувань», — відзначав С. А. Токарев [20, с. 248-250, 256-257]. І ця ситуація, що характеризує соціокультурні умови відтворення міфо-містичних, релігійно-натуралістичних концепцій, була характерною й для пізніших епох і культур. Вони запозичують елементи і з релігії, і з дослідження природи; даосизм нехтує звертанням і до марновірств конкретного суспільства й епохи. Водночас, він помітно стимулює відтворення марновірних уявлень про людину і світ [33].

Взаємодія даосизму та натурфілософської школи сприяла доповненню традиційного образу світу ідеєю споконвічної першостихії ци (пар, ефір), що була поступово засвоєна майже всіма філософськими школами. Поняття ци починають використовувати для опису «природної енергії Всесвіту», що пронизує і поєднує все суще, зокрема й тіло людини. Хоча цю енергію і вважали «природною», за своїм змістом вона була суто метафізичною сутністю — духовною і надприродною.

Енергія ци споконвічно мала характеристики інь та ян. Практика Фен-шуй була продовженням і розвитком щодо нового контексту цієї стародавньої китайської філософії природи. Але містичні чинники вчення, його зв'язки з мантикою сприяли її ототожненню з геомантиєю або ворожіннями за деталями ландшафту; геокосмічні виміри комплексу уявлень, утворених даосизмом, натурфілософією, мантикою набули «ландшафтних» експлікацій також з далекосяжними наслідками¹.

До засад практики Фен-шуй увійшли синкретичні уявлення про те, що процеси, які відбуваються у Всесвіті, відповідно, є результатом протисторова і взаємодії інь / ян як двох проявів енергії ци. Взаємодія інь / ян приводить до утворення дао — певного універсального принципу, за допомогою якого здійснюються всі зв'язки людини з Усесвітом.

¹ Практика Фен-шуй відмовлялася в більшості випадків тлумачити гори, за своєї суттю нерухому і застиглу форму, як чисту інь, тому що поряд з елементами інь в цьому разі є притаманні й елементи ян. Західна частина гори практикою Фен-шуй вважається інь, у той час як східна, що зустрічає ранок, — це ян. Гірські ланцюги, що мають у своєму складі елементи умовної рухливості — перепади висоти, спуски та підйоми, докорінно відрізняються від плоских і рівних гірських ланцюгів, котрі називають «мертвими драконами»; такі формування — чисте начало інь. Так само і вода може бути за своєю природою не тільки інь, — як ріка, уторований потік, водоспад; водночас вона може бути і ян — там де ми маємо відносно нерухомі ставки, озеро. Окрім того, одне русло може об'єднувати обидва види енергії в разі, якщо рухові води заважають пороги чи інші перешкоди, які сповільнюють або зупиняють його на якийсь час.

Непоєднані в Дао інь і ян — це ніщо. Інь / ян безупинно взаємодіють, і співвідношення їх змінюється, але вони взаємозалежні та не можуть існувати один без одного. Відповідно до теорії геомантії, найудалішим і найсприятливішим буде саме місце утворення енергії Дао, де відбувається перетин, взаємодія інь та ян. Соціально-практичні виміри практики Фен-шуй полягали в тому, щоб досягти сталої рівноваги цих двох енергій у предметному середовищі, яке оточує людину.

Комплекс уявлень Фен-шуй, що поступово набував завершеності, мав антропологічні виміри, тлумачив «точки переходу» на життєвому шляху особистості, — народження, смерть, — визначав його загальну «траєкторію». Об'єднання чоловічого та жіночого начал знаменувало народження всього сущого, а їхнє роз'єднання — смерть. Слід розуміти, що інь і ян не взаємовиключні, а взаємодоповнюючі енергії. В ідеалі співвідношення інь / ян має бути приблизно однаковим; якщо людина акумулює в собі занадто багато одного з видів енергії, утворюється дисбаланс і дискомфорт, що рано чи пізно призводить до її невдач. Магічні практики Фен-шуй набували соціокультурної санкції.

У соціокультурному просторі «посттравматичного» суспільства вчення Фен-шуй, пов'язане з ідеєю гармонії, було приречене на успіх. Соціальні негаразди компенсувалися прагненнями життя в гармонії з навколишнім середовищем, для досягнення якої необхідне практично орієнтоване знання, що дозволяє вибудовувати життя окремої людини та суспільства в цілому в злагоді з природою, а не всупереч їй. Дієвими засобами для досягнення гармонії вважали певні валеологічні практики, що асимілювали концепцію ци або виникали на засадах її використання; йдеться про акупунктуру та ци-гун; останній означав культивування енергії. Ци-гун вважали «наукою та практикою» розвитку і вдосконалення енергії ци і ґрунтувався на тому, що фізичне та психічне здоров'я можна поліпшити через опанування технологій регулювання ци — правильним диханням, певними рухами і силою волі.

Практика Фен-шуй у соціокультурному просторі епохи Хань мала логічні, синхронічні точки дотику з елліністичним епікуреїзмом. Вона ґрунтувалася на уявленнях про те, що на життя людини вирішальним чином впливає фізичне й емоційне середовище. Будь-які збурення у Всесвіті або в тілі людини тлумачилися як прояв дисгармонії і відсутність рівноваги; щоб позбутися цього стану, варто негайно відновити порушену рівновагу.

Подібно до того, як елліністичний епікуреїзм для вирішення соціально-етичних проблем свого часу трансформував атомізм Демокріта, Фен-шуй трансформував основи даосизму та традиційної китайської натурфілософії. Традиційні онтологічні уявлення були доповнені уявленнями про дві основні енергії — крім ци в картину світу була введена ще й ша (негативна енергія, за своєю природою протилежна ци) [17, с. 38-45]. Ця абстракція також унаочнена в символіці даосизму.

Успіх культурної практики Фен-шуй у постмодерновому соціокультурному просторі зумовлений тривалими і стійкими трендами в еволюції світоглядної свідомості суспільства.

У соціокультурному просторі наступних епох анімістичні уявлення, про які йшлося раніше, зазнавали докорінних трансформацій: у добу європейського Модерну вони набули форми віталізму, який намагався зважати на елементи реально функціонуючої наукової картини світу; «творинного магнетизму» Ф.-А. Месмера; «життєвої сили» А. Бергсона; «оргона» В. Райха тощо¹. Ці концепції були підґрунтям певних культурних практик, що утворюють діахронічну вертикаль у культурі, органічною частиною якої стає і Фен-шуй як у традиційному, так і постмодерновому «прочитанні». Зокрема, йдеться про «альтернативну медицину», діяльність «альтернативних» цілителів (у діапазоні практик — від безконтактного масажу, «енергетичної медицини» до хілерів); вони перетворилися на впливову течію New Age і мають потужну орієнтальну складову [30; 31].

Пришестя Фен-шуй у глобалізований соціокультурний простір пов'язувалося з поширенням практики акупунктури (голковколівання), яка практикувалася в китайській культурі впродовж чотирьох тисяч років². Так само як прихильники терапії рейки й «енергетичної медицини» вважають, вони спрямовують або вивільняють прану, а послідовники В. Райха впевнені, що можуть лікувати людське тіло, скеровуючи оргонну енергію; ті, хто практикують акупунктуру, вважають, що вони здатні перерозподіляти ци.

Фен-шуй набув ще одного маскультного виміру в постмодерновій, ринковій, комерціалізованій постмодерновій культурі. Він виразився в зростаючому продажі строкатих «метафізичних товарів», номенклатура яких є напрочуд широкою — від паперових зірок і півмісяців до восьмигранних дзеркал та дерев'яних або металевих дзвіночків [6, с. 8-12, 24-31]. Усі ці предмети нібито здатні надати допомогу в поліпшенні здоров'я, збільшенні життєвого успіху і гарантуванні виконання сприятливих пророкувань. У феномені даосизму досить чітко проглядаються інші істотні «маскультні» особливості, що зближують його з актуальною міфотворчістю межі II — III тис. Ідеться, перш за все, про «соціальний портрет» творця і «носія-транслятора» містико-натуралістичних концепцій [29, с. 95-96].

Зазначений «портрет» характерний для епохи соціокультурних трансформацій, зокрема в елліністичному соціокультурному просторі

¹ Останні роки життя Райх присвятив дослідженню оргона, — фізичної субстанції, яка пронизує космос та живі організми і концентрується в полях навколо об'єктів та всередині них. Отже, — зазначають В.М. Шейко і Ю.П. Богуцький, — усі психічні процеси — захисти, характер тощо — є лише психічним описом біофізичних оргонних процесів. Теорія оргона не була серйозно сприйнята психоаналітиками, на відміну від характерологічних досліджень Райха» [25, с. 384].

² У радянському соціокультурному просторі інформація про клінічні практики, узагальнені поняттям акупунктури (або чженьцзютерапії), почала поширюватися в 50-ті рр. XX ст., у період «радянсько-китайської дружби навів» [15]. З її скандальним завершенням напочатку 60-х рр. ця інформація на тривалий час зникає з поля зору загалу.

репрезентантом цієї соціальної ролі був Аполлоній Тіанський. У постмодерновому соціокультурному просторі сьогодення можна виявити цілу галерею подібних портретів [7]. В одній особі може бути представлений і екстрасенс, і віщун, і цілитель, і наполегливий та красномовний популяризатор езотеризму, «підключений» до «Банку пам'яті Всесвіту», що запросто спілкується зі Світовим Розумом, причетний до наукової діяльності, надзвичайно комунікабельний, що поєднує мінімум освіти з амбіціями «пророка нової істини». Галерея подібних портретів репрезентує суттєві риси постмодернної особистості, яка помітно втрачає цілісність, починає соціалізуватися за законами випадку, позиційовану за межами сталих світоглядних домінант і ціннісних орієнтирів.

В останню чверть ХХ ст. на Заході і дещо пізніше в соціокультурному просторі України стають надзвичайно популярними школи азіатських бойових мистецтв — кун-фу і тай-цзи, які є різновидами ци-гун. Демонстрування сили, спритності і витривалості майстрами цих практик співзвучні щодо наполегливих пошуків шляхів набуття окремою людиною паранормальних здібностей, які тривають у західній культурі вже майже півтора століття [34]. Показові виступи майстрів цих мистецтв часто наводяться як доказ принципової досягнутості таких здібностей, стають поштовхом до пожвавлення релігійної креативності. Свідченням цьому є впевнена хода в глобалізованому соціокультурному просторі нової релігії за назвою Джедай, основою якої є віра у Світлу і Темну Сторони безособової Сили, що розчинена у Всесвіті [18, с. 48-49].

У постмодерновому соціокультурному просторі відбувається трансформація форм, споріднених Фен-шуй; серед них слід відзначити культ фалунь-гун (фалунь-дафа), розроблений Лі Хунчжи; він став різновидом ци-гун — актуалізованої стародавньої китайської практики. Слово фалунь означає «колесо закону»; фалунь дафа — «буддистський закон», тобто є синтезом власне китайської та індійської традицій і водночас відображенням релігійного синкретизму постмодернної природи. Лі Хунчжи стверджує, що фалунь-гун — це один з 84 тисяч шляхів удосконалення в буддистському вченні. Він віддає данину традиціоналізму, продовжуючи лінію Р. Генона, оскільки наполягає на доісторичних джерелах власного вчення: раніше його практикували, але згодом втрагли, а нині він знову робить його доступним.

Фен-шуй та енерго-інформаційна парадигма: взаємонакладання трендів розвитку культури. Одним з джерел містико-релігійної, квазінаукової креативності є енерго-інформаційна парадигма, яка формується в постнекласичному природознавстві. Як соціокультурний феномен вона має певну історію, вкрай складні як «геометрією», так і феноменологію [33, с. 36-37].

На початку 80-х рр. ХХ ст. формулюється гіпотеза про подібність Землі до кристала. Вона ґрунтувалася на тому, що внутрішнє ядро Землі має форму і властивості зростаючого кристала. Воно має здатність впливати на розвиток процесів, наявних на Планеті: рельєфоутворення, утворення мережі розламів, прояви вулканізму, сейсмічної активності тощо. «Геокристал» Землі вирішальним чином визначає розселення та поведінку не тільки тварин, рослин, але й людини.

Зростання «Геокристалу», що має форму ікосаедра і додекаедра, уписаних один в іншій, зумовлює структуру Землі, яка проявляється на поверхні Планети у відповідній проекції. 62 вершини і середини ребер цього складного кристалічного утворення, на думку авторів, мали підвищену енергетику. Про її природу автори гіпотези не говорили, що відкрило простір для наступних побудов, близьких за своїм змістом до системи Фен-шуй; вони лише стверджували, що в цих «активних» центрах та вздовж ребер ікосаедра — додекаедра всі природні процеси тривають активніше, ніж в інших точках «земного кристала» [4, с. 44]. Упродовж 90-х рр. XX ст. і на початку XXI ст. ці концепції посилено розроблялися і вдосконалювалися; демаркація меж між підходами дев'ятої й офіційної наук ставала дедалі проблематичнішою.

Згодом і офіційна, академічна, наука, зокрема геологія, почала визнавати т.зв. ангулярну тектоніку, зумовлену «структурою кутів». У деяких працях російського геолога Л. І. Красного введено концепцію «клино-розподілів», які розколюють великі геоблоки Землі; і саме до них прив'язані найбагатші паливно-енергетичні ресурси, зокрема Перська затока з її нафтовими родовищами [13, с. 47-53].

В 90-х рр. XX ст. енерго-інформаційна парадигма, перш за все, реалізується як дев'ятна наука еніологія («ЕНІО» — «енерго-інформаційний обмін»); вона набуває містичного виміру; відтворюється в масовій культурі. Певні концепти, що відбивають становлення енерго-інформаційної парадигми, стають мігруючими, концепціями-трансцензусами — такими, що інтегрують різні рівні культуротворення. Серед них помітне місце належить уявленням про «геоактивні зони», «геопатогенні зони» [11; 26, с. 96-97]. Такими є, на думку прихильників неофіційної науки, Бермудський трикутник, Море Диявола та ін. [23] І, слід зазначити, що принаймні глибинні архетипи цих уявлень відповідають настановам Фен-шуй, супутніх практик.

Отже, причинами високої конкурентоспроможності практики Фен-шуй були її еkleктичність і гнучкість; за своїм змістом вона — світоглядна амальгама, яка складалася з астрономо-астрологічних уявлень; натурфілософських концепцій стихій, що сягають своїми джерелами космологічної міфології архаїчного суспільства; анімістичних уявлень; у контексті стародавньої китайської культури набувають цілісності і завершеності. Успіх культурної практики Фен-шуй у постмодерновому соціокультурному просторі зумовлений тривалими і стійкими трендами в еволюції світоглядної свідомості суспільства, які мають синхронічний і діахронічний аспекти. Фен-шуй позначив кризу персоналістичних релігій, став частиною «магічного ренесансу». Відтворення практики Фен-шуй у постмодерновому соціокультурному просторі, частиною якого є Україна, зумовлене взаємонакладанням довгострокових трендів розвитку культури. Саме вони сприяють помітному пошквалюванню релігійно-містичної креативності сьогодення, трансформації форм, споріднених Фен-шуй; однією з них є синкретичний за змістом Фалунь-гун (фалунь-дафа). Успіхові практики Фен-шуй у соціокультурному просторі України сприяло також становлення енерго-інформаційної парадигми розвитку культури.

Список літератури

1. Барашков А. Геомантия: за и против / А. Барашков // Наука и религия. — 1991. — № 8. — С. 44–45.
2. Васильев Л. С. История религий Востока: (Религиозно-культурные традиции и общество) / Л. С. Васильев. — М. : Высш. Шк., 1983. — 368 с.
3. Головченко В. «Дракон у тумані» : геополітичний виклик Пекіна і відповідь Вашингтона / Володимир Головченко // Людина і політика. — 2004. — №3 (33). — С. 97–107.
4. Гончаров Н. В лучах кристалла Землі / Н. Гончаров, В. Макаров, В. Морозов // Техника — молодёжи. — 1981. — № 1. — С. 40–45.
5. Дао и даосизм в Китае / под ред. М. Л. Титаренко. — М. : Мысль, 1982. — 583 с.
6. Дитковская И. Ю. Фэн-шуй: талисманы, приносящие удачу /И.Ю. Дитковская. — Днепропетровск : «Слово», 2001. — 32 с.
7. Дмитрук М. Дар бессмертия / Михаил Дмитрук. — М. : ИТФ «Т-Око», 1994. — 271 с.
8. История китайской философии : пер. с кит. / общ. ред. и послесл. М. Л. Титаренко. — М. : Прогресс, 1989. — 552 с.
9. Карапетьянц А. М. Китайская цивилизация как альтернатива средиземноморской // Общественные науки и современность. — 2000 — № 1. — С. 132–138.
10. Каргина И. Г. Новые формы сакрализации светского и секуляризации сакрального в христианских обществах / И. Г. Каргина // Социс. — 2010 — № 6. — С. 52–62.
11. Кюнтцель В. В. Энергостокковые зоны и их экологическое воздействие на биосферу / В.В. Кюнтцель // Геоэкология. — 1996. — № 3. — С. 93–101.
12. Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма / Н. Б. Маньковская. — СПб. : Алетей, 2000. — 347 с. — (серия «Gallicinium»).
13. Маркин В. А. Лев Исакович Красный / В. А. Маркин // Земля и Вселенная. — 2004. — №1. — С. 47–53.
14. Международный круглый стол: «Информационный экстремизм: Правда и вымысел о движении Фалуныгун». Украина, Киев, конференц-зал гостиницы «Киев», 13-14 октября 2008 года. — К. : Тов. Легко Инк, 2008. — 73 с., ил.
15. Новинский Г. Чжэньцзютерапия / Г. Новинский, М. Шофман // Наука и жизнь. — 1957. — № 5. — С. 51.
16. Пелипенко А. А. Когнитивные истоки «магического ренессанса» /А.А. Пелипенко, В. М. Хачатурян // Человек. — 2009. — №1. — С. 35–44.
17. Практический фэн-шуй для начинающих. Полная энциклопедия / Сост. О. Г.Березина. — СПб. : ИД «ВЕСЬ», 2002. — 320 с., ил
18. Релігійна панорама. — 2007. — № 5 (80). — С. 48–49.
19. Смирнова И. Древнее искусство — геомантия / И. Смирнова // Наука и религия. — 1991. — № 8. — С. 40–43.
20. Токарев С.А. Религия в истории народов мира / С.А. Токарев. — 4-е изд., испр. и доп. — М. : Политиздат, 1986. — 576 с., ил.
21. Ту Л. Основы Фэн-шуй : Подробное руководство по улучшению ваших отношений с людьми, здоровья и благосостояния / Лилян Ту ; пер с англ. И. Митрофанова. — К., М. : «София», 2003. — 200 с. : ил.
22. Филипович Л. О. Божественне споживання / Л.О. Филипович // Релігійна панорама. — 2008. — № 11. — С. 48–53.
23. Фурдуй Р. М. Прелесть тайны / Р. М. Фурдуй, Ю. М. Швайдак. — К. : Лыбедь, 1993. — 197, [2] с., ил.

24. Хайфилд Р. «Гарри Поттер» и наука: Настоящее волшебство / Роджер Хайфилд ; пер. с англ. Б. Кобрицова и М. Финогенова. — Екатеринбург : У-Фактория, 2006. — 448 с. (Серия «Маскульт»).
25. Шейко В. М. Формування основ культурології в добу цивілізаційної глобалізації (друга половина XIX — початок XXI ст.) : монографія / В.М. Шейко, Ю. П. Богуцький. — К. : Генеза, 2005. — 592 с.
26. Чернобров В. А.Энциклопедия загадочных мест Земли. Первый в мире путешественник по аномальным, таинственным и удивительным местам Земли / В. А. Чернобров. —М. : Вече, 2000.—544с.
27. Щедрін А. Т. Анімїзм як засада «вторинної» міфотворчості: соціокультурна еволюція / А. Т. Щедрін // Наукові записки ХВУ. Серія: Соціальна філософія, педагогіка, психологія. Вип. 3 (21). — Х., 2004. — С. 77–90.
28. Щедрін А. Т. Археологія свідомості: (Філософсько-антропологічні розвідки феномену марновірства) / А. Т. Щедрін // Історія релігій в Україні : праці ХХІІІ-ї міжнар. наук. конф. (Львів, 20-22 травня 2003 р.). Кн. ІІ. — Львів: «Логос», 2003. — С. 477–485.
29. Щедрін А. Т. «Вторинна» міфотворчість як соціокультурний феномен: (проблеми релігієзнавчо-культурологічного аналізу): моногр. / А.Т. Щедрін; Харк. держ. акад. культури. — Харків: ХДАК, 2007. — 430 с.
30. Щедрін А. Т. Неорієнтальна складова «вторинної» міфотворчості як феномену постмодернової релігійності / А. Т. Щедрін // Історія релігій в Україні : Науковий щорічник 2007 рік. — Кн. ІІ. — Львів: «Логос», 2007. — С. 251–258.
31. Щедрін А. Т. Неорієнтальна складова в постмодерновій приватній релігійності: українські контексти глобалізаційних трансформацій / А.Т.Щедрін // Українська культура. Минуле. Сучасне. Шляхи розвитку : зб. наук. пр. наукові записки Рівненськ. Держ. Гуманіт. ун-ту. Вип. 15. У 2-х т. — Рівне : РДГУ, 2009. — Т. 2. — С. 156–161.
32. Щедрін А. Т. Нетрадиційні релігії, окультно-містичні течії та «вторинна» міфотворчість як нова релігійність: дохристиянська... нехристиянська... «постхристиянська» ? /А.Т. Щедрін // Історія релігій в Україні. Науковий щорічник 2005 р. Кн. ІІ. — Львів : «Логос», 2005. — С. 329–334.
33. Щедрін А. Т. Релігійно-містична креативність і неоміфи в культурі постмодерну / А. Т. Щедрін // Культура України. — 2009. — Вип. 31. — С. 28–40.
34. Щедрін А. Т. Теософія як феномен некласичної релігійності Нового часу: (соціокультурні виміри в оцінках сучасників) / А. Т. Щедрін // Вісн. Харк. Держ. Акад. культури : зб. наук. пр. Вип.29. — Х. — ХДАК, 2010. — С. 32–40.

Надійшла до редколегії 20.12.2010 р.

УДК 261.6:271

О. О. СМОЛІНА

ЕЛЕМЕНТИ «НАРОДНОЇ РЕЛІГІЙНОСТІ» В ПРАВОСЛАВНІЙ МОНАСТІРСЬКІЙ КУЛЬТУРІ

Монастирська культура, яка, здавалося б, має являти офіційний, теологічно вивірений варіант Православ'я, містить фольклорні та міфологічні елементи. Серед причин цього явища можна назвати відсутність необхідної єдності досвідного й інтелектуального сприйняття православного Писання та Переказу.

Ключові слова: монастирська культура, міфологія, фольклор, чудо, переказ, ересь.

Монастырская культура, которая, казалось бы, должна являть официальный, теологически выверенный, вариант Православия, содержит фольклорные и мифологические элементы. Среди причин этого явления можно назвать отсутствие необходимого единства опытного и интеллектуального восприятия православного Писания и Предания.

Ключевые слова: монастырская культура, мифология, фольклор, чудо, предание, ересь.

Monastic culture, which seemingly should contain the official, theologically aligned version of Orthodoxy, has folk and mythological elements. Among the causes of this phenomenon it can be called a lack of the necessary unity of experienced and intellectual perception of the Orthodox Scripture and Tradition.

Key words: monastic culture, mythology, folklore, wonder, devotion, heresy.

Фольклорні впливи і язичеські релікти в Православ'ї викликають постійний інтерес дослідників. Якщо в радянську епоху це питання розглядалося переважно з метою доказу сторонності ідеалів Православ'я основній масі народу, то сучасні дослідники акцентують увагу на прикладах синтезу язичництва й християнства, вивченні нових фольклорних явищ у цій сфері, процесах вторинної міфологізації. Ці явища оформилися в поняття так званої «народної релігійності» (folk religion, religion populaire), «фольклору прицерковного кола», «простацького богослов'я» та ін. Водночас американська дослідниця, славіст Ів Левін, відзначає, що фольклорні й міфологічні впливи властиві не винятково селянським релігійним уявленням, але мають прояв у світовідчутті всіх соціальних верств [8, с. 9].

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У межах цих досліджень вивчається й фольклор монастирського, частіше «навколомонастирського» середовища. Так, А. В. Тарабукіна для аналізу культури «прицерковного кола» збирала матеріал переважно серед прочан Дивеева, Оптиної пустелі й Псково-Печерського монастиря. Водночас залишається відкритим питання: чому монастирська культура, яка, здавалося б, мала являти собою офіційний, теологічно вивірений, максимально очищений від іншокультурних впливів варіант Православ'я, взагалі містить ці фольклорні та міфологічні елементи? Більше того, існує думка, що ці елементи саме й виникають у монастирях [7]. Наприклад, серед прочан і туристів Валдайського Іверського монастиря народилася легенда, що дуб, який росте на монастирському дворі, виріс із жолудя Мамврійського дуба. Ченцям доводилося часто бачити людей, що обіймають дерево й залишають у його корінні монети. Щоб не вішати на дуб таблички майже гумористичного змісту «Дерево не обіймати» і «Дубу грошей не дарувати», ченці прикріпили до стовбура копію шанованої в монастирі Іверської ікони Богородиці та скриньку для монет

[14, с. 25]. Такі дії монастирської адміністрації не можна назвати боротьбою із забобонами, радше «воцерковленням язичеської традиції» [14, с. 25]. Відомо, чому Церква так вчиняла відразу після прийняття християнства, але необхідно зрозуміти причини таких же дій через десять століть.

Таким чином, метою статті є виявлення причин, механізмів існування й функцій фольклорних і міфологічних явищ у православній монастирській культурі. Реалізація цієї мети потребує зіставлення понять «міфологія», «фольклор», «переказ», «чудо», «єресь» та ін. у контексті монастирської культури.

Поняття «християнська міфологія» С. С. Аверинцев визначає як «комплекс уявлень, образів, наочних символів, пов'язаних з релігійною доктриною християнства та їх розвитком у взаємодії з фольклорними традиціями народів» [1, с. 599]. На відміну від теології, вона «чуттєво наочна», базується на життєвих цінностях і «даності звичаю», що перетворює її на периферійну, стадіально відмінну від християнської теології. Крім того, на думку антрополога Б. Малиновського (1884–1942) «... найпростіша демаркація між світом міфів і реальністю — неможливість у наші дні подій, які були колись» [18]. Проте в християнстві, в принципі, не відкидається можливість будь-яких чудес «з волі Божої». Фольклорист і етнограф Б. Н. Путілов підкреслює, що в народній культурі обряд, ритуал цінний сам по собі [18]. Але наявність особливостей обряду в різних національних типах християнської (і монастирської) культури свідчить, що навіть у такому ортодоксальному утворенні ритуал не має первинної цінності.

Якщо вважати монастирську культуру «втіленням» найправильнішого Православ'я», то використання настільки відмінних від неї фольклорних мотивів може здійснюватися тільки через серйозний компроміс. Але існує інша точка зору. Зокрема, сучасний болгарський дослідник Р. Р. Малчев саму монастирську культуру визначає як синтез практики побутування монастиря й народної культури навколишніх поселень [10]. У цьому разі фольклор (а разом з ним і міфологія) належать до монастирської культури як її природні складові. Дійсно, монастирська культура, незважаючи на свою віддаленість від світу, фактично виявляється ближчою до народу, ніж, наприклад, культура церковна. Як зауважує А. Кураєв, чернець — той же мирянин, але він є людиною, що побажала нести особливе служіння. А ось людина, яка прийняла духовний сан (тобто священик) — дійсно, вже не мирська людина [6, с. 368].

Якщо для С. С. Аверинцева християнська міфологія — це своєрідний синтез християнства, народної культури і язичества, то для О. Ф. Лосева міф — саме життя, речовина реальність. У такому разі теологія є ідеальною, а міфологія й фольклор — матеріальною складовою монастирської культури.

Фольклорні й міфологічні утворення в монастирській культурі можна, як вважається, класифікувати «за носієм» таким чином:

1) фольклор і міфологія ченців;

2) фольклор і міфологія, породжувані прочанами (робітниками, туристами, мандрівниками, населенням, представниками навколомонастирських громад та ін.).

Усередині кожної групи можна виокремити підгрупи. Так, серед явищ першої групи можна виділити міфи єретичного типу, що суперечать думці офіційної Церкви з певних питань, але не конфліктують з основними догматами Православ'я. Власне «єресью» в Православ'ї називається «відхилення від загальноцерковного вчення з догматичних питань» [4, с. 659]. Догматів, неприйняття яких сприяли б розриву з Церквою, у Православ'ї не так багато: догмат Боговтілення, догмат Спокути, догмат про незаймане народження Ісуса від Марії, догмат про загальне воскресіння та ін. З інших питань, у принципі, припускаються думки, зокрема й діаметрально протилежні офіційному богослов'ю.

Міфологічні явища першої групи виникають, коли відхід у монастир зумовлений не бажанням урятувати себе та світ, а втечею від антихриста, а бажанням «... залізи в консервну банку й запаюти себе ізсередини» (А. Кураєв). Наприклад, заклики не приймати ідентифікаційний код або заміщення молитви магією: «в Преображенському соборі Дивеевського монастиря влітку 2003 р. висіла новонаписана ікона св. Купріяна та Іустини відверто апокрифічного смислу. Підпис на цій іконі являв собою заклинання, а не молитву <...>» [7].

Далі в першій групі можна виділити перекази, легенди й міфи, привнесені прочанами, але прийняті ченцями тому, що вони догматично нейтральні або, наприклад, створюють привабливий образ обителі. Так, у Можайському Лужецькому Ферапонтовому монастирі та його околицях популярний образ Миколи Можайського, рятівника від татар, що зображується з мечем в одній руці й містом Можайськом в іншій. Б. А. Успенський убачав у такій композиції змішування образів і атрибутів власне святителя Миколи й Архістратига Михайла [15, с. 21]. У Топловському монастирі святої Параскеви П'ятниці (в Криму) туристи відвідують печеру першої черниці монастиря Константини. Водночас справжня печера не збереглася [11]. Або переказ Новодівочого монастиря, відповідно до якого «Наполеон нібито заявив, що не піде з Москви, поки не побачить загибелі Новодівочого монастиря. Французький імператор тривалий час стояв на Воробйових горах, очікуючи вогненної заграви на іншому березі Москви-ріки. І тоді один москвич, що мав володіння поруч з монастирем, запалив свій будинок. Вогонь палахкотів так сильно, що Наполеон вирішив, начебто це горить Новодівочий і покинув Москву» [16, с. 21].

Ця група артефактів утворює переказ (з маленької літери), всі складові якого можна позначити поняттям «благочестиві традиції», на відміну від Переказу, що є складовою офіційного православного вчення.

Ще однією частиною першої групи можна назвати чернечий фольклор, що містить приказки («Краще бути під клобуком, ніж під каблуком»), пісні (наприклад, досить відома «Пісня про райську пташку»), поезію й прозу з елементами дидактичного або самоіронічного, анекдотичного типу. Слід відзначити, що сміх і гумор наявні в монастирській культурі як засіб, що допомагає переносити труд-

нощі, зберігати оптимістичний настрій та адекватний рівень самооцінки. Відомо, наприклад, що преподобний Серафим Саровський мав гарне почуття гумору й веселу вдачу. Сучасний представник монастирської культури архієпископ Хризостом з Етні зауважує, що неприйнятним є лише непомірний, несвоєчасний, занадто гучний і легковажний сміх [20].

У другій групі міфологічних і фольклорних явищ, що привносять у монастирську культуру прочани, можна виокремити комплекс чудес і неймовірних подій, які популярні в «навколомонастирському» середовищі. Наприклад, переказ про довжину печер Києво-Печерської лаври до Чернігова або аж до Новгороду Великого [12, с. 22], або про дзвони Троїцького-Сергієвої лаври, які не підкорилися указу Петра I про їхнє переплавлення [13, с.19], або про польоти тіла святого без голови для перенесення святості [10].

Поясненням таких явищ звичайно наводять особливі характеристики селянського менталітету. Наприклад, письменник С. Каронін (Н.Е. Петропавловський (1853–1892)) так описує поведження курської селянки у Святогорському Успенському монастирі: «Ось вони, пан, всі такі, баби ці! Прийде у святі місця, — і, здавалося б треба одуматися, забути всякі їхні дрібниці... Усе це вона жадібно нахапала й дбайливо понесе додому, в курське село, де вона негайно, серед інших бабів, розповідатиме, що бачила й чого не бачила...<...>. Звичайно в словах їх немає брехні, але все так перебільшено, що ніхто, навіть вона сама, не зрозуміє, що вона бачила й що прибрехала» [3, с. 269–271]. Приблизно так само (з інтервалом в 100 років) описує А. В. Тарабукіна поведження сучасного прочанина: «Прочани у святому місці відчувають постійне розчулення, що часом переходить у захват, прагнення не упустити хоч найменшу частку благодаті змушує їх прислухатися до всього, що має відношення до місцевого переказу, будь то відомості з монастирських літописів, розповіді про чудеса або слухи про вдачі й невдачі інших прочан» [19].

Цей матеріал засвідчує, що повір'я та легенди, які мають народне походження, виконують компенсаторну, інтерпретуючу функцію й функції створення власного престижу.

Водночас народне шанування відіграє важливу роль у церковній і монастирській практиці. Один з відомих сучасних богословів митрополит Іларіон (Алфеев) говорить, що кожний святий проживає три життя: реальне життя історично існуючої людини, житіє як його духовний образ, образ значимості для Церкви та життя в досвіді віруючих. Житіє святого (хоча найчастіше й недостовірне) набуває реального існування в духовному досвіді віруючих [4, с. 711-712]. Таким чином, йдеться про біологічне, церковно-канонічне та культурне життя святого. С. С. Аверинцев, звертаючи увагу на те ж явище, пише про розбіжності в церковному й народному сприйнятті образів святого Георгія або пророка Іллі [1, с. 599].

Слід зазначити, що запропонована митрополитом Іларіоном послідовність у дійсності є дещо іншою. Уже за життя старець найчастіше буває оточений народним шануванням. Після смерті триває його місце, більш-менш широке шанування, і вже згодом (іноді через кілька

століть) — офіційне прославляння (канонізація). Наприклад, сербський народ шанував Саву як святого із самого дня його кончини в 1236 р., хоча канонізація відбулася лише в 1775 р. Народне шанування Максима Грека також почалося відразу після його кончини в 1556 р., хоча Соборами 1525 і 1531 рр. він був засуджений як еретик, чаклун і шпигун. У сучасному Топловському монастирі Параскеви П'ятниці її першу ігуменю Параскеву Родимцеву (1849–1928) народ почитає за святу, а в храмі монастиря вже є рака, готова прийняти її мощі, як тільки вирішиться питання про канонізацію [11].

Слід також зазначити, що Церква схильна дистанціюватися від надто фантастичних розповідей з життя святих або з історії монастиря, виявляючи в цьому питанні здоровий скепсис: «<...> одним з принципів богословської науки є той, щоб з двох пояснень відомого факту, природного і надприродного, надавати перевагу першому, якщо це можливо й не суперечить змісту біблійного оповідання» [9, с. 601].

Власне, під «чудом» у православній традиції розуміється «зіткнення двох аспектів буття — позамежного надлюдського й природного земного, що полягає у впливі надлюдського на світ природи та людей, при якому змінюється звичайний плин речей. За виразом митрополита Волоколамського і Юріївського Питьирима «Світ — система. Чудо — усунення помилки в системі» [17, с. 7]. У теології для позначення чудес використовуються два поняття: «сили» і «знамення». «Слово «знамення» свідчить про те, що чудеса Спасителя мають на меті не просто вразити уяву глядачів, а містять певне значення навантаження. Найменування «сили» вказує, що причиною здійснення чудес є сила Божа» [2, с. 160]. Суттєвою ознакою справжнього чуда є мотив любові, заради якої воно відбувається. Чудо, визнане Церквою таким, «не суперечить розумові, а тільки перевищує його» [9, с. 599]. Так, незважаючи на те, що при чудотворній монастирській іконі звичай є своєрідна «книга чудес» для запису свідчень допомоги й зцілення від неї, не чудотворна ікона, а іконописний оригінал є основою для іконописання. Схильність Церкви дистанціюватися від крайнощів спостерігається й у такому явищі, як існування «тенденції посилення регламентованості (поводження, одягу, життєвого укладу та ін. — О.С.) «зверху вниз», тобто вона набагато слабкіша в елітарних церковних колах: серед духівництва, причту і прихрамової інтелігенції та значно сильніша серед простих «церковних людей» [19].

Таким чином, у монастирській культурі існує складна діалектична єдність між фольклорними релігійними уявленнями й офіційною церковною теологією. Як пише А. Кураєв, «... у релігії є закон: те, в що люди вірять, це стає реальністю. Чи переконує Церква людей, які вірять у те, що від зубного болю необхідно молитися саме святому Антіпї, а від головного болю — святому Іоанну Хрестителєві? Ні, хоча це не більше, ніж забобон. Адже молитва — це максимальне напруження доброї волі людини, бажання добра іншій людині» [7].

У другій групі ще одну підгрупу утворюють міфи орієнталістського, «іншославного» і неоязичеського походження, що привносять у монастирську культуру туристи або неофіти. Згідно із зауваженням А. Ку-

раєва «... прості люди створюють парохристиянський або навіть прямо язичеський фольклор, а інтелігенція — утопії (старобрядницькі, екуменічні, обновленські, теургічні, окультні...)» [7]. Як приклад можна навести вже згаданий випадок з «... напитуванням енергією» від священних дерев і залишенням дрібних грошей у монастирських джерелах та пам'ятних місцях. Феномен монастирського туризму, на відміну від паломництва, є однією зі складових сучасної монастирської культури. Перші ознаки цього явища виявилися ще на початку ХХ ст., але нині набули широкого масштабу. Дослідник церковного фольклору Ж. В. Корміна відзначає, що монастирський туризм стає сучасною необтяжливою альтернативою традиційного церковного життя (причастя, сповіді та ін.), оскільки він дозволяє вважати себе православним, а отже, причетним до справжньої національної культури [5].

Таким чином, у монастирській культурі наявні різні рівні сприйняття й розуміння православної теології: офіційний церковний, «елітарний» і в широкому сенсі «народний», насичений міфологічними й фольклорними уявленнями. Серед причин їхнього існування можна назвати такі:

- незвичність догматів Православ'я для людської свідомості, неузгодженість їхніх даних з даними повсякденного людського досвіду;
- бажання «додумати» те, перед чим богослов'я зупинилося в трепетній шанобливій священній безмовності;
- конфесійні хвороби — «парохіалізм» (термін А. Кураєва; прагнення поширити традиції своєї парафії (або монастиря) на всю Церкву) і «єресь гносеомахії»;
- негативна реакція на процеси оновлення або секуляризації;
- прагнення переосмислити, запропонувати нове трактування богословських положень на доступному освітньому рівні під впливом своєрідно засвоєних досягнень науки;
- специфіка фольклору, що не підтверджує й не спростовує християнського вчення, не відбиває дійсності, а, опираючись на християнських образів, живе й розвивається за внутрішньо властивими законами жанру; створює власну реальність;
- потенційна наявність міфологічних інтерпретацій у різноманітній християнській символіці;
- здатність незримого й духовного згодом «втілюватися» в зриме та матеріальне (в людській свідомості, в церковній практиці);
- бажання прочан підвищити «рівень чудесності» свого монастиря;
- наявність певної свободи трактувань усього, що не стосується основних догматів;
- бажання окремої людини вірити, що події її життя не є випадковими, прагнення вписати себе в сакральну картину світу. У цьому контексті міфологія в монастирській культурі є своєрідним варіантом чернечої вимоги «уваги собі» (тобто самоаналізу, рефлексії);
- відсутність необхідної єдності досвідного й інтелектуального сприйняття православного Писання й Переказу.

Перспективи подальших досліджень — утілення фольклорних та міфологічних явищ у монастирському мистецтві.

Список літератури

1. Аверинцев С. С. Христианская мифология / С. С. Аверинцев // Мифы народов мира : энциклопедия : в 2 т. / [гл. ред. С. А. Токарев]. — М. : «Советская энциклопедия». — 1988. — Т. 2. — С. 599–604.
2. Давыденков О. Догматическое богословие : [курс лекций] / О. Давыденков, иерей. — М. : Православный Свято-Тихоновский Богословский ин-т, 1997. — 292 с.
3. Дедов В. Н. Святые горы: От забвения к возрождению / В. Н. Дедов. — К.: РПО «Полиграфкнига», 1995. — 352 с.: ил.
4. Иларион (Алфеев). Православие : в 2-х т. / Иларион Алфеев, епископ. — М. : Изд-во Сретенского монастыря, 2008. — Т. 1. — 864 с.
5. Кормина Ж. В. «Святая энергетика намоленного места»: о языке православных паломников [Электронный ресурс] / Ж. В. Кормина. — Режим доступа: <http://www.hse.ru/org/persons/202724>
6. Кураев А. Неамериканский миссионер / Андрей Кураев, диакон. — Саратов : Изд-во Саратовской епархии, 2006. — 464 с.
7. Кураев А. Церковь в мире людей [Электронный ресурс] / Андрей Кураев, диакон — Режим доступа: [HTTP://UTOLI-PECHALI.RU/CONTENT/BOOKS/KURAEV/CERKOV.NTM](http://UTOLI-PECHALI.RU/CONTENT/BOOKS/KURAEV/CERKOV.NTM)
8. Левин И. Двоеверие и народная религия в истории России / Ив Левин. — М. : Индрик, 2004. — 216 с.
9. Левитов П. В. Библейское учение о природе и отношении к ней человека / П. В. Левитов // Христианское чтение. — 1907. — № 11. — С. 599–611.
10. Малчев Р. Р. Фолклор и религия : дис. ... на образователната и научна степен «доктор» [Електронний ресурс] / Р. Р. Малчев. — Пловдив, 1999. — 163 с. — Режим доступа: <http://www.spisanie.ongal.net/research.html>
11. Мельник В. Монастырь святой Параскевы Пятницы [Электронный ресурс] / Владимир Мельник. — Режим доступа: <http://www.cofe.ru/blagovest/article.asp?heading=36&article=6974>
12. Православные монастыри / [текст А. Сорокин]. — 2009. — № 1. — 32 с.
13. Православные монастыри / [текст А. Сорокин]. — 2009. — № 4. — 32 с.
14. Православные монастыри / [текст К. Толоконникова]. — 2009. — № 9. — 32 с.
15. Православные монастыри / [текст К. Толоконникова]. — 2009. — № 21. — 32 с.
16. Православные монастыри / [текста Н. Горлова]. — 2009. — № 23. — 32 с.
17. Православные монастыри / [текст К. Толоконникова]. — 2009. — № 28. — 32 с.
18. Путилов В. Н. Фольклор и народная культура : моногр. [Электронный ресурс] / Борис Николаевич Путилов. — Спб. : Наука, 1994. — Режим доступа: <http://www.infoliolib.info/philol/putilov/1.html>
19. Тарабукина А. В. Фольклор и культура прицерковного круга [Электронный ресурс] : автореф. дис. ... канд. филол. Наук / А. В. Тарабукина. — С-Петербург, 1999. — Режим доступа: http://www.ruthenia.ru/folktee/CYBERSTOL/COLLEGS/ARINA_REFERAT.html
20. Chrysostomos. A Lenten Commentary on Humor, Laughter, and Frivolity [Электронный ресурс] / Archbishop Chrysostomos of Etna. — Режим доступа: <http://www.orthodoxinfo.com/praxis/a-lenten-commentary-on-humor-laughter-and-frivolity.aspx>

Надійшла до редколегії 14.12.2010 р.

ВІД ЖИТТЄВОСВІТОВОЇ ЗАВДАНОСТІ ДО ЖИТТЄВОСВІТОВОЇ ДАНОСТІ

Здійснено аналіз феноменологічних розвідок у проблемному колі соціальних наук. Досліджується підґрунтя розбіжностей застосування феноменологічних процедур. Визначено ефективність феноменологічних процедур щодо вивчення смислогенеративних процесів.

Ключові слова: феноменологія, інтерсуб'єктивність, дескрипція, інтерпретація.

Осуществлен анализ феноменологических исследований в проблемном поле социальных наук. Исследуется основа различий в использовании феноменологических процедур. Определена эффективность феноменологических процедур при изучении смыслогенеративных процессов.

Ключевые слова: феноменология, интерсубъективность, дескрипция, интерпретация.

The article deals with phenomenological researches in a problem field of social sciences. The basis of distinction in use of phenomenological procedures is investigated. Efficiency of phenomenological procedures is determined at studying sense generating processes.

Key words: phenomenology, intersubjectivity, description, interpretation.

Соціальна наука, відповідаючи викликам сьогодення, має переосмислювати накопичений інструментарій та усталені настанови. Сучасні пільні соціально-філософські дискусії тривають навколо досягнення смислогенеративного характеру соціального процесу, конструктивності основних гіпотез і картин соціального світу, прийомів аналізу, здатних викривати усталену аксіоматику традиційної соціальної науки. У зв'язку з цим особливого значення набуває аналіз феноменологічних розвідок у площині соціальних досліджень, що унаочнює їхню відповідність реальності, пізнавальну перспективу. Водночас необхідно зважати на основний недолік трансцендентальної феноменології — обґрунтування онтології з життєвих процесів суб'єктивності, тоді як інтерсуб'єктивність є «онтологічно головною категорією людського буття у світі».

Аналіз досліджень і публікацій засвідчує, що авторитетними у виведенні сутності феноменологічних розробок є твори П. Гайденка, С. Кошарного, А. Лоя, М. Мамардашвілі, Б. Маркова, В. Молчанова, Н. Мотрошилової, П. Прехтеля, Е. Причепія. З питань визначення специфіки соціальної феноменології привертають увагу праці В. Арутюняна, В. Бондара, Т. Дрідзе, Л. Іоніна, В. Кебуладзе, М. Култаєвої, В. Курбатова, М. Мнац'яканяна, О. Садохи, Б. Сивиринова, Н. Смирнової, Н. Трубіківа, Ю. Шинкаренка. Водночас необхідно відзначити, що науковий дискурс щодо цієї проблематики починає тільки

розгортатися в пострадянському соціально-філософському просторі. У зв'язку з цим комплексне вивчення життєвосвітової проблематики залишається поза увагою вітчизняних дослідників.

Крім того, доцільно окреслити декілька різних інтерпретацій, поширених у сучасних західних рецепції шюцівських соціально-феноменологічних розробок щодо обґрунтування звернення до життєвого світу: або через «кризу гусерлівських положень» (Гратгоф); або через його прагнення знайти достеменне підґрунтя соціальної науки (Кокельманс); або через виявлення трансцендентальною феноменологією інтерсуб'єктивної проблематики (Періторе). Якщо взяти до уваги перше спостереження, то, як доводить Гратгоф у власній статті «Теорія соціального діяння», зрештою Шюц обґрунтував «науку про феномени *mundan* інтерсуб'єктивності», котра не мала б справ із феноменами, конститутованими «у феноменологічно редукованій сфері» [1]. Проте в такому разі може виникнути певне питання, пов'язане з Шюцевими міркуваннями щодо соціальних наук, які, на думку Шюца, не мають безпосередньої справи з феноменами, конститутованими у феноменологічно редукованій сфері, а тільки «з відповідним корелятом у природній настанові» [2, s.138]. До того ж, як бути з обґрунтованою Шюцем системою суб'єктивної релевантності? Хоча, з іншого боку, це зайвий раз переконує в суперечності міркувань самого Шюца, що впливає на суперечності інтерпретувань [3].

Метою статті є експлорація щодо з'ясування специфіки трактування гусерлівської генеральної тези в коло соціальних наук через аналіз *mundan* феноменології Шюца, встановлення життєвосвітових релевантностей, зіставлення гусерлівської і шюцівської пропозицій щодо статусу соціальної науки.

Аналіз вищезгаданих пропозицій доводить, що в шюцівських соціально-феноменологічних розвідках не відокремлено трансцендентально-феноменологічний аналіз смислового конституювання окремого Я від структурного аналізу соціального світу. Впровадження іншого на рівні «генеральної тези» надає можливість пов'язати трансцендентальне конституювання з аналізом соціального світу з позиції «генеральної тези», яка свідчить про те, що Ти також має свідомість узагалі (основоположна ідеалізація в повсякденному мисленні). Потік переживань Ти, на думку Шюца, виявляється подібним за пра-формою до потоку переживань самості. Таким чином, відкривається «чиста сфера Ми». У «Структурах життєвого світу» доводиться: всі форми соціальних відносин мають виходити з «Ми-взаємин» як соціального апріорі, в якому взагалі створюється інтерсуб'єктивний життєвий світ, безперервно підтверджуваний. Основуючись на повсякденній вірі, Шюц редукує соціальність до досягнень ідеалізації соціальності та розуміння іншого (чужого). Вирішення проблеми інтерсуб'єктивності в площині *mundan* сприяло формуванню уявлення, що існуючі, точніше, актори в повсякденному світі контрфактично мають свої місця як принципово замінні, а свої інтереси — як конгруентні. У такому разі інтерсуб'єктивність реальна тільки як субпозиція, як функція монологічної свідомої структури. Відомо, що за таку інтерпретацію

інтерсуб'єктивності погляди Шюца критикують, зокрема Бернард Вальденфельс [4], Міхаель Тьонісен [5]. До речі, до цього також особисто зверталась авторка цієї статті, зокрема у «Між іншим та чужим (За філософсько-політичними міркуваннями Б.Вальденфельса)» [6]. Зрештою, виявляється, Шюц, незважаючи на апелювання до досвіду Ми, надав перевагу досвіду самості та її інтерпретації. У зв'язку з цим наведемо одне цікаве спостереження щодо Шюцевої теорії розуміння чужого, котре він експліцитно відокремлює від розуміння самості для того, щоб потім довести, ніби «значення чужого духовного переживання ґрунтується на самоінтерпретації мого переживання alter ego» [5, s. 42]. Можливо, в «Ми-взаєминах» безпосередньо сприймається переживання іншого в «живій одночасності», але насправді має місце опосередкованість чужого досвіду. Це пов'язано з тим, що в Шюца вилучено прямий підхід до переживання іншого (тобто гусерлівська емпатія), а тому визнається кружний шлях: через сприйняття зміни тіла іншого (в душі Арнольда Гелена, Гельмута Плеснера, Моріса Мерло-Понті). Як підтвердження цього видається слухним пригадати висловлювання Мерло-Понті, котре можна вважати своєрідною «радикалізацією» опосередкування або дистанціювання, про те, що дистанція лежить не тільки між нами і речами, але вже між нами самими та нашим сприйняттям. Але й тут необхідно зауважити, що цей шлях був закладений частково і самим Гусерлем, і це не могло б не вплинути на тих, хто намагався успадкувати його ідеї (наприклад, в «Ідеях чистої феноменології та феноменологічної філософії» міститься твердження про опосередкованість пізнання чужого через тіло). Сприйняті зміни тіла іншого виявляються ознакою для переживання Ти як такого та одночасно такими, з якими інший пов'язує «спільний смисл». Якщо погодитися з тьонісенівською критикою, що останній залишок діалогічної безпосередності в розумінні чужого зникає через припущену рефлексію на власні переживання іншого, а жива інтенціональність навколишніх соціальних відносин перетворюється на інтенціональність рефлексивного віддзеркалення [5, s. 413], то все ж необхідно визнати за досягнення Шюца виокремлення розуміння самості та розуміння іншого з посиленням на «принципово попередню смислову інтерпретацію». Особливу увагу цьому приділяє і Гратноф, визначаючи теоретично перспективним шюцівське обґрунтування «престиційованого смислу». Але вважаємо за доцільне в даному разі послатися на міркування Айкельпаша та Лемана, котрі підкреслюють, що розглянутий таким чином Шюцем «чужий єдиний смисл» виявляється «граничним визначенням». Розуміння чужого переживання в будь-якому разі має «попередній» характер, тому що саме «ідеальне знання всього передбачається у свідомості іншого в даних тепер та таким чином конституйованих смислових зв'язках» [7, s. 43]. За Шюцем, для того, щоб можна було інтерактивно реагувати, необхідно постійно коректувати смислові зв'язки в повсякденні (тобто редефініціювати та реінтерпретувати). Можливість осягнення «чужого єдиного смислу» ґрунтується на «живій одночасності», її модифікуванні, на конструкції іншого [7, s. 44]. Таким чином виявляється, що, за Шюцем, осягнення себе

самого з відстані спостереження здійснюється в конструкції типового способу вчинку, типового зразка основоположного мотиву, тобто за персональним типом, для котрого інший та його контрольований учинок є тільки особливими випадками або прикладами.

Відповідно до згаданої вище конструкції акторів визначається «матеріальний» або «тип послідовності», що охоплює дії інших як типові. Стосовно значущих смислів чужого вчинку та діяння виникають два способи розуміння або два типи ідеалізації (Абельс). Спрямованість типу діяння можна розглядати щодо самого діяння відповідно до типу, «що діється» або «що вже зроблено» (мається на увазі так званий об'єктивний аспект). Проте, з іншого боку, ця спрямованість пов'язана також і з суб'єктивним значенням стосовно людини, яка здійснює цей учинок. Ці визначені два типи пов'язані один з одним. Перший зумовлений об'єктивними смисловими зв'язками дії. Другий виявляється персональним типом. У подальшій творчості Шюц розгорнув роль типізації в процесі конституювання світу очікувань. Світ, за Шюцем, із самого початку подається в типізованій формі. При цьому більшість типізацій виявляються соціальними, конституюваними за «об'єктивним станом» культури та її історії. Тут Шюца цікавив сам процес типізації. Він підкреслював, що, наприклад, ідеалізація «я можу знову» для кожної форми типізації набуває відповідного значення. Таким чином, така ідеалізація одночасно з ідеалізацією «і так далі» виявляється конститутивним апріорі досвіду, який успадковується для репродукування в минулому здійснених учинків за типовим зразком (або типовим чином). Ідеалізації виникають через подальше абстрагування від контекстної даності діяння, тому їх можна вважати ітераційними. Звичайно, типізації приводять до анонімності, що посилюється, тому що під час типізацій вилучається не тільки ситуативний контекст, а й конкретні змісти діянь. Анонімність слід вважати суттєвим складником більшості соціальних відносин.

Підсумовуючи висловлене вище, зокрема щодо «своєрідності» трактування гусерлівської генеральної тези Шюцем, слід відзначити таке: «природна настанова» в Гусерля розглядалася як «необдумана» позиція, наївна віра в існування світу [8, § 30 або § 7]. Ця достовірність ґрунтується на безсумнівній вірі в реальність світу. У такому разі виникаючі питання та сумніви стосуються тільки партикулярних моментів, а не світу в цілому. Здається, Шюц намагався реінтерпретувати гусерлівське «епохе» непроблематичним чином, пропонуючи розглянути його з іншого боку як процедуру, що не вилучає віри в зовнішній світ, а, навпаки, вилучає сам сумнів. До того ж, спадає на думку, що суперечливість розглянутих міркувань Шюца спровокована певною мірою суперечливістю або недостатньою обґрунтованістю, а точніше, розробленістю відповідних міркувань Гусерля, зокрема і самої редукції. Пошлемося на Шпігельберга, який відзначає незавершеність праць Гусерля щодо визначення редукції [8, с. 140-141; 165-167]. У зв'язку з цим залишається відкритим горизонт інтерпретації, «розумових шляхів», з одного боку, але з іншого, — можливість «своєрідних» успадкувань, додання іноді субверсивних конотацій, що власне

і спостерігаємо. Таким чином, пройшли першим шляхом, маючи досвід у вигляді викладених вище висновків. Але для того, щоб переконатися в їхній достеменності, для підтвердження зауважень, доцільно здійснити зворотний шлях або, радше, історико-теоретично первісний: від Гусерлевих міркувань.

Хоча Гусерль безпосередньо не вивчав особливості соціальних феноменів, але все-таки він висловлювався про позитивний внесок феноменології щодо емпіричних наук, зокрема в «Логічних дослідженнях», а також в «Ідеях чистої феноменології і феноменологічної філософії I», як уже підкреслено раніше. Незважаючи на те, що ця тема добре досліджена у філософській літературі, зокрема у вітчизняній [10], видається слушним зробити певний начерк, зокрема для «розкриття розумових шляхів».

Почнемо із зауваження, що Гусерль розрізняв науку і філософію, а також емпіричні й ейдетичні науки. Цим пояснюється думка про те, що кожна емпірична наука має доповнюватися кореспондуючою ейдетичною («регіональною онтологією»). Обидві науки, емпірична й ейдетична, набувають свого останнього обґрунтування у філософії, за Гусерлем, трансцендентальної феноменології. Розрізнення «сутності» та «фактичності» призводить до корелятивного відокремлення фактичних наук від суттєвих [8, Розділ «Факт і сутність»]. Конкретні емпіричні предмети одночасно з їхніми матеріальними формами мають своє власне місце у вищому матеріальному роді, регіоні емпіричних об'єктів. У зв'язку з тим, що кожний емпіричний об'єкт має свою власну сутність (регіональну), котра посилається на кореспондуючу регіональну онтологію, кожний регіон емпіричних об'єктів має насамперед відповідати певній емпіричній конкретній науці. Отже кожна емпірична наука, котра посилається на певний регіон, по суті посилається на кореспондуючу регіональну онтологію (як першооснову). Регіональна онтологія, незважаючи на те, що в часовому розумінні не випереджає емпіричної науки, не фундується на результатах останньої. Регіональну онтологію можна відкрити тільки через виявлення сутності, «точну» рефлексію, дескрипцію, аналіз сутності єдності, належної певному регіону. Розмаїті регіональні онтології зумовлені «загальною онтологією світу нашого безпосереднього досвіду». Крім цього, за гусерлівською логікою міркувань, виявляється різниця між дескриптивною наукою (зокрема і наукою про соціальні феномени) та корелятивною емпіричною наукою, котра полягає в тому, що остання зосереджує увагу на «фактах» [8, § 2, а також § 7], тоді як перша має пояснювати загальні та необхідні структури цих фактів. Зазначене надає можливість вважати дескриптивну, зокрема соціальну науку, регіональною онтологією, що прагне розпізнати необхідні та суттєві структури різних способів орієнтації у світі та їхні безпосередні кореляти, характерних для таких галузей, що належать до регіонів людського буття.

Таким чином, Гусерль вважав, кожна емпірична наука поруч зі своєю відповідною регіональною онтологією має пресуппозицією формальну онтологію, котра об'єднує всі емпіричні науки («*mathesis universalis*» – застосовуючи лейбніцівський термін, «загальна матері-

альна онтологія світу безпосереднього досвіду» [8, § 7]). Остання покликає пояснити ейдетичні структури, котрі містяться в усіх речах, що складають предмети всіх емпіричних наук і їхніх кореспондуючих регіональних онтологій. Кожна регіональна онтологія є апіорно ейдетичною, суто дескриптивною наукою основних структур усіх речей, належних до певного буттєвого регіону [8, §8, а також §9]. Головним виявляється те, що Гусерль вважав, ніби регіональна онтологія жодним чином не є філософською дисципліною. Це пов'язано з тим, що кожна регіональна онтологія являє собою науку, котра відкривається тільки із середини природної настанови [8, § 30].

З огляду на це стає очевидно особливість вихідного пункту Шюцєвих міркувань, яку чітко виокремлює Кокельманс, відзначаючи, що Шюц потрапив у скрутне становище, коли пов'язав свою «соціальну теорію» із «соціальною філософією» [11, s. 35]. Пригадаймо: вже було визначено раніше, що підставами цьому були суперечності думок Гусерля [8, § 26, а також суттєві, як уявляється, зауваження Шпігельберга 9, с. 142, 155]. Відомо, саме це вплинуло на подальший розвиток дискусії з приводу використання такого концепту як «протонаука», зокрема змусило Лукмана висловитися щодо використання такого концепту, як «феноменологічна» соціологія. У статті «Феноменологія та соціологія» він обґрунтовує свій погляд на те, чому феноменологічну соціологію слід розглядати як «поняттєву суперечність», зауважуючи, що протосоціологія — «не соціологія або ще не (соціологія — С.О.), або більше не (соціологія — С.О.)» [12, s. 206]. У зв'язку з цим доречно пригадати, що іншу точку зору висловлює Габермас у творі «До логіки соціальних наук». Проте з певною зацікавленістю в подальшому розгляді позиції Гратгофа, а також Срубара щодо цього в межах аналізу їхніх концептуальних побудов.

Тут ідеться про те, що Шюц пов'язав достеменність соціальної науки з поєднанням її з філософською рефлексією, що, у свою чергу, мала б відповідати феноменологічному дослідженню. Проте емпірична наука: чи то соціальна, чи то природнича, не повинна залежати від будь-якого філософського напрямку, а має залишатися нейтральною щодо вибору філософських орієнтацій. Уже підкреслили раніше, що Гусерль вимагав від соціальної науки дескриптивного аналізу соціальних феноменів, який випереджав би теоретичні конструкції. Натомість, якщо дескриптивні дисципліни (такі як регіональні онтології) і мають ґрунтуватися на філософській рефлексії, то вже, за Гусерлем, на чистій феноменології або трансцендентальній феноменології. Знову змушені визнати, що подане тут непорозуміння зайвий раз переконує в суперечливості, а іноді в апоретичності висловлювань як Гусерля, так і Шюца, що впливає на непорозуміння з приводу їхньої інтерпретації. Здається, в цьому разі необхідно підкреслити, що Гусерль намагався обґрунтувати феноменологію як чисту, нейтральну теорію пізнання, тому визнання її саме такою становило підстави для використання її як підґрунтя дослідження будь-якої науки, але, з іншого боку, залишалося питання, пов'язане із запропонованим Гусерлем трансценденталізмом, — а чи досягла вона (феноменологія) цієї нейтральності?

У зв'язку з цим видається слухним відзначити цікавий «розумовий шлях», запропонований Кокельмансом, який вважає, що згідно з Гусерлевою логікою наш життєвий світ є релевантним тільки щодо соціальної науки, тобто в ній він буде структурований соціальними інститутами, скерований законами, правилами, нормами, ідеалами, визнаними всіма членами суспільства. Наш життєвий світ є інтерсуб'єктивним, тому всі людські дії здійснюються в соціальному світі та через нього. Проте не все, притаманне цьому світові, тільки на цій підставі має стати предметом соціального наукового дослідження. У більшості випадків життєвий світ є тільки тематичним полем, де виокремлюються різні теми. Безпосередня предметна галузь соціальних наук пов'язана з інтенціональним ставленням, людськими діями, соціальним світом із його інституціями, тобто єдністю смислу, в котрій дії та інститути мають свою суттєву частину. Не менш цікаві «розумові шляхи» знаходять і подають: уже згаданий Шпігелберг [9, с. 165-167] (він пропонує розглядати *mundan* феноменологію як «особливий тип первісної редукції», зокрема на підставі того факту, що під час останнього впорядкування рукописів Гусерля від 1935 р. записи про неї йдуть першими (під літерою А), але тільки в подальшому в абетковій послідовності (від В до Е) здійснено записи про редукції та різні типи конструювань [9, с. 166]), а також Гратгоф, Зьофнер, Срубар, пропозиції яких досліджено [3].

Здійснена аналітична робота розкриває основні інтенції роздиференціювання шляхів визначення феноменологічних розвідок у дослідницькому полі соціальних наук. Інтерсуб'єктивність та «Міжвазємини» фундуєть усі інші категорії людського буття. Це свідчить, що інтерсуб'єктивність осягнена виключно як життєвосвітова даність, а тому не підлягає феноменологічній редукції. Коли Шюц вважав, що ідеальні типи утворені відповідно до типізацій, які, у свою чергу, розвинуті в життєвому світі, структуровані через наше мовлення, то він убачав у їхньому дослідженні завдання соціального вченого. Зважаючи на «подібності» та «відмінності» ставлення Гусерля та Шюца до статусу соціальної науки, яка здатна легітимно описати конституювання ідеальних типів і вирішувати методологічні питання такої дисципліни [11, с. 38], зрештою її можна обґрунтувати або як «регіональну онтологію соціального життя» (Кокельманс), або як «феноменологію соціальної науки» (Гратгоф), або як «повсякденну герменевтику» (Зьофнер), або як «прагматичну життєво-світову теорію» (Срубар), що становить підстави подальших розміркувань.

Список літератури

1. Grathoff R. *The Theory of Social Action: The Correspondence of Alfred Schutz and Talcott Parsons* — Evanston, 1978. — 171 p.
2. Schütz A. *Der sinnhafte Aufbau der sozialen Welt. Eine Einleitung in die verstehende Soziologie.* — Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974. — 437 s.
3. Садоха О. В. Феноменологічні імплікації в сучасному соціально-філософському дискурсі: досвід транспарентності // Автореф. дис. на здобуття наукового ступеня д-ра філос.наук: 09.00.03 / О. В. Садоха / Ін-т філос. імені Г.С.Сковороди НАН України. — К., 2008. — 30 с.

4. Вальденфельс Б. Мотив чужого // Сб. пер. с нем. / Вальденфельс Б.; [пер. с нем. К. Лядской, О. Шпарагы, С. Логвиновой, Т. Щитцовой. Научный ред. А.А. Михайлов; отв. ред. Т.В. Щитцова]. — Минск: ПроPILEI, 1999. — 176 с. — Серия «Схолия».
5. Theunissen M. Der Andere. Studien zur Sozialontologie. — Berlin: Walter de Gruyter, 1977. — 573 s.
6. Садоха О. «Між іншим та чужим (За філософсько-політичними міркуваннями Б.Вальденфельса)» / О. В. Садоха // Науковий вісник. Серія «Філософія» \Харк. держ. пед. ун-т ім. Г.С.Сковороди. — Х. : ОВС, 2004. — Вип. 16. — С. 25-31.
7. Eickelpasch R., Lehmann B. Soziologie ohne Gesellschaft. Probleme einer phänomenologischen Grundlegung der Soziologie. - München: W. Fink Verlag, 1987. - 111s.
8. Husserl E. Die Idee der Phänomenologie. Husserliana, Bd.II, Den Haag, 1950, §1,2 або у російському перекладі «Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии» — Ел. Ресурс: < <http://elenakosilova.narod.ru> >.
9. Шпигельберг Г. Феноменологическое движение. Историческое введение / Шпигельберг Г.; [пер. с англ. В.П. Большаков, Т. Вартанян, Т. Дмитриев и др.; под ред. М.Лебедева, О.Никифорова] — (Ч.3). — М.: Логос, 2002. — 680 с. — (Серия Сигма).
10. Феноменологічна теорія свідомості Е. Гуссерля (критичний нарис) / За ред. Е.М. Причепій. — К.: Наукова думка, 1971. — 103 с.
11. Joseph J.Kockelmans Deskriptive oder interpretierende Ph nomenologie in Sch tz konzeption der Sozialwissenschaft // Alfred Sch tz und die Idee des Alltags in den Sozialwissenschaften /Hrsg. von W.M-Sprondel und Grathoff R. — Stuttgart: Enke Verlag, 1979. — 213 s.
12. Luckmann T. Ph nomenologie und Soziologie // Alfred Sch tz und die Idee des Alltags in den sozialwissenschaften// Hrsg. von W.M.Sprondel und R.Grathoff . — Stuttgart: Enke Verlag, 1979. — S. 196-206.

Надійшла до редколегії 22.12.2010 р.

УДК 37.011:165.9

П. О. НІКОЛОВ

ТРАНСФОРМАЦІЯ ЦІЛЕЙ НАВЧАННЯ В ІНФОРМАЦІЙНОМУ СУСПІЛЬСТВІ

Розглядається зв'язок сучасних методів навчання в інформаційному суспільстві з трансформацією європейської культури та її органічного породження — західної науки.

Ключові слова: культура, наука, знання, інформація, маніпулювання знаками, творчість.

Рассматривается связь «современных» методов обучения в информационном обществе с трансформацией европейской культуры и ее органического порождения — западной науки.

Ключевые слова: культура, наука, знание, информация, манипулирование знаками, творчество.

Connection of «modern» methods of teaching is shown in informative society with transformation of the European culture and her organic generation — western science.

Key words: *culture, science, knowledge, information, manipulation, creation, signs.*

Актуальність теми пов'язана з пошуком нових, «творчих» форм навчання в умовах інформаційного суспільства, процесом адаптації науки і системи освіти до становлення інформаційного суспільства.

Метою статті є з'ясування соціокультурного контексту, що відрізняє сучасне інформаційне суспільство від традиційного європейського з його ідеалами класичної науки, та його впливу на зміну цілей і методик навчання, в яких у концентрованому вигляді виявляється становлення нової філософії освіти.

Тенденції «демократичної» педагогіки, орієнтованої на «індивідуальний розвиток», «рівноправ'я», «діалог» досліджуються в працях П. Блонського [3], І. Перельмана, В. Беніна [2]. Л. Когана [10], М. Щетиніна [21], А. Дусавоцького [7]. У центрі їх уваги — творче навчання, яке за цілями збігається з «нетравматичним», «неавторитарним» навчанням. Проблеми змістовних характеристик сучасного інформаційного суспільства і специфіки процесів пізнання в ньому розглядаються в працях А. Моля [16]. Специфіка інформаційного суспільства як симулятивного й особливості функціонування понять традиційного європейського мислення розкриваються в працях Ж. Бодріяра [4]. Теоретичні основи інформаційного суспільства як відкритого висвітлюються в текстах А. Бергсона. Загальні теоретичні питання, пов'язані з функціонуванням інформаційного суспільства, розглядаються в працях Д. Бела [1], Е. Тоффлера [18], М. Кастельса [9]. Деякі тенденції розвитку інформаційного суспільства з точки зору зміни парадигми пізнання аналізуються в дослідженнях М. Маклюєна [12;13] і Н. Лумана [11]. Зміщення до семіозиса, проблем комунікації аналізується в праці І. Мальковської [14]. Підкреслюється позитивність трансформацій, до яких необхідно адаптувати традиційні інститути західної культури, що і відбувається нині.

Науковою новизною є твердження: нові форми навчання породжують суб'єкта, орієнтованого на вміння рекомбінування на шкоду творчості. Ця ситуація зумовлюється трансформацією уявлень про знання як відомості, що відбивають об'єктивну структуру явища (процесу) в інформацію, структуровану залежно від цілей передачі повідомлення. У результаті відбувається зміщення цілей навчання з процесу пізнання на процес опанування і маніпуляції інформацією, формування індивіда, схильного до маніпулювання наявним знанням, — усе фрагментарнішим, що завдає шкоди творчому мисленню.

Сучасна епоха і традиційні методи навчання. Питання про методи та цілі навчання в сучасному світі, який позиціюється як «інформаційне суспільство», «світ знання», «безперервного навчання», є джерелом дискусій з другої половини ХХ ст. Стверджується, що традиційні підходи є неприйнятними внаслідок того, що вони сформувалися

в набагато менш динамічному світі, радше заклопотаному підтримкою традиції, ніж науковими, технологічними або соціальними новаціями.

Підкреслюється, зокрема, що традиційне європейське навчання ґрунтувалося на заучуванні незрозумілих і до того ж абстрактних щодо реальності знань. Стверджується, нібито воно не відповідає мозаїчності знання в сучасну епоху, що характеризується обігом значного обсягу інформації, потік якої ототожнюється зі знанням. Тому необхідне не «повідомлення» в процесі навчання неминуче обмеженого набору знань, а навчання вміння «творчо аналізувати» потік інформації, що постійно збільшується і в який людина занурена, незалежно від функціонування системи освіти. Внутрішня тенденція подібних підходів полягає в уявленні про конкуренцію засобів масової комунікації і систем навчання та виховання. Ще глибша їх підоснова в тому, що «примусовість Істини» має бути скасована як «тоталітарна», а методи навчання, пов'язані з її «функціонуванням», принципово неефективні. Особливо порівняно із завданнями, що постають перед людиною інформаційного суспільства, пронизаного комунікаціями «з приводу знання».

Ця нова «якість» існування системи освіти, що опосередковано мається на увазі, наявна й уявляється «випадаючим» з попередньої історії феноменом. Дійсно, нормою є тотожність і взаємна додатковість систем масової комунікації, які відповідають за трансляцію цінностей та освіти, що інтегрує членів співтовариства в цю систему цінностей. Таким же чином у нормальній ситуації пов'язані процеси пізнання і навчання пізнання. Проблема полягає в тому, що сучасне інформаційне суспільство функціонує незалежно від західної системи освіти, традиційні форми конфліктують з новими цілями навчання. Ця розбіжність трактується як причина «кризи» системи освіти, що робить необхідною її модернізацію.

При цьому йдеться про її загальну «неефективність». Проте фактично зіставляється ефективність сприйняття елементів інформаційного потоку, що транслюється, медіа, комплексу знань та уявлень, джерелом якого є система освіти. Легкість опанування елементів інформаційного потоку береться за зразок для «відсталі» системи освіти. Одним з наслідків є твердження про бажаність навчання без зусиль у процесі вирішення практичних завдань, а також необхідність більш раннього початку навчання, внаслідок того, що перебування сучасної людини в інформаційному потоці робить її «розумнішою». Мається на увазі, що навчання «відстає» від стихійного інформаційного потоку, а мало б його «наздогнати». Тому необхідно поквипити природу або, радше, відмовитися від нав'язаної Піаже вікової моделі людини, яка диктує уповільнений темп навчання.

Остання відкидається на тій основі, що швидкість приросту нового знання, яка постійно збільшується, у свою чергу, потребує нових, ефективніших способів навчання. При цьому ключовим чинником ефективності уявляється як швидкість засвоєння, так і зміщення на більш ранні терміни «традиційного» матеріалу». «Повільний» «людині Піаже» протиставляється «швидка» «людина Ельконіна», ви-

никнення якої типологічно відповідає виникненню феномену масової культури, відкритого суспільства (незважаючи на приховані претензії такого навчання на елітарність).

Відкрите суспільство породжує «новий тип знання» — мозаїчне, фрагментарне, ґрунтоване на безперервному комбінуванні елементів з постійно оновлюваної «книжкової стіни», в якій хаотично відтворюються одні й ті ж елементи знання, а «унікальність» задається «індивідуальністю вибору» тих або інших елементів цієї «стіни» [16, с. 55]. У цьому разі швидкість вихоплення і маніпуляції з тим, що вихоплено (на зразок формального рішення в «клубі знавців»), дійсно стає критерієм «знання». Пов'язаність цього феномену з масовим суспільством споживання підтверджується характерною деталлю — інтересом до цифр, — що вважалося колись характерною особливістю американського мислення (а нині поширилося на інші регіони «інформаційної цивілізації»). Породжена цим суспільством людина орієнтується на «вимір», індивідуальний «облік» потоку інформації, що проходить через індивіда, і правила поводження з елементами цього потоку. Обсяг інформації, яку він має в розпорядженні і може використовувати, отожднюється зі знанням у європейському сенсі. Акцент на вимірювання, підраховування призводить до того, що «знання» витісняє «інформація».

Обговорення цих понять є самостійною проблемою. У цьому разі необхідно відзначити їх якісний різний зміст з точки зору принципу структуризації. Знання — усталене у філософській, науковій та освітній традиції як поняття. Це — вираження в знаковій формі об'єктивних властивостей і зв'язків світу. Знання прагне до вираження структури буття, його змістовних, смислових аспектів, воно покликане відбивати реальність, об'єктивне існування якої, так або інакше, визнається. Інформація ж — слово нове і точного його визначення понині не існує. Норберт Вінер свого часу спробував надати інформації онтологічного статусу, разом з матерією [5]. Згодом, але так само на рівні метафор, інформацію розцінюють як початок антиентропії, механізм самоорганізації матерії. Проте в практичному сенсі інформація є інструментом передачі повідомлення. Її структуризація пов'язана не зі змістовними аспектами реальності, а із завданнями зберігання і передачі даних. У цьому сенсі справедливим є розрізнення знання й інформації. Тому можна погодитися з тим, що інформування полягає в маніпуляції знаннями, а не у створенні нових знань [15, с. 72].

Іншими словами, інформація — це дані, структуровані, виходячи не з внутрішньої структури явища або процесу, а для вирішення конкретних завдань. На противагу цьому саме внутрішня структура речі є джерелом знання. Різниця в цьому разі така, яка існує між знаковою системою (азбукою Морзе або російською мовою, наприклад) і тим, що передається в повідомленні (літературний твір, наукова теорія). Чи між алгоритмом функціонування комп'ютера і змістом реального явища (процесу), дані про яке розмістили в комп'ютері. Чи функціонуванням арифмометра і змістом математичних операцій, які здійснюються на ньому (приклад Е. Гуссерля). Структура механізму передачі не пов'язана із сенсом того, що передається.

Оскільки навчання по суті є процесом передачі знань («інформуванням про знання»), у всі часи неминучим є конфлікт між актом «передачі» і здатністю навченого індивіда пізнавати. Певною мірою система освіти стає «медіапроектотом науки», в цілому орієнтованою на здобуття знань. А тому можлива ситуація, коли ефективне навчання відбирає і формує ідеального «об'єкта інформування», пасивного — стосовно «інформатора», оскільки його мислення повністю орієнтоване на отримання інформації і швидке оперування повідомленнями. У процесі навчання, зокрема під час вирішення «творчих» завдань за неявно введеним алгоритмом рішення, він показує найкращі «результати». При цьому закінчений «об'єкт інформування» виявляється нездатним до єдиного компонента пізнання — самостійної постановки проблем (у сенсі експлікації і «бачення»), а також до їх вирішення.

Таким чином, у процесі «інформування» конституюється індивід, нездатний тільки до здивування. І це справедливо: здивування затягує процес, воно потребує часу. А навіщо здивування на «брейн-ринзі»? Тут важливе швидке оперування даними за допомогою заданого алгоритму або набору специфічних кліше, що перетворюють зміст знання в повідомлення. У цьому сенсі інформація завжди «про щось». М. Маклюен це заперечував, але його твердження залишилося необґрунтованою декларацією [12]. Отже, «інформування», «повідомлювання» як ключова методика навчання поступово формує пасивного, нетворчого індивіда.

Це є результатом порочної вихідної установки на навчання творчого мислення. Можна навчити комбінування з готовими «формами», підставляючи їх до вирішення вже сформульованих завдань, але неможливо безпосередньо навчити мислення. Підтвердженням цьому, що не потребує посилань, є відомий феномен численних відмінно успішних учнів (студентів) і малої кількості творчих людей серед них, які, навпаки, часто трапляються серед ненайуспішніших за формальними показниками.

Парадокс полягає в тому, що саме «лобове заштовхування» набору «догматів» сприяє формуванню нетолерантного до потоку інформації індивіда, психологічно здатного до «інформаційної контрестетії» й органічно орієнтованого на новачі. Але справа не лише в психології. Догматичне подання ігнорує індивіда і тому тільки й може використовуватися для передачі структури явища або процесу, тобто знання про нього. Усупереч цьому, підстроювання під індивіда неминуче перетворює знання на інформацію — хоча б частково. Іншими словами, процес породження знання і комунікація з приводу здобування знань мають якісно відмінну природу. Це не випадково, оскільки засвоєння інформації припускає наявність готового знання, а не його створення. Примирення цих тенденцій є практичним завданням навчання. Взаємодія необхідна, оскільки ця ситуація може бути доведена до езотеричності знання, його доступності небагатьох для «обраних», відриву від реальності, що «живить» процес пізнання. А інформованість, доведена до межі, може означати мистецтво поведінки з наявним знанням і симуляціями замість пізнання (комбінуванням елементів «книжкової

стіни»). Таким чином, усе пов'язано з метою навчання: формування вміння здобувати знання, навичок поводження з інформацією.

Цілі і методи розвиваючого навчання: знання або маніпуляція повідомленнями? В обох випадках навчання зберігає свій зміст у вузькому сенсі: воно є діяльністю для прискореного опанування накопиченого «соціального досвіду», тобто технологією трансляції. Проблема полягає в тому, що ефективність засвоєння потоку інформації нині ототожнюється з процесом пізнання і відкрито виголошується метою навчання. Воно відбувається в процесі спеціалізованої діяльності, що моделюється в процедурах «неавторитарного» навчання. Його основою є процедури «означування». «Означування» дозволяє опанувати речі та процеси, зробити їх максимально «поствпливими», такими, що втратили зв'язок з реальністю, штучно створеними «радикалами», «вірусами», готовими монтуватися в напрямках, які підказує примхлива фантазія «позначувача». По суті, воно полягає у введенні посередників-шаблонів, набору універсальних знаків, які лише видаються за реальність, оскільки насправді такою вони не є і при цьому легко класифікуються. Підкреслимо: справа саме в тому, що навчання зосереджується на знаковій реальності як єдиній, а не в тому, що використовуються кліше і порівняння — прийоми досить типові як у науковому пізнанні, так і в навчанні. Увага зосереджується на «семіотиці» — з теоретико-пізнавальної точки зору, і на знаках — з точки зору предметної. Передбачається, що врівноважувати негативні сторони «чистого» навчання має виховання, яке в цілому відповідає за ціннісні аспекти пізнання. Згідно з думкою авторів таких концепцій, воно дозволяє уникати «натаскування» [19, с. 16]. Проте причина натаскування не в дефіциті ціннісної складової освіти, а в указаному зміщенні цілей навчання.

По суті авторитарно-догматичне представлення набору знань підміняється посередником, що вводиться, — сукупністю знаків, якими нібито вільно може оперувати «користувач». «Втікаюча» реальність абстрактних понять і уявлень редукується до безпосередньої очевидності в процесі «розвиваючого навчання». А метою стає «відкриття» давно відомого (яке в традиційній європейській системі просто заучується для подальшого використання). Відкриття ці можуть бути своєрідними за формою і змістом. Прикладом може слугувати навчання «винаходу» поняття числа у В. Давидова. Несподівано з'ясується, що число не передає кількості (чи слугує для рахунку) об'єктів у сукупності, а «зображує загальне співвідношення величин, коли одна з них є мірою зображення іншої» [7, с. 81]. Ще один характерний «модельний» приклад «означувальної» діяльності в межах цієї концепції — це те, як діти «несподівано» й «самі» приходять до поняття числової осі в експериментах Ф. Боданського [17]. Шаблонне мислення заохочується в теоріях «...перенесення засвоєних знань і вмінь в інші сфери» [8]. А основним методом визнається «...пошук генетично початкового відношення предметних умов ситуації, орієнтація на яке є загальною підставою подальшого вирішення всіх інших» [6].

Цей процес зіставлення за допомогою посередника, що штучно вводиться, і порівняння, яке перетворює явища і процеси в «знаки»

один одного, усуває протиріччя в процесі пізнання. Усунення потенційних протиріч (у процесі «вимірів», що так цінуються в розвиваючій педагогіці) щодо їх актуалізації формує розсудливе мислення у вузькому сенсі (що ігнорує навіть ірраціональність буденного мислення). У цьому разі безпосередність сприйняття речей і здатність до теоретичного аналізу замінюється знакодоцільністю. Необхідність цього пояснюється фактом «...перебування сучасної людини в ситуаціях, де реальні процеси і явища представлені їй через багатократне відображення властивостей об'єктів у текстах, числах, графіках», а «для того, щоб приймати правильні рішення, вона змушена оцінювати суть справи за його знаками» [20]. У результаті процес пізнання безперервно починається спочатку в тому сенсі, що людина не вчить правило, але вигадує його наново, точніше, створює його субститут. Мислення виникає як безперервна деконструкція реальності, з якої «втягається» відповідний їй знак і такий, що розглядається як замітник першореальності (шаблона, що заміщає дедуктивне мислення). Основою такої методології є спрощений і наївний варіант емпіризму Ф. Бекона, «розгорнутий» на меті навчання. Реальність розглядається як набір стимулів, а навчання має скопіювати цю систему стимулів або відтворити саму логіку «стимулювання пізнання». Для порівняння необхідно відзначити, що основа картезіанського мислення, системотворного для західної науки і освіти — сходження від загального (безперечного) твердження до факту. Згідно з навчанням, оснований на цьому дедуктивному принципі, людина має досягти певного стану, щоб бути здатною до гіпотетичного мислення, що так назавжди і зберегло зв'язок з «містичним кидком думки» Плотіна.

Альтернативна система навчання є витонченою багатоступенною дресурою, оскільки знак у цьому разі стає «стимулом», що викликає (механічні) реакції, а також мірою, шаблоном реальності, який трансформується в посередника між реальністю і людиною. Ідеальною моделлю такого посередника є лист як «дзеркало» реальності та її замітник. Не випадково саме «лист» — «альфа й омега» навчання, як раннього, так і на наступних етапах. Пошук відповідності знаку й означуваного починає бути основним інструментом пізнання, а здатність утримати інформацію в довготривалій пам'яті або вилучити її з «книжкової стіни» в необхідний момент розглядається як критерій творчості. У цьому сенсі такий інструмент медіа, як реклама, є прообразом «розвиваючого» навчання, його моделлю, оскільки реклама основана на формуванні уявлень (у цьому разі несуттєвий психологічний контекст сприйняття реклами) про об'єкт, за допомогою використання безпосередніх образів-стимулів або готових шаблонів.

Таким чином, медіакультура породжує не лише «книжкову стіну» і релевантного їй індівіда, але й способи навчання, основані на трансформації безпосередніх образів у шаблони-стереотипи, що є субститутом теоретичного мислення, які забезпечують швидкість опанування інформації, але не знань про структуру об'єктів, що вивчаються, або способів здобуття цих знань. Медіакультура основана на передачі даних, а не виробництві знання. Тому вона не може сприяти виник-

ненню способів навчання, відповідних стандартам західного наукового мислення.

Подальші дослідження в цьому напрямі дозволять виявити співвідношення між знаковою складовою пізнання і передбачуваними об'єктивними сенсами, «запакованими» в знакові системи. Це уможливить установити зв'язок між ефективністю процесу передачі знання як інформації та відтворення мислення, і знання як такого, що, з одного боку, допоможе запобігти перетворенню знання на езотеричне, а з іншого — не дозволить трансформуватися йому в сукупність «симуляцій» на тему пізнання. А з точки зору процесу навчання — знайти баланс між ефективністю в передачі даних і формуванням мислення, що пізнає.

Список літератури

1. Белл Д. Грядущее постиндустриальное общество: Опыт социального прогнозирования / Д. Белл. — М., 1999.
2. Бенин В. Л. Педагогическая культура: философско-социологический анализ / В. Л. Бенин. — Уфа: БГПИ, 1997. — 264 с.
3. Блонский П. П. Избранные педагогические и психологические сочинения: в 2-х т. / П. П. Блонский. — М., 1979. — Т.1. — 256 с.
4. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть / Ж. Бодрийяр. — М., 2000.
5. Винер Н. Кибернетика, или Управление и связь в животном и машине / пер. с англ. И. В. Соловьева и Г. Н. Поварова; под ред. Г.Н. Поварова. — 2-е издание. — М. : Наука ; Глав. ред. изданий для зарубежных стран, 1983. — 344 с.
6. Давыдов В.. О понятии развивающего обучения. Режим доступа: www.eduhmao.ru/var/db/files/4717.ponytie.pdf
7. Дусавицкий А.К. 2x2=X? / А. К. Дусавицкий. — Харьков, 2002. — 172 с.
8. Кабанова-Меллер Е. Н. О переносе в процессе учения / Е. Н. Кабанова-Меллер // Сов. педагогика. — 1965. — № 11
9. Кастельс М. Информационная эпоха: экономика, общество и культура / М. Кастельс. — М., 2000
10. Коган Л. Н. Не хочу быть «объектом» / Л. Н. Коган // Молодой коммунист. — 1989. — №9. — С. 44–47.
11. Луман Н. Медиа коммуникации / Н. Луман. — М., 2005.
12. Маклюэн Г. М. Понимание Медиа: Внешние расширения чело века / Г. М. Маклюэн; пер. с англ. В. Николаева; закл. ст. М. Вавилова. — М. ; Жуковский : «КАНОН-пресс-Ц», «Кучково поле», 2003. — 464 с. (Приложение к серии «Публикации Центра Фундаментальной Социологии»).
13. Маклюэн М. Галактика Гуттенберга. Створення людини друкарської культури / М. Маклюэн. — М., 2003.
14. Мальковская И. А. Знак коммуникации. Дискурсивные матрицы / И. А. Мальковская. — М., 2004.
15. Мёллер Г.-Г. Сравнительная философия: знание и вера в контексте диалога культур / Ганс-Георг Мёллер ; Ин-т философии РАН. — М. : Вост. лит-ра, 2008. — С. 66–76.
16. Моль А. Социодинамика культуры / Абраам Моль; статья, ред. и прим. Б. В. Бирюкова, Р. Х. Зарипова и С. Н. Плотникова. — М. : Прогресс, 1973. — 406 с.
17. Психолого-педагогические основы построения учебного предмета «Математика» для начальных классов : программа развивающего обучения (система Эльконина Д.Б.-Давыдова В. В.): в 9. Ч.: 3 кл. Ч. 7-9 Бархаев Ю. П. и др. Боданский Ф. Г., Александрова Э. И. — Томск: Пеленг 1994. — 365 с.

18. Тоффлер Э. Шок будущего / Э. Тоффлер. — М., 2003.
19. Формирование учебной деятельности школьников. — М., 1972.
20. Что такое развивающее обучение (Система Д.Б. Эльконина — В.В.Давыдова) [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.psyparents.ru/index.php?view=articles&item=555&cat=6&sc=45&full=yes>
21. Щетинин М. П. Объять необъятное: Записки педагога / М. П. Щетинин — М., 1986. — 168 с.

Надійшла до редколегії 17.11.2010 р.

УДК 930.85(477)

С. В. КЛИЦЕНКО

НАРОДНИЦЬКІ КОНЦЕПЦІЇ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

Розглянуто позицію народників О. Бердника та В. Неборака стосовно напрямів розвитку української культури.

Ключові слова: *традиційні цінності, особливий шлях української культури.*

Рассмотрена позиция народников О. Бердника и В. Неборака относительно направления развития украинской культуры.

Ключевые слова: *традиционные ценности, особенный путь украинской культуры.*

The position of populists O. Berdnik and V. Neborak at the directions of Ukrainian culture development is observed in the article.

Key words: *traditional values, particular course of Ukrainian culture.*

Питання напряму розвитку української культури, знаходження «стрижня» її подальшого поступу є однією з найактуальніших проблем сучасного українського суспільства. Однак регіони України мають різноманітний історичний та культурний досвід, у зв'язку з чим й існуючі в країні погляди на розвиток української культури дуже різняться. Одним з найпоширеніших серед них є народницька альтернатива, головними представниками якої в останні роки були О. Бердник і В. Неборак.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Досліджень, присвячених цій темі, не виявлено. Лише О. Гнатюк у своїй книзі «Прощання з імперією: Українські дискусії про ідентичність» [4] приділяє увагу окремим питанням нашої статті.

Метою статті є розгляд концепцій розвитку української культури народників О. Бердника та В. Неборака, аналіз аргументів, наведених ними на підтримку своїх думок.

Першим автором є О. Бердник, український письменник-фантаст, один із співзасновників гельсінського руху в Україні. Народницькі погляди на розвиток української культури глибоко вкорінені в його ідеї розвитку Української Духовної Республіки, а також філософії автора, найголовніші особливості якої ми стисло розглянемо. Її основою є еклек-

тична суміш християнських, ведичних елементів, язичницьких вірувань різних народів тощо. На формування поглядів автора вплинули також праці Т. де Шардена, В. Вернадського, Г. Сковороди, Т. Шевченка, К. Кастанеди, Шрі Ауробіндо, М. та О. Реріхів. За О. Бердником, у світі відбувається споконвічна боротьба між Логосом та Антилогосом (Сатаною), між їхніми синами — творчими й працьовитими людьми і руйнівниками, «паразитами». Деструктивні сили (жерці, керівники, вожді, учені, воєводи тощо) зацікавлені в заглибленні людини в буденності, матеріальному світі, ілюзіях, від'єднанні людини від духовного життя. Їм завжди протистояли ті, хто намагався пробудити людей, подарувати справжнє, духовне життя, які своєю діяльністю збурювали мільйони до духовного пробудження: Будда, Рамакришна, Христос та ін. Їх учення й інші вірування народів усього світу О. Бердник розглядає як рівноправні, вважає їх однаково цінними та важливими. Наприклад, він однаково поважає як язичництво Київської Русі, так і вчення Христа, але осуджує насильницькі дії при хрещенні Русі Володимиром. Але, на думку автора, в Україні особливе місце серед усіх релігійних учень належить ученню Ісуса Христа та його постаті. Справа в тому, що слов'яни та, зокрема Україна, є в автора обраною Христом територією. І однією з ознак її обраності може стати створення тут нової моделі світового устрою, що спочатку виявиться у створенні Української Духовної Республіки (УДР), а потім пошириться по всьому світу у вигляді інших подібних Духовних Республік.

Автор незадоволений сучасним станом речей — постійними війнами, приниженнями, спрямуванням зусиль народів на користь інтересів окремих людей, у хибному напрямі, маніпулюванням свідомістю, створенням штучних протистоянь, що виснажують природні багатства країн та духовні сили народів. А концепція УДР та інших Духовних Республік, на думку О. Бердника, зможе змінити такий стан на краще. За автором, вони повинні бути засновані в середовищі існуючих держав (до речі, 16 грудня 1989 р. проголошене заснування О. Бердником УДР, з 1990 по 1997 рр. відбувалися Собори УДР, розроблена її Конституція, а також виходила друком присвячена її розвитку газета «Згода»). Проект УДР навіть став «...реальною протипогодою для руху за легалізацію Греко-Католицької Церкви, а також для діяльності Народного Руху України» [6, с. 128]). На початкових стадіях УДР, а також інші створені за її подобою Духовні Республіки, не повинні втручатися в політичний та економічний поступ країн, беручи на себе натомість повну відповідальність за культурний і духовний розвиток народу. УДР повинна дати «...поштовх до консолідації іманентних культурних потенцій» [4], які впливатимуть на свідомість людей, доводитимуть необхідність приходу Епохи Духовних Республік та Світової Громади народів. Автор передбачає налагодження на базі УДР широкого співробітництва між українцями різних країн, проведення Конгресів українських громад Землі для консолідації українських культурних сил, координації творчого й духовного життя. Нарешті, автор говорить про заснування Духовних Республік по всьому світові, а потім Духовного Братерства Націй Землі, де кожна нація матиме рівні права з іншими.

Завдяки розширенню цієї співдружності, поступовому приєднанню до неї національних громад передбачається поступова ліквідація державних утворень, що ґрунтуються на кланових, партійних інтересах. Одночасно повинні змінитися правила розвитку націй. На перший план мають вийти «...громади сільські, універсальні, які стали б природною лабораторією духовної самореконструкції народу, громади робітничі, мистецькі, релігійні, наукові» [4] та представники творчих професій, котрі мають очолити народи: «Економічний бік життя має відступити на другий план» [4]. Таким чином, за автором, будуть вирішені проблеми мілітаризації, всі економічні, соціальні проблеми, передбачається відродження гуманістичних цінностей, формування людини нового історичного типу, духовно вільної, сумлінної, з високими можливостями самореалізації.

УДР, за автором, має ґрунтуватися на таких принципах. По-перше, автор наголошує на необхідності визнання примату першості в динаміці народного життя. Основою її повинні стати всі культурні надбання України. Особливо ж автор підкреслює роль спадщини Запорізької Січі, Т. Шевченка, І. Франка, Л. Українки, Г. Сковороди (сама ідея УДР походить, за визнанням автора, від Горньої Республіки Г. Сковороди). Саме на основі власних національних досягнень автор вважає необхідним будувати УДР, а потім, за її прикладом, Духовні Республіки інших народів. Лише на національній основі, на думку автора, на основі попередніх неповторних культурних та історичних надбань є можливою побудова нового суспільства і людей нового типу. О. Бердник усвідомлює нерозкритість через певні причини потенціалу української нації. Але на сучасному етапі автор вважає можливим на основі глибинного ядра нації, яким є Козацтво, Січ, Хортиця, досягнення духовної самореалізації українців, «...воскресіння народного організму» [4]. Одночасно О. Бердник виступає категорично проти ідеї злиття націй, формування всесвітньої космополітичної, денаціоналізованої спільноти. Згідно з автором, такі процеси є вигідними та заохочуються насамперед імперіями, різними культурами, кланами, кастами, які ліквідацією неповторності націй, знищенням усвідомлення особливості кожного народу намагаються посилити можливості експлуатації людей. Під їхні інтереси створюються різні теорії, які повинні доводити деструктивність існування націй, доречність їх зникнення. Найголовнішим аргументом з цього приводу наводиться існування війн між народами через наявність культурних відмінностей. Однак, автор убачає інші причини існування війн: вони виникають не через національні відмінності, а з вини тих же кланів, мафіозних структур тощо. О. Бердник вважає: нації формують неповторне світосприйняття людей, відіграють роль охоронця історичних досягнень, надають людині унікальні можливості розвитку. Тільки з цієї основи, на його думку, можуть виникати нові духовні злети та досягнення, інтернаціоналізм же в цьому аспекті є безплідним. Автор уподібнює кожному людину листку, що росте на вітці-нації, яка у свою чергу є гілкою на вселюдському дереві. А позанаціональних людей вважає потенційними зрадниками, що не можуть нести нічого доброго. О. Бердник не має довіри до запевнень про можливість

любві до людства взагалі, якщо людина не може відчувати любов до свого народу, нації, яку він називає прообразом Вселенської Сім'ї.

По-друге, мислитель проголошує неможливість існування однієї ідеології, нав'язуваної всьому суспільству. Автор наголошує, що за історію людства відбулося безліч спроб побудування релігійно, ідеологічно, науково гомогенних суспільств, де зміни здійснювалися за вказівкою кількох людей. Але вони завжди виявляли свою нікчемність і зазнавали краху. Автор вважає безглуздим намагатися знову будувати подібну систему. Натомість УДР повинна ґрунтуватися на гуманістичних цінностях, забезпечувати вільний розвиток культур, надавати кожній людині свободу розвитку.

По-третє, УДР повинна започаткувати нове, шанобливе ставлення до природи. У сучасному українському суспільстві не приділяється належної уваги екологічним проблемам. Природа сприймається як засіб збагачення, натомість хижацьки експлуатується, засмічується, а зв'язок між нею та людьми є майже повністю втраченим, люди відчужені від природи. О. Бердник вважає за необхідне відновити цей зв'язок, забезпечити дбайливе ставлення до неї, нормальний розвиток з метою відновлення еволюційних процесів та «побудови Світу Любові й Краси» [4].

По-четверте, велику роль у формуванні такого світосприйняття має відіграти впровадження нових принципів в освіті. Серед них О. Бердник називає повне від'єднання процесу навчання від впливів держави, звільнення від стереотипів, вибір кожною людиною особисто напряму і характеру своєї освіти. Автор наголошує на необхідності також релігійного лібералізму, інтимності релігійного життя людини, неприпустимості втручання в її внутрішній світ. І навіть виступає за скасування на цій основі догм, приписів, архаїчних ритуалів тощо.

Отже, основою концепції побудови УДР є повна зміна культурної ситуації в країні. Автор відкидає старий тоталітарний досвід існування української культури та пропонує повернення народних, традиційних цінностей, шанобливе ставлення до навколишнього середовища. Виступає автор і за відновлення традиційної релігії в Україні — християнства, однак вважає, що одночасно інші релігії не повинні зазнавати утиску. У текстах автора зовсім немає згадок про місто, міську культуру, необхідність модернізації української культури тощо. Натомість передбачається заснування різноманітних громад, що є подібними або мають за зразок перші християнські комуні. Авторіві притаманна віра в месіаністичну роль українського народу, особливі духовні його якості, що виявляється у визнанні України центром, з якого почнуть засновуватися по всьому світові Духовні Республіки та відповідна їм культура.

Другий автор, В. Неборак, український літератор (поет, прозаїк, перекладач, есеїст), учасник літературних угруповань «Бу-Ба-Бу», «Пси святого Юра», виявляє свою точку зору на протиставленні позиції західниці О. Забужко, висловленій в есеї «Психологічна Америка» і азійський ренесанс, або знову про Карфаген». Він не поділяє захоплення автора існуючими в США і Нью-Йорку — найбільшому, наймодернішому центрі сучасного мистецтва та культури, «світовому

місті» — умовами розвитку культури, не сприймає їх орієнтиром для української культури, і тим більше не підтримує наявне в її тексті по-благливе ставлення до еміграції в цю країну. Для автора культура США занадто відмінна від української, побудована на інших принципах: «Ця країна є засадничо інша, ніж перша-ліпша країна Сходу аж до Японії включно» [9, с. 148]. Для В. Неборака доволі непризвучлива сучасна культурна ситуація в США, коли ознакою успішності твору є розмір гонорару, а його актуальність обмежується кількома миттєвостями перед першою екранізацією. Тому якщо О. Забужко вважає Нью-Йорк насамперед містом, що дає багато можливостей і перспектив, то В. Неборак називає його «містом-упирем», що «Пожирає! Перетравлює і викидає послід у смердючі води Гудзону» [9, с.151].

З іншого боку, автор скептично ставиться до самих спроб орієнтації на «світові міста». Культурні метрополії та центри, зауважує він, мають властивість постійно змінюватися (Москва, Нью-Йорк, Париж...), абсурдною є постійна метушня між ними, коли українська культура стає радше об'єктом, а не суб'єктом дії. На думку В. Неборака, саме постійна незафіксованість та шарпаніна є головною бідою України, у зв'язку з чим він осуджує еміграцію в «столиці світу» з метою легшого влиття в їх ритм. Таким чином культурна енергія, вкрай потрібна для розбудови все ще неієрархізованої та аморфної культури самої України, втрачається назавжди. І навпаки — В. Неборак називає осілість основним нашим скарбом, він вважає необхідним, перш за все, побудувати у своїй державі в усіх сферах струнку ієрархію, ґрунвану на автохтонних принципах, на якій і триматиметься вся система. Тому і відхиляє не тільки американську, а й європейську альтернативу розвитку української культури, можливість приєднання до неї, вважає смішними спроби українців вийти зі своєї «рідної» автохтонно-антично-християнської еkleктики до переускладненої еkleктики сусідів, називає такі спроби намаганням «потрапити у «не свою тарілку» [8, с. 259]. Тому також в автора наявний, як цілком правильно зазначає О. Гнатюк, і антиглобалізаційний мотив: «Одна моя колишня знайома американка, відвідавши село Нижній Березів, сказала, що скоро увесь цей лад, як не печально, буде зруйновано... А я собі подумав (хоч я і не березун), що зроблю все, щоб світовий капітал не пхався в березівські справи» [9, с. 149].

Такі свої думки про шлях розвитку української культури В. Неборак вважає за необхідне розглядати в межах іншої, ніж в О. Забужко, шкали цінностей. Якщо в його опонента орієнтиром та прикладом для наслідування є США і їх культура, які уособлюють в інтерпретації автора горизонталь, то В. Неборак пропонує орієнтуватися на вертикаль, тобто на «Небесний Град, трансцендент, який ієрархічно вищий від людини, високий дійсний ідеал, до якого людини заповідано еволюціонувати» [9, с. 148], закликає очиститися від еkleктики та відновити живе діяльнісне християнство: «нова угода — Новий Завіт» [8, с. 260]. Проте пропозиція Нового Завіту важлива для автора не лише своїм християнським змістом, а й українським культурним контекстом, у якому вона матиме розвиток. Про це свідчить орієнтація

В. Неборака не на самого Ісуса Христа, а на Григорія Сковороду, учнями якого закликає бути автор і поради якого наслідувати, та Тараса Шевченка, чії строки «Не дурите самі себе, / Учітесь, читайте, / І чужому научайтесь, / І свого не цурайтесь» він сприймає як інструкцію до дії. Тобто свій рецепт розвитку української культури автор основує на зміні системи цінностей, зверненні до традиційних цінностей українського народу, зосередженні на внутрішньому розвитку та розбудові стійкої ієрархії всередині держави в усіх сферах. В. Неборак свідомий того, що не кожна людина може безпосередньо вплинути на ці процеси, хоча в першу чергу запрошує до активної культурницької діяльності: заснування книжкових магазинів, радіо- та телепередач, журналів, видавництв, розвитку багатьох складових української культури, що на цей час перебувають у маргінесі тощо. А тому, звертаючись до читачів, автор закликає їх робити малу конкретну корисну справу: «побудувати хату, і насадити «вишневий садок», і виховати гарних українських дітей...» [9, с. 153]. В. Неборак погоджується з О. Забужко, що в Україні дійсно існують в'язкий часоплин, складні умови для плідної праці. Але він також справедливо зауважує, що роботи в країні дуже багато, і ніхто за нас її не робитиме. Проте автор упевнений, що «...будь-яка наполеглива дія приречена у нас на успіх» [9, с. 153], на користь чого наводить свій особистий приклад влаштування різноманітних культурницьких акцій.

Отже, В. Неборак є прихильником пошуку українською культурою свого, особливого шляху, пропонує розвивати її на основі традиційних цінностей, пропагованих Г. Сковородою та Т. Шевченком, головними серед яких є осілість та орієнтація на трансцендент. Він не погоджується з необхідністю повної орієнтації на культурні процеси США чи Європейського Союзу. Однак, на відміну від О. Гнатюк, яка вважає автора противником модернізації, ми не згодні з таким трактуванням його позиції. Потрактовані нею як спрямовані проти модернізації думки В. Неборака, сутність яких зводиться до того, що «... провінціалізм полягає у ненастанних спробах копіювати чужі зразки» [6, с. 398], насправді не засвідчують негативного ставлення автора до цього явища. Натомість більше про позицію автора в цьому питанні свідчать такі слова: «Нехай молоді українці ідуть на Захід та Схід, нехай вчаться і нехай повертаються навченими розкручувати годинник нашої нової історії» [9, с. 153]. У цих словах ідеться радше про можливість модернізації української культури. З урахуванням позиції автора, така модернізація повинна була б відбуватися без подальшої вестернізації, на вже досягнутому рівні вестернізації, тобто мала б місце модернізація на своїх власних засадах. Для України, її суспільства та культури цей шлях є дуже привабливим. Утім, хоча елементи такого ставлення до подальшого розвитку української культури в автора й можна розгледіти, але він не був повністю усвідомлений і розвинений В. Небораком.

Отже, для обох авторів є характерними народницькі погляди на подальший розвиток української культури. Вони захищають місцеві традиції, культурні особливості, не вважають за потрібне наслідувати

іноземні зразки. І В. Неборак, і О. Бердник убачають загрозу в наднаціональних структурах: у першого автора вони представлені світовим капіталом, у другого — переважно імперіями, насамперед Російською, яку автор викриває в одній зі своїх статей [5]. В обох авторів при цьому виникають антиглобалізаційні мотиви. Але якщо у В. Неборака їм відведена зовсім невелика частина тексту, то в О. Бердника вони посідають одне з провідних місць. Відповідно, на відміну від західників, питання модернізації в народників не є першочерговим. В О. Бердника зовсім немає навіть натяків на необхідність її впровадження, але в поглядах В. Неборака ми вбачаємо можливість модернізації культури України.

Для обох авторів є характерною орієнтація на такі традиційні цінності, як християнська віра, релігійність. Вони не наголошують на якійсь одній християнській конфесії, хоча наведені ними поруч явища української культури, які вони вважають центральними в її історії (в О. Бердника — це Запорізька Січ, Г. Сковорода, у В. Неборака також Г. Сковорода), вказують радше на православну віру. Але якщо для О. Бердника релігія та релігійність важливі самі по собі і він перш за все звертається до авторитету Христа в цій сфері, то В. Неборак розглядає їх насамперед у контексті культурної сфери України, як її частину, надбання, а тому звертається передусім до Г. Сковороди.

Народники представляють оригінальне бачення розвитку української культури, позитивними сторонами якого є звернення уваги на її особливості, намагання їх розвинути й орієнтація на релігійні цінності. Заслужують на увагу думки В. Неборака, які стверджують осілість та інтенсивний розвиток України і її культури самими громадянами, без особливих сподівань на допомогу зовнішніх сил, зокрема й держави, найголовнішою запорукою їх успішного розвитку. Думки ж О. Бердника ми вважаємо занадто утопічними, можливими для здійснення лише на рівні окремих груп однодумців, але не в державному, і тим більше світовому масштабі. Перспективи подальших досліджень пов'язані з вивченням поглядів діячів української діаспори стосовно розвитку вітчизняної культури.

Список літератури

1. Бердник О. Калина вище моєї хати [Електронний ресурс] / О. Бердник. — Режим доступу: <http://www.berdnyk.com.ua/interview2.html>
2. Бердник О. Песнь Надземная [Электронный ресурс] / О. Бердник. — К. : София, 1996. — 272 с. — Режим доступа: http://vedruss.ks.ua/load/pesn_nadzemnaja/8-1-0-16
3. Бердник О. Пробудиться от рабской спячки... [Электронный ресурс] / О. Бердник. — Режим доступу.: <http://www.berdnyk.com.ua/interview1.html>
4. Бердник О. Пунктири грядущого. Хартія Української Духовної Республіки [Електронний ресурс] / О. Бердник. — Режим доступу.: <http://www.berdnyk.com.ua/duhovni1.html#top>
5. Бердник О. Терновий вінець України [Електронний ресурс] / О. Бердник. — Режим доступу: <http://www.berdnyk.com.ua/statti1.html>
6. Гнатюк О. Прощання з імперією: Українські дискусії про ідентичність / О. Гнатюк. — К. : Критика, 2005. — 528 с.

7. Забужко О. «Психологічна Америка» й азіатський ренесанс, або Знову про Карфаген [Електронний ресурс] / О. Забужко. — Режим доступу: <http://exlibris.org.ua/zabuzko/r06.html>
8. Неборак В. Перечитана «Енеїда». Спроба сенсового прочитання «Енеїди» Івана Котляревського на тлі зіставлення її з «Енеїдою» Вергілія. — Львів : ЛВІЛШ, «Астрон», 2001. — 284 с.
9. Неборак В. Послання до О.З. вкупі зі зверненнями до вельмишановного читача / В. Неборак // Сучасність. — 1995. — № 2. — С. 145 — 154.
10. Українські позаконфесійні інтелектуали-рідновіри [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://www.berdnyk.com.ua/materialy6.html>
11. Явь и сны писателя-фантаста в реальном мире [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.berdnyk.com.ua/interview3.html>

Надійшла до редакції 21.12.2010 р.

УДК 930.85 (477) : 316.722

О. В. ЖУКОВА

ПАМ'ЯТКИ ІСТОРІЇ ТА КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ ЯК СПЕЦИФІЧНИЙ ВИД КУЛЬТУРНОЇ ЦІННОСТІ

Проаналізовано характеристики, які мають об'єкти історико-культурної спадщини України; їх поєднання, що породжує якісну відмінність пам'яток від усіх інших об'єктів суспільного середовища. Виділено властивості, що формують унікальність історико-культурних пам'яток і дозволяють говорити про специфічний вид культурної цінності.

Ключові слова: історико-культурна пам'ятка, антропогенність, соціальні функції, сенсорний вплив, естетичні погляди суспільства.

Проанализированы характеристики, которыми обладают объекты историко-культурного наследия Украины, их сочетание, что порождает качественное отличие памятников от всех других объектов общественной среды. Выделены свойства, которые формируют уникальность историко-культурных памятников и позволяют говорить о специфическом виде культурной ценности.

Ключевые слова: историко-культурный памятник, антропогенность, социальные функции, сенсорное влияние, эстетические взгляды общества.

The characteristics that have objects of historical and cultural heritage of Ukraine, the combination generates a qualitative difference between the monuments from all other objects of the social environment. Identified properties that form a unique historical and cultural monuments, and suggests a particular kind of cultural value.

Key words: historical and cultural monuments, human, social function, sensory impact, aesthetic views of society.

Пам'ятки історії та культури України складають вагому частку в культурній і природній спадщині світу, що зумовлює відповідальність українського народу та держави за збереження свого історико-культурного надбання і передачу його наступним поколінням.

У сучасній гуманітаристиці пам'яткознавство розглядається як специфічна наукова дисципліна, особливий інституціональний механізм опанування історико-культурної спадщини, який має інструментарій і засоби введення пам'яткового джерела в сучасний культурний контекст. Саме визначення пам'ятки передбачає міждисциплінарну інтеграцію, оскільки це поняття містить сукупність різних історико-культурних компонентів, які відтворюють історичні події та відбивають естетичні смаки, що домінували в суспільстві на різних етапах його розвитку.

Пам'ятки розглядаються як самостійний предмет наукового пізнання, незалежно від часу їх функціонування, виду, належності до будь-якої сфери наукової діяльності. Пам'ятка історії та культури є складним суспільним феноменом, витвором минулої історії, що активно впливає на сучасне суспільство.

Отже, ця стаття націлена на аналіз змістовного наповнення історико-культурних пам'яток України та виявлення специфічних ознак, значимих для сучасного українського суспільства. Адже саме розуміння пам'яток як соціокультурного феномену здатне створювати сприятливу суспільну атмосферу для збереження історико-культурної спадщини, визначати соціальну поведінку людей та бути ефективним засобом формування світогляду українського суспільства.

Термін «пам'ятки історії та культури» вперше в законодавчому документі був використаний у 1965 р. у зв'язку з прийняттям урядової постанови про створення Всеросійського товариства охорони пам'яток історії та культури й остаточно закріплений у Законі СРСР 1976 р. «Про охорону і використання пам'яток історії та культури» [4].

Виникнення самостійної науки про пам'ятки — пам'яткознавства — стало якісно новим рівнем розуміння місця і ролі пам'яток у суспільстві, глибокого усвідомлення їх властивостей і функцій. Пам'ятками історії та культури є сукупність матеріальних об'єктів і пам'ятних місць, що складають умовно-безперервний ряд, який відображає всі аспекти історичного розвитку людського суспільства в системі біосфери [2, с. 24].

Пам'ятки розглядають як самостійний предмет наукового пізнання незалежно від часу їх функціонування, виду, відношення до будь-якої сфери наукової діяльності в працях В. Б. Базаржапова та А. Д. Арьнова [1], В. П. Боярського [2], А. М. Кулемзіна [5], Е. А. Шулєпової [7]. Проте, незважаючи на певні аспекти дослідження об'єктів історико-культурної спадщини як соціокультурного феномену, не розкриваються специфічні властивості пам'яток, що дозволяють визначити їх місце та значення в сучасному суспільстві.

Мета статті — детально проаналізувати характеристики, які мають об'єкти історико-культурної спадщини, виокремити властивості, характерні лише для пам'яток, що формують їх унікальність і дозволяють говорити про соціокультурний феномен. На основі досліджених якостей та властивостей пам'яток виділити функції, які пам'ятки виконують у суспільстві та які зумовлюють важливість і значимість історико-культурної спадщини в житті соціуму, їх значення для роз-

витку нації та держави. Саме ці функції зумовлюють необхідність збереження пам'яток, обов'язкового використання, визначають їх місце в нашому житті.

Пам'ятки історії та культури — це об'єкти, що виникли в результаті історичних подій і явищ.

У середині 1980-х рр. позначено основні ознаки пам'яток історії та культури [2, с. 22]. Було остаточно визнане головне достоїнство пам'яток — їх автентичність, тобто факт фізичного існування як основного доказу реальності історичної дії, яка відбувалася в минулому. Перш за все, пам'ятки були представлені як одна з форм соціогенезу, що істотно впливає на мораль, соціальний стан та економіку суспільства.

Нині загальновизнано: пам'ятки є першоджерелами автентичних (справжніх) знань, зберігачами історичної, естетичної та технологічної інформації, ефективним засобом формування світогляду людей.

Якість предмета визначається через його ознаки і властивості. При розгляді якостей пам'яток історії та культури ознаками є розпізнавальні зовнішні прикмети, за якими можна впізнати або відрізнити пам'ятку серед інших об'єктів, близьких за зовнішніми ознаками.

Характеризуючи ознаки досліджуваних об'єктів, слід відзначити їх матеріальність. Пам'ятки історії та культури — це матеріальні предмети (будинки, храми, стародавні кургани, бойові машини, скульптури), які мають матеріальні характеристики — розміри, вагу, твердість, матеріал, колір та ін.

Оскільки йдеться про об'єкти, що виникли в результаті історичних подій і явищ, то іншою ознакою є їх антропогенність. Суспільство перетворює або впливає на зміну природного середовища свого проживання не тільки в процесі виробничої, а й будь-якої іншої діяльності: військової, політичної, духовної, культурної. У результаті цього виникають об'єкти, які згодом стають для суспільства пам'ятками військової або політичної історії, архітектури чи мистецтва, науки або техніки. Усі пам'ятки історії і культури — це результат діяльності людей, тобто вони антропогенні за своєю природою.

Сукупність об'єктів історико-культурної спадщини людства, які відображають усі аспекти історичного розвитку суспільства в системі біосфери, наука поділяє на дві великі групи за основною характеристикою — рухомі та нерухомі [5, с. 103]. Рухомі пам'ятки — це об'єкти, дослідження й охорона яких покладена на музеї як соціокультурні інститути зі збереження суспільної спадщини. Під нерухомістю розуміється єдність об'єктів з навколишнім середовищем. Це головна ознака пам'яток історії та культури, яка відрізняє їх від предметів музейного фонду. Нерухомість пам'яток історії та культури — це доцільна, виправдана практикою їх використання умова збереження пам'яток, що рекомендує не відривати їх від свого природного середовища, місця свого виникнення, де вони були «учасниками» або «свідками» подій.

Властивостями предметів є їх якості, що проявляються у взаємодії з іншими об'єктами. При розгляді об'єктів історико-культурної спадщини такими є суспільство, люди, які взаємодіють з пам'ятками.

Пам'ятки історії і культури мають властивість зберігати та передавати інформацію. Будучи результатом діяльності людини, вони зберігають інформацію про те, результатом чого є вони самі. Інформація, що міститься в пам'ятках, може бути історичною, естетичною та технологічною [3, с. 84].

Під історичною інформацією в широкому її значенні розуміється будь-яка інформація пам'яток, тому що всі пам'ятки відображають будь-який аспект історії людства. У вузькому сенсі — це свідчення про важливі історичні події або явища в житті народу, життя і діяльність видатних людей.

Під естетичною інформацією розуміють свідчення, зафіксовані у творах художньої культури, які характеризують естетичні погляди й рівень майстерності мистецтва певної епохи, що передаються в художньому образі. Естетичні смаки суспільства втілює художник, зазвичай, у спеціально створених художніх творах або в предметах утилітарного призначення, доповнених художніми елементами (декор, орнамент, візерунок). Серед нерухомих пам'яток історії та культури до перших належать пам'ятки монументально-образотворчого мистецтва, до других — деякі пам'ятки архітектури.

Технологічна інформація — природна чи наукова інформація, яка свідчить про взаємодію людини та природи, опанування людиною її законів, розвиток різних технологічних процесів, прийомів, засобів праці і матеріалів, використовуваних у праці.

Таким чином, однією з основних властивостей пам'яток історії та культури є здатність зберігати і передавати автентичну (справжню) історико-культурну інформацію про минулі події та явища, в результаті яких і виникли пам'ятки.

Специфічні властивості пам'яток виявляються в процесі візуального ознайомлення з їх ознаками. По-перше, це властивість історичної причетності. Саме пам'ятка, її оригінальна поверхня, здатні засвідчити факт історичної події, закарбувати її «сліди», відбити естетичні смаки, що домінували в суспільстві на різних етапах його розвитку.

Пам'ятки історії та культури є матеріальними предметами, через це мають властивість впливати на органи чуття і викликати в людини відчуття. Отже, поряд з іншими матеріальними об'єктами, пам'ятки мають властивості сенсорного впливу, властивості справляти враження.

Візуальний огляд пам'ятки, її сприйняття в людській свідомості перетворюються на візуальне пізнання, що супроводжується індивідуальною оцінкою. Отже, незалежно від зовнішнього вигляду, рівня збереженості, пам'ятки здатні викликати емоційно-естетичні переживання [7, с. 159].

Візуальне пізнання супроводжується також абстрактним осмисленням історичної інформації, отже, огляд пам'яток та їх сприйняття здатні також розвивати абстрактне мислення, зіставляти побачене з наявними знаннями, розвивати розуміння минулого і проводити аналогії із сучасністю.

Однією з найважливіших властивостей пам'яток є здатність своїми формами та закладеною в них інформацією впливати на світогляд лю-

дини, змінюючи тим самим її поведінку. Отже, пам'ятки виховують почуття прекрасного, патріотизму та ін.

Наявність цих унікальних властивостей, які здатні визначати соціальну поведінку людей і формувати світогляд суспільства, дозволяють говорити про об'єкти історико-культурної спадщини як про соціокультурний феномен.

Оскільки пам'ятки — це витвір минулого, який існує в сучасному світі, то вони взаємодіють із суспільством, у результаті чого визначаються соціальні функції історико-культурних об'єктів.

Під соціальними функціями пам'яток розуміють їх роль і значення в суспільстві при цілеспрямованому їх використанні та без такого. Суспільство саме визначає цілі функціонального використання пам'яток. При цьому ідеологічні й ціннісні чинники суспільства можуть постійно змінюватися. Водночас змінюватимуться й соціальні функції пам'яток.

Роль пам'яток та їх здатність впливати на суспільне життя сприймаються як факт у процесі їх використання. В Україні вже в процесі проведення заходів, спрямованих на збереження і вивчення пам'яток, простежується турбота про них як про матеріал, корисний для розвитку наукового пізнання та засобу формування світогляду українського суспільства [6].

Саме унікальні властивості пам'яток визначають їх соціальні функції. Гносеологічна (пізнавальна) функція виявляється у використанні пам'яток історії та культури з метою отримання нової інформації про минулі події та явища. Вивчення пам'яток не є самоціллю, а сприяє глибшому проникненню в сутність історичних і культурних явищ.

Пам'ятки здатні виконувати гносеологічну функцію в результаті того, що вони мають властивість зберігати та передавати інформацію. Нині пам'ятки використовують як джерело інформації багато наук, особливо громадських [3, с. 88].

Як одну з різновидів гносеологічної функції слід виділити освітню, тобто використання пам'яток історії та культури з метою навчання. Безпосереднє, чуттєве сприйняття пам'яток у процесі вивчення історії має значний ефект. Сплікування з пам'яткою в процесі навчання легко знімає одвічну проблему дефіциту предметності та наочності під час вивчення гуманітарних дисциплін.

Під виховною функцією розуміється використання суспільством можливості пам'яток історії та культури впливати на формування поглядів, світогляду людини, які зрештою визначають його соціальну поведінку.

Цю роль пам'ятки здатні виконувати в результаті того, що вони є джерелом інформації. У результаті в процесі чуттєвого сприйняття пам'яток і пізнання їх зв'язку з історичними подіями здійснюється вплив на соціальну свідомість людей.

Історико-культурні пам'ятки використовуються з метою ідеологічного, морального, естетичного, культурно-екологічного виховання. При цьому загально визнано, що найпоширеніше використання —

з метою ідеологічного виховання. Реалізація виховної функції здатна сприяти процесам самоідентифікації, самоповаги та консолідації нації, що є надзвичайно важливими питаннями для сучасної України.

Тому питання про доцільність збереження пам'яток та їх використання є основним, визначальним у ставленні держави і суспільства до всієї пам'яткоохоронної діяльності, оскільки вони пов'язані з можливостями реалізації національних інтересів.

Виховна є найзначущішою функцією пам'яток історії та культури, результат реалізації якої — світогляд суспільства.

Завдяки пам'яткам здійснюються певні зв'язки в суспільстві, що є проявом їх комунікативної функції. Вони здійснюються не за допомогою передачі змісту інформації, а через сприйняття зовнішньої форми пам'ятки як знака, що символізує певні поняття, ідеї. Багато людських витворів, переживши свій час і культуру, що їх створила, продовжують жити другим своїм життям, наповнюючись у нових умовах новим змістом, уособлюючи нові ідеї, явища і таким чином здійснюючи зв'язок поколінь у часі та висловлюючи погляди сучасників на минуле [1, с. 17].

Серед історико-культурної спадщини України існують об'єкти, що давно стали символами. Це — Софія Київська та Києво-Печерська Лавра, острів Хортиця, гетьманська столиця Батурин, Аджимушкайські каменярні та багато інших. Такі пам'ятки виконують комунікативну функцію тому, що вони мають ту зовні виражену форму, яку суспільство ототожнює з певними подіями, явищами, поняттями, ідеями.

Історико-культурні пам'ятки, як було встановлено, — матеріальні об'єкти, які є частиною суспільного середовища, тому виконують ще й утилітарну функцію. Використання пам'яток у господарських цілях, якщо це не шкодить їх збереженню, передбачене законодавством України [6].

При цьому проблема утилітарного використання пам'яток містить два аспекти. По-перше, сучасне пристосування об'єктів історико-культурної спадщини до нових функцій передбачає їхнє фізичне збереження. По-друге, утилітарне пристосування має забезпечити можливість пам'яток використовуватися як об'єкти історико-культурного значення.

У результаті проведеного дослідження можна дійти таких висновків.

Історико-культурні пам'ятки України — складний соціокультурний феномен, оскільки, виникнувши в минулому, вони існують у сьогоденні й мають здатність впливати на мораль, суспільний світогляд та економіку сучасного українського суспільства.

Тільки сукупне поєднання окреслених ознак, властивостей і функцій в об'єктах зовнішнього світу породжує якісну відмінність їх від усіх інших і дозволяє віднести до категорії предметів, яка називається «пам'ятки історії та культури».

Пам'ятки історії та культури — це матеріальні предмети, які є частиною середовища проживання людини та суспільства. Фактом своєї

наявності в історико-культурному середовищі розглянуті об'єкти істотно впливають на відчуття, емоції, знання і свідомість людей.

Активне належне використання пам'яток історії та культури вкрай необхідне в сучасній Україні в патріотичному вихованні, формуванні відповідного світогляду суспільства, в процесах самоідентифікації та підвищення самосвідомості української нації.

Завдяки виховній, пізнавальній, комунікативній й утилітарній функціям пам'ятки історії та культури можна розглядати як одну з форм соціогенезу, оскільки вони здатні істотно впливати на мораль, суспільний світогляд та економіку сучасного українського суспільства.

Отже, наявність специфічних ознак, унікальних властивостей та функцій, які виконують історико-культурні пам'ятки в суспільстві, визначають їх як складний суспільний феномен, що потребує подальшого дослідження і відповідного використання в сучасній Україні.

Список літератури

1. Базаржапов В. Б. Памятники истории и культуры как социокультурные объекты / В. Б. Базаржапов, А. Д. Арьянов. - Улан-Удэ, 2005. — 38 с.
2. Боярский В. П. Теоретические основы памятниковедения / В. П. Боярский // Памятниковедение. Теория, методология, практика : Сб. науч. тр. — М. : НИИ культуры, 1986. — С. 22–29.
3. Дегтярев С. И. Историческое сознание как фактор естественно-научного познания / С. И. Дегтярев // Проблемы культуры и общественного сознания. — Барнаул, 1992. — С. 82–90.
4. Закон СССР об охране и использовании памятников истории и культуры от 20 октября 1976 г. — М. : Известия, 1976. — 16 с.
5. Кулемзин А. М. Охрана памятников в России как историко-культурное явление / А. М. Кулемзин. — Кемерово, 2001. — 328 с.
6. Про охорону культурної спадщини : Закон України // Офіційний вісник України. - 2000. — № 27. — С. 32–53
7. Шулепова Э. А. Наследие как интеграционный компонент памяти поколений / Э. А. Шулепова // От краеведения к культурологии: Российскому институту культурологии — 70 лет. — М., 2002. — С. 158–162.

Надійшла до редколегії 29.11.2010 р.

УДК 392.51 (477.85) "19/20"

І. В. КРАСОВСЬКА

ПІСЛЯВЕСІЛЬНИЙ ЦИКЛ СЕЛА БІЛОУСІВКА СОКИРЯНСЬКОГО РАЙОНУ ЧЕРНІВЕЦЬКОЇ ОБЛАСТІ (КІНЕЦЬ ХХ — ПОЧАТОК ХХІ СТ.)

Досліджено післявесільний цикл села Білоусівка Сокирянського району Чернівецької області як локальний варіант сучасного буковинського весілля. Визначено вплив традиційної весільної обрядовості як буковинської, так і молдавської на заключному етапі сучасного весілля на Сокирянщині.

Ключові слова: *весілля, традиція, цикл, обрядодія.*

Исследуется послесвадебный цикл села Белоусовка Сокирянского района Черновицкой области как локальный вариант современной буковинской свадьбы. Определено влияние традиционной свадебной обрядности как буковинской, так и молдавской на заключительном этапе современной свадьбы на Сокирянщине.

Ключевые слова: *свадьба, традиция, цикл, обрядодействие.*

The article deals with the postwedding cycle of the village Belousovka, Sokiryanskiy region, Chernovitskaya oblast. It is considered to be a local variant of the modern wedding in Bucovina.

Key words: *wedding, tradition, cycle, ceremony actions.*

Актуальність теми зумовлена, з одного боку, інтересом сучасної гуманітарної науки до регіональних (і навіть локальних) відмінностей традиційної культури українців, а з іншого — наявністю в межах культури буковинського краю самобутнього варіанта весільного обряду, що не був предметом наукових досліджень не лише культурології, але й етнології.

Саме тому інтерес до весільного дійства не зникає, а давні й сучасні описи цього обряду різних місцевостей України відкривають ще й досі нові або маловідомі елементи весілля як явища традиційно-побутової культури. Весільна народно-святкова культура, сформована на українській території, є унікальним явищем, що відображає не тільки динаміку процесу культурно-історичного життя корінного населення країни, але й прагнення до збереження та збагачення етнічної самобутності [1].

Весільна обрядовість у цілому привертала увагу вчених давно. Поминувши етап простої фіксації весілля як етнографічної реалії, відомі етнографи дореволюційного періоду (Г. Калиновський [3], Й. Лозинський [4], П. Чубинський [5], М. Кулішер [6],) зробили певний внесок у вивчення історії походження весільного обряду слов'ян узагалі й українського зокрема.

Після встановлення на більшості території України радянської влади перед дослідниками ставились інші завдання. Так, з позицій марксистсько-ленінської методології досліджують весілля українців вчені радянської доби (О. Кравець [7], Н. Здоровега [8], В. Борисенко [9]). Крім того, за радянських часів розроблявся та активно впроваджувався новий весільний обряд, де функцію освячення шлюбу брала на себе держава в особі представника РАГСу.

З проголошенням незалежності України спостерігається відродження інтересу до старовини. Виходить друком чимало статей, інформаційно-описових брошур про проведення урочистої реєстрації шлюбу в тій чи іншій місцевості. Становлення і розвиток весільного обряду теоретично обґрунтовані в працях та статтях учених-етнографів [10], але в дослідженні означеної проблеми особливе місце посідають праці Г. Кожолянка [11] і А. Чеховського і А. Мойсея [12]. У них подаються відомості про народну традиційну культуру Буковини та безпосередньо буковинських молдаван.

Під час дослідження сучасного весільного обряду постає проблема відсутності наукових праць, присвячених саме весіллю Сокирянщини як локальному варіанту буковинського весілля кінця ХХ — початку ХХІ ст. Поступово, разом зі скороченням та зникненням певних елементів весільної обрядодії, зникає розуміння змісту цілих обрядових комплексів, що мали важливе значення в соціалізації новоутвореної родини. Отже, мета запропонованої статті полягає у висвітленні післявесільного циклу обрядів на прикладі матеріалів польових розвідок, проведених автором у с. Белоусівка Сокирянського району Чернівецької обл.

Протягом тривалого часу досліджуваний регіон був зоною інтенсивних міграцій населення. Про існування міграційних процесів ще наприкінці ХVІІІ ст. свідчать дослідження радянського історика В. Кабузана [13, с. 29-30], лише до кінця ХІХ ст. такі процеси дещо уповільнились [14, с. 9].

Інтенсивні міграційні напорування визначили складний етнічний склад населення Дністровсько-Прутського міжріччя. Найчисельнішими тут здавна були два етнічні масиви: українці і молдавани, етнокультурним взаємовпливом яких і обумовлено характер міжетнічних процесів.

Обидва народи, українці і молдавани, відрізняючись національною своєрідністю, мають водночас і багато спільних рис, що сформувалися внаслідок довготривалих контактів [15].

На початок ХХ ст. в основному завершився довготривалий процес становлення етнічного складу населення Дністровсько-Прутського міжріччя, внаслідок чого сформувалась своєрідна специфіка культури і побуту, локальні обрядові особливості [16, с. 46-47]. Ці райони стають етноконтактною зоною, для якої характерна всебічна взаємодія українського і молдавського населення [16, с. 49].

Характер етнічних процесів за радянських часів значною мірою визначався особливостями територіального взаємного розміщення груп населення контактуючих етносів. Досліджуваний нами регіон радянські дослідники виокремили в так звану північно-західну підзону, до складу якої ввійшли райони Чернівецької області УРСР і північні райони МРСР [17, с. 5].

Як відзначав Ю. Бромлей, магістральну лінію етнічних процесів радянських часів складає не асиміляція, а зближення національно-специфічних рис народів, їх повсякденний спосіб життя, перш за все у сфері культури і побуту [2, с. 91].

Як вважають спеціалісти, вже до ХVІІІ ст. в Дністровсько-Прутському міжріччі утворились три історико-етнографічні області — північна (яка і є територією нашого дослідження), центральна і південна — зі специфічними особливостями господарства, мови, культурно-побутовими традиціями [16, с. 40]. Північна частина Дністровсько-Прутського міжріччя, включаючи і територію сучасної Чернівецької області, є районом раннього поселення молдаван, яке можна віднести до кінця ХІІІ — початку ХІV ст.

Так, складена на основі матеріалів В. Бутовича [18] схема географічного розташування українців і молдаван у північній частині

Бессарабії (Хотинський повіт) на початку ХХ ст. засвідчує своєрідність українсько-молдавського етнічного рубежу. Дослідник доводить збереження як українським, так і молдавським населенням своєї мови і національної культури — стійке співіснування двох національних культур [18, с. 10-11].

Факти впливу однієї культури на іншу, як й інші етнічні процеси, не будучи відображені ні в яких документах, можуть бути зафіксовані лише в своїх кінцевих результатах — коли цей вплив проявляється в різних галузях матеріальної і духовної культури. За В. Наулко, «в основних елементах взаємовплив культур молдавського і українського народів проявляється повсякчасно, а в окремих районах сформувалася значна спільнота при збереженні певних рис етнічної специфіки» [19, с. 262]. Саме на прикладі сучасного весілля Сокирянщини ми і досліджуємо такий вплив.

Традиційний весільний обряд в усіх регіонах України умовно поділяється на три етапи: передвесільний, власне весілля і післявесільний, кожен з яких, у свою чергу, складається з певного циклу обрядодій. Таким чином готується обрядовий перехід молодих до нової соціально-вікової групи, народжуються нові сімейно-шлюбні стосунки, відбувається поріднення двох родин [20, с. 26].

Керівна роль у виконанні обрядодій належала представникам двох родин, які складали дві групи учасників весілля. Їхні ролі полягали в протиставленні одна одній (на перших двох етапах весілля) та порідненні, об'єднанні у заключних діях обряду.

Сучасний післявесільний цикл, відповідно до традиційного весілля надністрянських сіл Буковини, також виконує функції об'єднання двох родин молодої тепер уже сімейної пари. В умовах сьогодення окремі дійства, що символізували приєднання невістки до чоловікової сім'ї (розтоплювання печі, посилення її по воду, скроплення господарства водою тощо), втратили свою актуальність навіть і в сільській місцевості. А ось ушанування свекра і свекрухи невісткою й частування родини молодого набули символічного значення.

Наступного дня після весілля в неділю або в понеділок (залежно від дня проведення власне весілля) найближчі родичі молодят знову збираються на гостину. Тепер саме молоді господарі ходитимуть біля столів і запрошуватимуть гостей пригоститися; саме невістка догоджатиме своїм свекрам — подати будь-яку страву чи напій, принести якусь одяжину чи будь-яку річ, що скажуть їй свекор або свекруха. Такі дії відбуваються в ігровій, навіть дещо в жартівливій формі.

Проте головну роль, хоча й пасивну, в сучасному післявесільному циклі відіграють саме батьки молодят. Якщо вони одружили останню свою дитину, то всі обрядові дійства післявесільного циклу — це власне «весілля» батьків, яке відбувається в ігровій, дещо театралізованій формі.

У с. Білоусівка Сокирянського району «весілля» батьків розпочинається з того, що всі присутні гості утворюють весільний поїзд. Попереду йде сват з калачами, за ним — старший боярин і старша дружка несуть стрічку. Тільки тепер роль стрічки виконує будь-яка стара ганчірка

або рушник. За свідками ідуть «молодята». Мати-наречена обов'язково у вінку з фатою, доволі часто «молоду» вдягають у весільну білу сукню. І навіть якщо форми «нареченої» не відповідають розміру плаття, то сукню розпускають по швах. Батькові-нареченому обов'язково чіпляють весільний букет, рідше одягають на голову вінок зі штучних квітів. Поряд з «молодими» йдуть їхні нанашки (весільні батьки); за «нареченими» і нанашками — усі гості. Так весільний поїзд заходить до зали, де і відбувається гостина.

На імпровізованій сцені в ігровій жартівливій формі здійснюється «урочиста реєстрація шлюбу». Ведуча або ведучий, хтось один з гостей, зачитує «документ» про створення «нової» сім'ї і обов'язково зачитує згоди «молодят» на спільне подружнє життя. Фактично відбуваються всі обрядодії, які проводяться під час розпису в РАГСі, лише все проходить у жартівливій формі й атрибути (рушники, свічі, келихи, шампанське тощо) красномовно свідчать про те, що «одружуються» вже досвідчені люди. Так, наприклад, «шампанське» (а це, зазвичай, або старе вино, яке прокисло, або зіпсований компот) «молодцям» наливають у побиті або дуже старі келихи.

Такий «розпис» проводиться для батьків символічно, оскільки вважається, що тепер, коли вони одружили своїх дітей, у них почнетися «нове» подружнє життя.

Наступною обрядовою дією сучасного післявесільного циклу є так званий «пропій». Батькам-нареченим усі рідні приносять подарунки на щасливе заможне подружнє життя. «Пропій» відбувається, знову ж таки, в жартівливій формі, коли поряд з серйозними обов'язково дарують жартівливі. Так, наприклад, «нареченій» вручають медаль (кришка від кастрюлі на мотузочку) за тривалі роки «служіння на кухні». «Нареченому», наприклад, дарують вставну щелепу, «щоб ще довго міг їсти жінці печінки». Кожному, хто обдаровує «молодят», наливають повну чарку. Гість випиває напій і після цього цілує кожного з «молодих».

Також перед «молодими» на столі ставиться велика миска, в яку гості кидають гроші. Вся ця обрядодія супроводжується веселоцями і жартами, після чого всі гості сідають за стіл, а молоді хазяї припрошують присутніх пити і їсти.

Згодом, на чолі з «молодцями», всі гості виходять із-за столу танцювати і веселитися. Саме так і завершується сучасне весілля в селі Білоусівка Сокирянського району Чернівецької області.

Висновки. Досліджуючи сучасний післявесільний цикл села Білоусівка Сокирянського району Чернівецької області, зазначимо, що сучасний післявесільний цикл скоротився до одного дня, на відміну від двох днів у традиційному післяшлюбному циклі наддністрянських сіл Буковини.

Традиційна післявесільна буковинська обрядовість спрямована на те, щоб прилучити наречену до родини чоловіка, поєднати дві родини в одну, то сучасний післявесільний цикл, утративши магічну функцію, набув ігрових жартівливих форм, спрямованих на «одруження», та вшанувати батьків з нагоди одруження останньої дитини.

В молдавській традиційній весільній обрядовості післяшлюбний цикл полягав у звичаї, за яким через декілька днів молоді відправлялися з калачами до батьків нареченої [21, с. 54]. Ця обрядодія не набула поширення в сучасному білоусівському весіллі.

Таким чином, післяшлюбний цикл сучасного весілля в селі Білоусівка Сокирянського району ввібрав у себе переважно елементи традиційної післявесільної обрядовості наддністрянських сіл Буковини, а обрядові акти молдавської післяшлюбної традиції в досліджуваному селищі з часом відійшли в забуття.

Перспективним уявляється вивчення всього комплексу весільних обрядодій Сокирянщини, що, з одного боку, являють поєднання українських, молдавських та російських традицій, з іншого — дозволяють простежити трансформації весільної обрядодії, зниклі та новоутворені елементи.

Список літератури

1. Матушенко В. Б. Аналіз сучасного стану української весільної обрядовості [Електронний ресурс] / В. Б. Матушенко. — Режим доступу: http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Kis/2010_1/13.pdf -
2. Бромлей Ю.В. Этнос и этнография / Ю. В. Бромлей. — М. : Наука, 1973.
3. Весілля. — К. : Наук. думка, 1970. — Т.І.
4. Лозинський Й. І. Українське весілля / М. І. Лозинський. — К. : Наук. думка, 1992.
5. Чубинский П. Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-Русский край. В 7-ми томах / П. Чубинский. — С.-Пг., 1872-1989.
6. Кулишер М. И. Очерки сравнительной этнографии и культуры / М. И. Кулишер. — Спб., Тип. Скороходова, 1887. — XV. — 287 с.
7. Кравець О. М. Сімейний побут і звичаї українського народу / О.М. Кравець. — К. : Наукова думка, 1966.
8. Здоровега Н. І. Нариси народної весільної обрядовості на Україні. — К.: Наук. думка, 1974.
9. Борисенко В.К. Весільні звичаї та обряди на Україні / В.К. Борисенко. — К.: Наук. думка, 1988.
10. Борисенко В. Українське весілля // Наука і суспільство. —1991. — №4. —С. 30-35; Скуратівський В.Т. Чому розплетена коса? / В. Т. Скуратівський // Радянська школа.—1991. — №2. — С. 16-20 та ін.
11. Кожоляно Г. К. Народознавство Буковини. Громадський та сімейний побут / Г. К. Кожоляно. — Чернівці: Рута, 1998.
12. Чеховський І. Г. Дохристиянські витоки і слов'янські паралелі шлюбної обрядовості молдаван Верхнього По пруття / І. Г. Чеховський, А. Є. Мойсей. — Чернівці: Рута, 1998.
13. Кабузан В. М. Народонаселение Бессарабской области и левобережных районов Приднестров'я / В. М. Кабузан. — Кишинев.: Штица, 1974. — 158 с.
14. Зеленчук В. С. Население Хотинского уезда XIX в. / В. С. Зеленчук, Ю. В. Попович // Этнография и искусство Молдавии. — Кишинев. : Штица, 1972.
15. Кушнер П. И. Этнические территории и этнические границы / П. И. Кушнер. — М., 1951. — 280 с.
16. Зеленчук В.С. Население Бессарабии и Поднестровья в XIX в. / В. С. Зеленчук. — Кишинев: Штица, 1979. — 286 с.

17. Украинско-молдавские этнокультурные взаимосвязи в период социализма / АН УССР, Ин-т искусствоведения, фольклора и этнографии им. М.Ф.Рильского; АНМ МССР, Отдел этнографии и искусствоведения; Авт. Артюх Л.Ф. и др. — К.: Наук. думка, 1987. — 381 с.
18. Бутович В.Н. Материалы для этнографической карты Бессарабской губернии / В.Н. Бутович. — К., 1912.
19. Наулко В.И. Развитие межэтнических связей на Украине: историко-этнографический почерк / В.И.Наулко. — К.: Наук. думка, 1975.
20. Пономарьев А.Н. Шлюбно-весільні звичаї українців / А.Н. Пономарьев // Радянська школа. — 1991. — №9.
21. Зеленчук В.С. Очерки молдавской народной обрядности / В.С. Зеленчук. — Киш.: Карта Молдовеняскэ, 1959.

Надійшла до редколегії 10.12.2010 р.

УДК 75.035.1 (477) "1920/1930"

В. В. СУСАК

НЕОКЛАСИЦИЗМ В УКРАЇНСЬКОМУ ЖИВОПИСІ 1920-1930-Х РР.: ІВАН БАБІЙ ТА МИКОЛА ГЛУЩЕНКО

Розглядаються прояви неокласицизму в українському живописі 1920-1930-х рр. на прикладі творчості І. Бабія та М. Глушченка. Звертається увага на багатозначність терміна «класичний» та специфіку його використання в українському контексті.

Ключові слова: неокласицизм, український живопис 1920-1930-і рр., І. Бабій, М. Глушченко, бойчукізм.

Рассматриваются проявления неоклассицизма в украинской живописи 1920-1930-х гг. на примере творчества И. Бабия и Н. Глушченко. Обращается внимание на многозначность термина «классический» и специфику его использования в украинском контексте.

Ключевые слова: неоклассицизм, украинская живопись 1920-1930-е гг., И. Бабий, Н. Глушченко, бойчукизм.

The manifestations of neoclassicism in Ukrainian painting of the 1920s-1930s are examined on the example of Ivan Babiy and Mykola Hlushchenko works. Attention is drew to the ambiguity of the term «classic» and the specifics of its use in the Ukrainian context.

Key words: neoclassicism, Ukrainian painting of the 1920s-1930s, Ivan Babiy (Babij), Mykola Hlushchenko (Gloutchenko), boichukism.

Історичні події та їхні дати часто стають хронологічними рамками для певних мистецьких явищ, впливають на них. Двадцятиліття між Першою і Другою світовими війнами в Європі позначалося відходом від радикальних авангардних викликів, посиленням тенденцій неокласицизму з подальшим пошуком синтезу між абстрактним та конкретним мистецтвом. В Україні цей період стигматизований належністю більшості її території до Радянського Союзу, і чітко пов'язаний з бурхливим розвитком національного мистецтва у 1920-і та жорстким

придушенням його в 1930-і рр. Але не всі українські майстри працювали тоді в СРСР. Творчість тих, що опинились за кордоном, розвивалась у західноєвропейському контексті. Тому вивчення українського мистецького зарубіжжя набуває особливої актуальності. Акцентувати наявність проявів неокласицизму в українському мистецтві 1920-1930-х рр., показати їх на прикладі творів Івана Бабія та Миколи Глуценка є метою цієї публікації. Крім того, в статті звертається увага на багатозначність терміна «класичне» і на специфіку його використання щодо українського мистецтва.

Спочатку щодо терміна. Термін «класичне» віддавна використовується в багатьох значеннях, серед яких можна виділити два основних. Перше пов'язане з мистецтвом стародавньої Греції і Риму, яке від часів Відродження стало взірцевим орієнтиром для європейської культури. Відтоді в кожному столітті виникають «класицизми», «нео-», «псевдо-» класицистичні течії, які опираються на формальну мову й естетичні принципи античності. Пусен, Давид, Енгр являють собою визначальні постаті цих напрямів у XVII, XVIII, XIX ст.

У другому значенні слово «класичне» використовують для характеристики типових ознак будь-якого явища. «Іконопис — класична складова українського мистецтва», «Чорний квадрат» К. Малевича — класичний приклад мистецтва авангарду XX ст.» — ці фрази зрозумілі всім і не позбавлені сенсу. Усвідомлення різниці двох застосувань поняття «класичне» є важливим і стосовно українського мистецтва, про що йтиметься нижче. На початку цього тексту термін «класичне» застосовуватимемо виключно в першому, «антично-ренесансному» розумінні.

Загальновідомо, що 1920-і рр. називають часом українського відродження, а 1930-і стали роками, коли це відродження було розстріляне. Під «відродженням» розуміється не орієнтація на стиль ренесанс, а буквально — активне становлення українського мистецтва в післяреволюційний час, яке визначали радше представники авангардних течій: О. Богомазов, В. Єрмілов, В. Пальмов, А. Петрицький, М. Епштейн та школа монументалістів М. Бойчука.

Постанова ЦК ВКП(б) від 23 квітня 1932 р. «Про перебудову літературно-художніх організацій» ліквідувала різноманітні мистецькі об'єднання. Замість них були створені єдина Спілка архітекторів та єдина Спілка художників. «Квітуча соціалістична Україна» — так називалася виставка, присвячена двадцятиріччю Великої Жовтневої соціалістичної революції, показана в Києві і Москві в 1937 р., році найбільших сталінських репресій, коли був знищений М. Бойчук і його учні.

З утвердженням диктатури Сталіна на початку 1930-х рр. в архітектурі запанували масивні ордерні форми, що втілювали силу і остаточну перемогу нового режиму. За зовнішнім виглядом ці споруди є спадкоємцями архітектури імператорського Риму та наполеонівського ампіру. Зрештою, вони успадкували і змістовне призначення імперських споруд, що зрозуміло, не афішувалося, а подавалося як символ сили і правильності нового устрою. Поєднання класичних форм з комуністичною ідеологією відбулося в офіційному радянському мисте-

цтві, яке нині часто називають «сталінським ампіром». Мова класики була використана в усіх тоталітарних державах Європи — Німеччині, Італії і Радянському Союзі для формування єдиного, «правильного», державного стилю. Мистецтво кожного з режимів мало свої особливості, але завдання були однотипними: уславлення сили держави, правильності пануючої ідеології і формування «нової людини». Україна, яка входила до складу СРСР, стала одним із полігонів для цього величезного соціального експерименту. Найпотужніші проекти реалізовувались у Москві й Ленінграді, але Київ, Харків, Донецьк були також активно задіяні в масштабних перетвореннях. Особливість використання класичної спадщини в українському радянському мистецтві полягала в тому, що ідеї поширювалися не безпосередньо від романського і грецького Середземномор'я, а спускались і контролювалися Москвою, «третім Римом».

Типовими прикладами сталінської архітектури в столиці України є Будинок Уряду (1937, архітектори І. Фомін, і П. Абросімов), будинок Верховної Ради Української РСР (1936-1939, архітектор В. Заболотний), будинок Міністерства закордонних справ (1938, архітектор Й. Лангбард. Споруда будувалася для Центрального Комітету ВЛКСМУ). Гіперболізовані пропорції колонад, масивність об'ємів цих адміністративних будівель радше викликали відчуття нікчемності окремої особистості, ніж величі й справедливості влади, що впровадила цей стиль.

У малярстві запанувала академічна освіта, сюжети картин прославляли героїзм і щастя радянських людей. Теорія соціалістичного реалізму вимагала апріорно позитивного ставлення до соціалістичної революції та її наслідків. Як реалізм, соцреалізм був протиставлений абстрактному мистецтву; як соціалістичний — реалізму 19 ст., який у російському варіанті дістав назву «критичного». Новий реалізм критичного ставлення до радянської дійсності не передбачав. Російська дослідниця К. Дьоготь підійшла до соціалістичного реалізму як до одного з «проектів» російського мистецтва ХХ ст. [4]. Серед творів художників обиралися окремі роботи, що ставали взірцево-показовими. В українському мистецтві ними стали картини Г. Світлицького «Колгосп у цвіту» (1935), К. Трохименка «Кадри Дніпробуду» (1937), В. Костецького «Допит ворога» (1937). Вони репродукувалися в журналах, виданнях про радянське мистецтво, на них мали орієнтуватися інші художники.

Щодо маси помпезних полотен, виконаних часто бригадами художників, «колективним методом» для клубів, будинків культури, обласних рад, то вони зникли разом з епохою. Але поруч з ними були створені сотні картин історичного, побутового жанру, які нині зберігаються в музейних сховищах та приватних збірках [8]. Далеко не завжди радянські художники змушені були звертатися до ідеологічних сюжетів, а якісний рисунок і професійне малярство відрізняють більшість їхніх робіт. За формальними якостями картини соцреалістів 1930-х рр. більш споріднені з реалізмом і малярством на пленері 19 ст., ніж із класицизмом, але анатомічно правильний рисунок, знання законів симетрії та композиції, фахове світло-тіньове моделювання залишалися підставовими ознаками їхніх творів.

Якщо для архітектурних проектів джерелом була здебільшого архітектура Риму, то в пропагуванні спорту в СРСР орієнтувалися на грецьку Еладу. Античність, культура Італії епохи Ренесансу були улюбленими періодами світової історії і використовувались як взірці в комуністичному вихованні. Міфи й легенди стародавньої Греції та Риму вивчали учні в школі. Гуманістичні ідеї Ренесансу входили як складові у процес формування «радянської» людини. Антропоцентризм і секуляризація були вигідними «аргументами» в насаджуванні атеїзму. Рафаель, Леонардо да Вінчі, Мікеланджело займали перші місця серед майстрів світу, на чію творчість мали орієнтуватися художники і глядачі, про них видавали альбоми і монографії. Прометей, Спартак, Джордано Бруно належали до списку героїв, що завершували комуністи, — всі вони залишилися вірними своїм ідеям і віддали життя за світле майбутнє людей.

Окрім цього домінуючого стилю в українському живописі 1920-1930-х рр. мали місце прояви неокласицизму, позбавлені впливу радянської ідеології. Про них мало знають, і одна з причин криється в тому, що творили ці художники за межами України. Особливістю ХХ ст., в першу чергу це стосується країн Східної Європи, було те, що їхнє мистецтво розвивалось не тільки в межах державних кордонів, але й в еміграції. На початку 1920-х рр. заявили про себе Іван Бабій (Херсон, 1896 — після 1948, 1974(?)) і Микола Глущенко (1901, Новомосковськ, Дніпропетровська область — 1977, Київ). Обидва опинились у Німеччині після завершення Першої світової війни, коли на території України йшла громадянська війна. Відомо, що Іван Бабій молоді роки провів у Херсоні та Харкові. Микола Глущенко навчався до 1918 р. у Комерційному училищі в Юзівці (тепер Донецьк). У 1919 він потрапив до табору військовополонених у Польщі й наприкінці року «без документів і без будь-яких засобів до існування» опинився в Берліні. В 1918-1919 Глущенко займався в студії Ганса Балушека, потім відвідував приватну школу професора Кампфа, а в 1921 р. вступив до Hochschule für bildende Kunst. Тоді ж студентом цього закладу став Іван Бабій. Те, що вони розпочали свій шлях у мистецтві після Першої світової війни, а не раніше, звичайно вплинуло на вибір їхніх орієнтирів. Мистецькі пошуки початку 1920-х не були вже настільки радикальними, як експерименти 1910-х. Сама радикальність, революційність, продемонструвавши себе в соціальній практиці, відлякнула результатами. Пікассо відійшов від кубізму і звернувся до класичної традиції, італійські художники Дж. де Кіріко, Дж. Северіні, М. Тоцці також почали орієнтуватись на середземноморську античну спадщину, створюючи метафізичні композиції. Теоретичне обґрунтування живописного неокласицизму запропонував Джіно Северіні у своїй книзі «Від кубізму до класицизму» (1921) [14]. В Німеччині, пригніченій відчуттям власної поразки, частина художників звернулась до «нової речовості» (Neue Sachlichkeit) як виходу з «тупику безпредметності». Правда, повернення до реальності супроводжувалось скепсисом і специфічною гіркотою від жорстокої правди цієї реальності. Подібний песимізм позначав роботи німецьких майстрів Г.Гросса і О.Дікса. Мо-

лоді українські художники не мали підстав для нього, перед ними поставало завдання опанувати техніку старих майстрів.

У той час в Німеччині перебувало кілька митців з України: скульптор Федір Ємець вчився в Берлінській АМ у класі професора Яніша, Микола Бувочив навчався в Академії графіки в Ляйпцигу [10], Олександр Довженко — відомий у майбутньому кінорежисер — поєднував роботу в Генеральному консульстві УРСР в Берліні із заняттями в приватній школі Кампфа, де він познайомився з Глущенком [7, с. 44]. Здобували освіту в Німеччині портретист Костенко і скульптор Стаховський [6, с. 151]. Серед них І. Бабій і М.Глущенко були найпомітнішими фігурами. Вони вступили до класу професора Вольфсфельда, майстра академічного рисунка, також колишнього випускника Берлінської Hochschule für bildende Kunst. У 1912 він отримав відзнаку кайзера Вільгельма за свою роботу «Лучники». Вже після першого року навчання в травні 1922 рр. вони провели студентську виставку, через рік відбулася ще одна презентація їхніх робіт, а після закінчення в 1924 (з 25 травня до 25 червня) в галереї Каспера на Курфюрстендам, 233 відкрилася спільна виставка (приблизно 40 робіт), про яку інформувала львівська газета «Заграва» від 16 червня 1924 р. [12, арк. 41]. Виставку широко коментувала українська і російська емігрантська преса. «На тьмяному тлі мистецького Берліна [ця виставка] — явище досить яскраве. Перше враження, ніби ви потрапили у відділ старого італійського живопису якогось музею, в часи кватроченто. Від них вони взяли манеру письма, техніку, кольори, композицію. Вони навіть почали малювати не на полотні, а на дошках» [10]. У Німеччині серед джерел творчості українських художників називали представників німецького ренесансу — Дюрера, Кранаха, Гольбейна. Після переїзду до Франції творчість І. Бабія віднесли до енгристів і відзначили вплив школи Франсуа Клуе [13]. Російські критики проводили паралелі з випускниками Петербурзької Академії мистецтв — Василем Шухаєвим і Олександром Яковлевим, згадували також польську групу «Ритм». Одностайні були всі у визначенні їхньої творчості «на шляху до неокласицизму» [3, 5, 9].

Більшість творів цього часу І. Бабія і М. Глущенка відомі нині тільки з репродукцій. На «Автопортреті з квіткою» (1923, дерево) М. Глущенка одразу відчувається вплив ренесансних зображень: пейзаж із старовинними вежами й мостом, «підвіконник» на передньому плані з детально промальованими квітками, що лежать на ньому. Але фрагментарність композиції, зміщеність у бік обличчя художника не дозволяють помилитись століттями. «Автопортрет» І. Бабія (1924, Художній музей Мангейма) виглядає сучаснішим. Різкий розворот голови робить його динамічнішим, композиція, як і на «Автопортреті» М. Глущенка, побудована на зв'язку між обличчям і рукою. Тогочасний критик назвав І. Бабія «малюрем людських облич і людських рук» [5, с. 14]. Це підтверджують його картини з типажами, що нагадують образи Белліні: «Жінка з квіткою», «Гра в карти». На останній зображене не азартне заняття, а гармонійне дійство трьох жінок. «Очі жінок спочивають на їх тонких ніжних руках. Наче це не гра карт, а гра

рук» [5, с. 14]. У метафізичності, застиглоті міститься противага-відповідь динаміці авангарду.

Глуценко також звертався до теми «Гри в карти» (до 1925) тільки групи чоловіків. Композиція, пози фігур у його роботі нагадують більше Сезана. Для Глуценка, на відміну від Бабія, зацікавлення старим живописом було лише школою, однією з мистецьких манер, які він прагнув опанувати. Цей інтерес ще простежується на його «Жіночому портреті» і в «Парі з оленятком», що експонувалась на Осінньому салоні в Парижі 1925. У роботі «Пара з оленятком» трикутна вежа збудована з оголених тіл, переплетених ніг і рук закоханих. Тонкі стовбури дерев на задньому плані підсилюють вертикальний ритм композиції. Неокласичний період у Глуценка тривав недовго. Тимчасово приборканий німецькою докладністю і любов'ю до лінії темперамент, після прибуття у Францію (1925) вибухнув з радістю вільною живописною манерою в душі Паризької школи, якій майстер залишався вірним до кінця свого життя.

Перед від'їздом до Франції Бабій і Глуценко взяли участь у знаменитій виставці «Нова речевість» у музеї Мангейма (1925), де їх роботи експонувались поруч із творами О. Дікса, Дж. Северіні, Г. Гросса. Сам факт, що вчорашніх випускників, не німців, включили до складу такої виставки, засвідчує визнання їхнього таланту.

І. Бабій і у Франції залишився послідовним неокласицистом, виробив власний стиль, що виявляється вже на прикладі «Жіночої голови» (до 1925), несподіваної за ракурсом і тоновими переходами. Оселившись з 1925 р. у Парижі, Бабій швидко здобув славу портретиста. В 1929 р. його персональна виставка відбулася в галереї В. Гіршмана, в 1936 р. він брав участь у виставці «Сучасний портрет» у музеї Же де Пом, де експонувалася його велика картина «Енциклопедисти ХХ-го ст.», що зображала авторів Великої енциклопедії. Першокласний рисунок, гладка, дещо суха живописна манера, досконале володіння технікою відрізняли його роботи на виставках. Художник регулярно експонував свої твори на «Осінніх салонах» («Акт», «Осінній салон», 1931). Його картину «Дві оголені» придбали для музею Jeu de Paume в 1937 р. і нині вона знаходиться в Musee National d'Art moderne (Центр Помпиду). Завмерлість двох оголених жіночих фігур «компенсується» ритмом контурів тіл і складок простирадл на картині. Лаконічність, внутрішня гармонія твору викликають у глядача естетичне задоволення, що стало рідкісним явищем при оцінці мистецьких творів ХХ ст. Два передвоєнні роки Бабій провів у північній Африці і в 1940 р. показав свої твори на персональній виставці в галереї Зак [13].

Якщо постає питання, чи можна вважати творчість цих художників, що сформувалися і творили в Німеччині і Франції, складовою українського мистецтва, відповідь дадуть вони самі. Обидва, ще перебуваючи в Берліні, прийняли радянське громадянство, обидва завжди вказували на своє українське походження, про що свідчать каталоги Осінніх салонів. У листопаді 1932 р., Бабій і Глуценко взяли участь у виставці «Української групи в Парижі», яка проходила в галереї Лео-она Марселя. М. Глуценко співпрацював з радянськими дипломатич-

ними (і не тільки) службами, в 1935 повернувся в СРСР і решту життя прожив у Києві. Доля І. Бабія до кінця невідома. Останнє інтерв'ю з ним опубліковане в емігрантській російській газеті «Русская мысль» в 1949 [1]. Після чого художник буквально зник. Згідно з однією версією, його вбили за зв'язок із нацистами в роки Другої світової війни, його дружина була німкенею. Віднедавна в Інтернеті почала фігурувати дата смерті І. Бабія — 1974 рік. Незважаючи на історичні катаклізми та ідеологічні уподобання, в мистецтві обидва майстри віддали шану класичній традиції.

Настав час пригадати друге значення терміна «класичне». Якщо розуміти під ним взірцеві, найтипівіші орієнтири, то для українського мистецтва ними були не Стародавня Греція і Рим, а Візантія, Київська Русь. І під цим кутом зору необхідно було б вести мову не про впливи західної традиції, а про нео-візантинізм в українському мистецтві ХХ ст. і про школу Михайла Бойчука в першу чергу. Прочитуємо статтю, присвячену класичному мистецтву, у «Великому енциклопедичному словнику образотворчого мистецтва» В. Власова [2, с. 665]: «аналогічним до грецького мистецтва було значення персидського для культури мусульманської Туреччини, китайського — в Японії, індійського — у всій Південно-Східній Азії.» Для українського мистецтва «класикою» була і залишається ікона. Її формальну мову використовували бойчукісти як у релігійному (переважно на заході України) так і у світському мистецтві (на сході України) 1920-1930-х рр. Це зауваження провокує гру з терміном «класичне» і може стати вступом до ширшого дослідження, а в цій публікації ми хотіли лише наголосити на різноманітні мистецьких інтерпретацій античної спадщини в українському мистецтві міжвоєнного двадцятиліття. Крім використання академічних принципів у соцреалізмі, класична традиція отримала незалежний від ідеології розвиток у творчості українських художників емігрантів та зустрілася з певною альтернативою у творчості неовізантиністів. Як висновок: у 1920-1930-х рр. частина українських майстрів зберегала зв'язок із західноєвропейським мистецтвом та використовувала у своїй творчості «класичні» антично-ренесансні взірці. Їхній приклад свідчить, що діапазон творчих експериментів в українському мистецтві ніколи не обмежувався повністю радянським режимом.

Перспективним у подальших дослідженнях вважаємо висвітлення загальної картини українського мистецтва в зарубіжжі.

Список літератури

1. Вл. З. По мастерским. У И. А. Бабия / Вл. З. // Русская мысль. — 1949. — 19 марта.
2. Власов В. Большой энциклопедический словарь изобразительного искусства в 8 т. / В. Власов. — СПб: ЛИТА, 2000. — Т. 3. — 848 с.
3. Войнов О. И. Бабий и Н. Глущенко (на путях к неоклассицизму) / О. Войнов // Русское эхо. — 1924. — 22 июня.
4. Деготь Е. Русское искусство XX века / Е. Деготь. — М.: Трилистник, 2000. — 224 с.
5. Залозецкий В. Новоклассицизм Бабія і Глущенко / В. Залозецкий // Українське мистецтво. — 1926. — № 1. — С. 12-16.

6. К-ий. Українські артисти-малярі в Німеччині / К-ий // Нова Україна. — 1923. — листопад. — С. 151-153
7. Микола Глущенко. Спогади про художника / упоряд. І.М.Блюміна. — К. : Мистецтво, 1984. — 94 с.
8. Реалізм та соціалістичний реалізм в українському живописі радянського часу: Історія. Колекція. Експеримент / авт. проекту Ю Манійчук. — К. : Поліграфкнига, 1998. — 320 с.
9. Родіонов К. До питання про малярський неокласицизм / К. Родіонов // Червоний шлях. — 1930. — № 7-8. — С. 166-176.
10. Татаринов Вл. На виставке Н. Глущенко и И. Бабия / Вл. Татаринов // Руль. — 1924. — 18 июня.
11. Українські малярі артисти в Німеччині / [без автора] // Діло. — 1923. — 21 квітня.
12. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України, м. Київ. Ф. 49. Микола Глущенко. Оп. 2. Спр. 385. Газетні та журнальні вирізки. 1922-1925. 124 арк.
13. Maroc et Alg rie par Babij de retour de l'Afrique du Nord. Catalogue / pr face de A. de Monzie. — Paris: Galerie Zak, 1940. — 16 p.
14. Severini G. Du coubisme au classicisme. (Esth tique du compas et du nombre.) / G. Severini. — Paris : J.Povolozky, 1921 — 127 p.

Надійшла до редколегії 25.11.2010 р.

УДК 7.012(091)

О. В. СМОЛЯР

ОСОБЛИВОСТІ СТАНОВЛЕННЯ Й ЕВОЛЮЦІЇ СВІТОВОГО І ВІТЧИЗНЯНОГО ДИЗАЙНУ

Досліджуються особливості виникнення, розвиток та проблеми становлення світового й сучасного дизайну.

Ключові слова: дизайн, історія, мистецтво, школи, Баухауз, ВХУТЕМАС.

Исследуются особенности возникновения, развития и проблемы становления мирового и современного дизайна.

Ключевые слова: дизайн, история, искусство, школы, Баухауз, ВХУТЕМАС.

The article investigates the characteristics, appearance, development and problems of becoming the world and modern design.

Key words: design, history, art, school, Bauhaus, Vhutemas.

Однією з важливих проблем світового та вітчизняного дизайну є дослідження його сутності й особливостей. Нині дизайн як мистецтво та промисловість має величезне значення в повсякденному житті людей. Тому, безумовно, є актуальним вивчення та аналіз усіх його особливостей в теорії і практиці.

Першими вивчали особливості еволюції світового і вітчизняного дизайну такі провідні школи мистецтв, як: Королівський коледж мис-

тецтв, *das Bauhaus* — Вища школа промислового мистецтва Баухауз та його засновник Вальтер Гропіус. Принципове значення для подальшого розвитку дизайну мала творчість засновників конструктивізму В. Маяковського, В. Татліна, О. Брика, В. Кушнера, пізніше — Б. Арбатова, А. Весніна, В і Г. Стенберг, А. Гана, А. Лавінського, О. Родченка. Їх центром стала створена в 1919 р. Рада майстрів, а пізніше — ІНХУК і, переважно, Робоча група конструктивістів — ІНХУКа (О. Родченко, брати Стенберг, К. Медуницький, К. Йогансон). Вищі художньо-технічні майстерні ВХУТЕМАС (директор О. Родченко), видатні художники й учені В. Фалілеев, А. Сидоров, А. Ефрос, П. Флоренський, В. Фаворський та ін.

Мета статті — виникнення, вивчення та розвиток особливостей становлення світового і вітчизняного дизайну.

Історія виникнення особливостей сучасного дизайну дає багато інформації щодо сутності та загального значення дизайну. Його різновиди, етапи формування й інтенсивний розвиток з початкового до сучасного рівня.

Так, у 1997 р. світова культура відзначала 90-річчя промислового дизайну — унікального явища, яке поєднує в собі мистецтво і техніку. Дизайн перетворює продукцію масового виробництва на привабливу для споживачів та вигідну для виробників. Уміло поєднуючи конструкцію, матеріали і форму таких простих предметів, як склянка, або таких складних, як автомобіль, дизайнери прагнуть зробити їх недорогими у виготовленні, зручними і безпечними у використанні, привабливими для очей і приємними на дотик [8].

Дизайн — поняття, що поєднує масовий та елітний дизайн, кітч, стаїлінг, поп-дизайн, одиничний арт-дизайн, архітектурний дизайн, промисловий дизайн, Web-дизайн, графічний дизайн, кустарний дизайн, історичний футуродизайн, прогностичний дизайн майбутнього, фіто-дизайн, комерційний рекламний дизайн, інформаційний програмний і текстовий дизайн, науковий сайнс-дизайн.

Оформлювачі і бутафори прикрашають свої речі, а дизайнер повинен мислити масштабно й різноаспектно, уявляючи, як майбутнє творіння вплине на середовище і як середовище уживатиметься з річчю, а головне, дизайнер має надати речі максимальної привабливості. Дизайнер зобов'язаний зберегти чистоту ідеї — функціональну обґрунтованість для форми, матеріалу, суперграфіки, тобто всіх складових. І зрештою передбачити необхідність створюваної ним речі.

Упродовж багатьох століть предметно-просторове середовище людини було рукотворним, усі предмети, що оточували її, були результатом копіткої і тривалої праці майстрів-ремісників. Процес виготовлення будь-якого предмета був не тільки наслідуванням, простою технологічною схемою, але й священнодійством. Майстер вкладав у роботу свою душу, уявлення про світ, від чого сам предмет наповнювався життям. Усе стало інакше, коли на межі ХІХ ст. виникла необхідність «наповнити життям» предмети масового споживання, виготовлені

промисловим способом. Предметно-просторове середовище перестало бути рукотворним, його створюють машини. Машинну працю в багато разів перевершує праця ремісника [2].

З настанням індустріалізації дизайнер став створювати прототи-ти виробів, які за допомогою машин виробляли інші люди. Практика раннього дизайну була досить примітивною. Над особливостями, функціональністю й економічністю виробленої продукції працювали інженери, а дизайнери відповідали лише за її естетичний вигляд. Виявилось, що дизайнери мають створювати прототи-ти масового машинного виробництва, заздалегідь вивчивши технологію сучасного виробництва та властивості матеріалів. Призначенню виробів та простоті поводження з ними надавали настільки ж важливого значення, як і їх зовнішньому вигляду. Незабаром дизайнерські фірми стали набирати в штати креслярів, інженерів, архітекторів і фахівців з вивчення ринку. У 1785 р. в Англії почало розвиватися індустріальне машинне виробництво. Етап дизайну поєднав здобутки попередніх двох етапів. Дизайнер працює на промисловому виробництві, використовує різні матеріали та технології [1].

Дизайн як професія сформувався у ХХ ст. Але ті чи інші його особливості виявилися ще на початку розвитку суспільства.

Зазвичай виділяють два основні напрями особливостей становлення й еволюції світового і вітчизняного дизайну: Російське (ВХУТЕМАС) і Німецьке (Баухауз). Основою всіх світових шкіл дизайну є освітні концепції, так чи інакше подібні до досвіду ВХУТЕМАС і Баухауз.

Уперше проблеми викладання основ дизайну сформульовані під час обговорення підсумків Першої світової промислової виставки, що відбувалася в Лондоні в 1851 р. Це зробила спеціальна комісія, яка здійснювала реформу художньої освіти, очолювана сером Генрі Колом. У надрукованій тоді ж книзі «Наука, промисловість та мистецтво» Готфріда Земпера були надані конкретні пропозиції щодо реформи системи освіти в художніх школах з ідеєю спеціалізації навчання за основними видами дизайнерської діяльності після загальних вступних курсів. Цей принцип навчання закладено в програму створеного в 1850 р. Саут-Кенсінгтонського коледжу, в якому викладання ґрунтувалося на конкретному вивченні колекцій музеїв та матеріалів.

До нових умов стала пристосовуватися й заснована в 1837 році Нормальна школа дизайну, що стала після реорганізації провідним державним навчальним закладом у галузі мистецтва, відоміша під назвою Королівський коледж мистецтв [3].

У 1854 р. в Цюріху відкрилася Вища технічна школа, в якій було архітектурне відділення котре очолив Г. Земпер. Тут він написав свою знамениту працю «Стиль у технічних та тектонічних мистецтвах, або «практична естетика», що вплинула на формування теорії художньої форми кінця ХІХ ст. Французькі художні школи в 19 столітті, які готували майстрів для мануфактур, так чи інакше були пов'язані з промисловим прогресом й еволюціонували від загальноосвітніх ремісни-

чих училищ до спеціалізованих шкіл мистецтв і ремесел. Національна школа мистецтв і мануфактури, відкрита в Парижі ще в 1829 р., до середини століття ввела до свого курсу додатком до традиційних основ художніх ремесел, основи механіки, фізики, хімії і випускала фахівців, що поєднували в одній особі художника, інженера й архітектора.

Новий етап розвитку європейської дизайнерської освіти пов'язаний з подоланням розриву між задумом і виконанням. Під впливом Вільяма Морріса в Англії почали створювати різні товариства та школи ремесел. Серед них були товариства виставок мистецтв і ремесел, Асоціація мистецтв та кустарних промислів, Королівська школа художнього шиття. З найвідоміших особистостей в художній культурі Англії ХІХ ст., що впливали на формування методики дизайнерської освіти, слід назвати Оуена Джонса, Чарльза Ренні Макінтоша і Волтера Крейна.

У 1899 р. в Королівському коледжі мистецтв відкрито спеціалізоване відділення для художників промисловості з метою «безпосередньої програми мистецтва до промисловості». Велика увага в навчанні на відділенні приділялася розвитку здатності виконувати все своїми руками: вважалося корисним для художників, що створюють проекти виробів для машинного виготовлення.

У 1913 р. в Англії введено спеціальні дипломи для закінчення дизайнерського відділення, в яких засвідчувалася здатність до самостійної творчості у сфері живопису, моделювання, прикладної графіки й індустріального дизайну. Одним з великих навчальних закладів тих років була школа промислового мистецтва в Гельсінкі, пов'язана з діяльністю Фінського товариства прикладного мистецтва. До середини 1870-х рр. її програма, студентські групи і склад викладачів стабілізувалися. Визначилися методи навчання малюнка, геометричних побудов на площині, в просторі, роботи з деревом, металом, текстилем. Школа стала орієнтуватися здебільшого на особливості промислового виробництва, зберігаючи зв'язок з прикладною традицією, заклала базу майбутньої професійної дизайнерської освіти [4].

У кінці ХІХ ст. виникли художньо-промислові училища в Японії. Після поїздки по Європі один з реформаторів японського традиційного художнього промислу Кайдзіро Нотомі заснував у 1887 р. в місті Канадзава училище з трьох відділеннями: мистецтва і предметного проектування, художніх ремесел традиційного типу, креслярсько-графічних робіт. Роком пізніше відкривається Вище художньо-промислове училище в Токіо.

У 1907 р. в Мюнхені створено організацію *der Werkbund* — «Виробничий союз». У цьому місті впродовж 5 років до переїзду в 1912 р. в Берлін перебувало її правління [5].

Das Bauhaus — Вища школа промислового мистецтва Баухауза (нім. *Bauhaus* — «будинок будівництва»). Вища школа будівництва і художнього конструювання — мистецький навчальний заклад і мистецьке об'єднання (1919-1933). Заснована в 1919 р. у Веймарі (Німеч-

чина) дала мистецтву ХХ ст. багато чудових ідей і видатних діячів. У 1925 р. переведена в Дессау, у 1933 — ліквідована фашистами. Керівники (В. Гропіус, Х. Мейер, Л. Міс ван дер Роє) розробляли естетику функціоналізму, принципи сучасного формотворення в архітектурі і дизайні, формування матеріально-побутового середовища засобами пластичних мистецтв. Девіз Баухауза: «Нова єдність мистецтва і технології». Вплив ідей Баухауза найпомітніший у функціональній архітектурі сучасних офісів, фабрик. Кредо Баухауза — художник, ремісник і технолог в одній особі — значно вплинуло на прикладне й образотворче мистецтво, від книжкового ілюстрування та реклами до меблів і кухонного начиння. Напрями діяльності: педагогічні (готували до 2,5 тис. осіб), практичні, організаційні (після ліквідації дав життя іншим організаціям), теоретичні (а) обґрунтування комплексного підходу в проектуванні речей, тобто надійність, призначення, композиція, людина, економіка, екологія, б) логіка промислового мислення дизайнера, функція — призначення — конструкція, форма — наслідок функціональних і конструктивних особливостей предмета, функція та конструкція визначають форму, крім родових у речі багато і видових функцій). Школа сприяла зародженню сучасного мистецтва предметного середовища.

Представники Баухауза вважали, що головне завдання дизайнера — це особливості проектування промислових виробів і їх систем з позицій відповідальності перед людиною та суспільством.

На думку Вальтера Гропіуса, засновника і керівника Баухауза, дизайнер має усвідомлювати відповідальність за розвиток культури. Дизайнером, як і художником, має керувати пристрасне бажання вивільнити духовні цінності від індивідуальної обмеженості, підняти їх до рівня об'єктивної значущості. Ось чому наш провідний принцип, — писав В. Гропіус, — полягав у тому, що формоутворююча діяльність є не односторонньою інтелектуальною або односторонньою матеріальною справою, а невід'ємною частиною життя, необхідною в кожному цивілізованому суспільстві.

Баухауз засновано в 1919 р. архітектором Вальтером Гропіусом, що об'єднав Вищу школу мистецтва і Школу прикладного мистецтва у Веймарі. Гропіус відбирав викладачів серед людей, які поділяли його переконання щодо єдності мистецтва, ремесла і техніки. На його думку, художники мають конструювати картини як архітектори, що працюють над своїми проектами. Викладачами Гропіус запрошував людей обдарованих, творчо сміливих, одержимих пошуком нових шляхів особливостей розвитку дизайну. Один з них — архітектор Бруно Таута. Гропіус вибирав художників різних творчих інтересів, з різних країн [4].

Відомий російський художник-універсал Василь Кандинський (займався живописом, графікою, проектуванням меблів і ювелірних виробів) приєднався до Баухауза в 1922 р. Майстер викладав у Росії в Державних вільних художніх майстернях і поділяв погляди Гропі-

уса щодо необхідності синтезу всіх мистецтв. У своєму будинкові Кандинський спробував створити це особливе, синтезоване середовище, розписав внутрішні сходи, тонував настінні рельєфи, власноручно виготовив і розфарбував меблі. Яскрава декоративність інтер'єру надавала йому подібності із селянським мистецтвом. Ідею об'єднання різних видів мистецтва в середовищі людського проживання Кандинський розвивав і в теорії. Його живописні абстракції, на думку Гропіуса, мали сприяти розвиткові композиційного мислення в студентів. У результаті засновник Баугауза доручив художникові курс основ формоутворення, семінари кольорознавства й аналітичного малюнка, а також майстерню настінного живопису.

Баухаус, спільно з інститутом психології, проводили дослідження на предмет впливу кольору на психологію. Результатом особливості дослідження є кольорові шпалери, що миються. У 1925 р. Баухаус переїхав у Дессау (поблизу Лейпцига). Тут Гропіус спроектував для школи нове приміщення, яке вважається одним із шедеврів архітектури функціоналізму. Після переїзду в Дессау в роботі школи намітилася тенденція до більшого утилітаризму і до машинної естетики, склався власний стиль Баугауза. З 1930 по 1933 рр. очолював Баухаус Людвіг Міс ван дер Рое. У 1932 р. під тиском влади Баухаус довелося перевести в Берлін, а менше ніж через рік його закрили нацисти [6].

Баухаус зміг проіснувати як унікальна вища художня школа до 1932 р. З приходом до влади націонал-соціалістів він був закритий як розсадник демократичних ідей, що об'єднував до того ж майстрів різних національностей.

Багато викладачів і студенти Баугауза емігрували в США.

Найсильнішою стороною особливостей вітчизняного дизайну була і залишається естетика, що пояснюється двома принциповими моментами: особливостями виникнення дизайну в Росії і специфікою розвитку держави у ХХ ст.

На відміну від зарубіжного дизайну, який виник на основі необхідності стимулювати збут товарів, російський дизайн вийшов з безпредметного мистецтва в основному через творчість виробничників і конструктивістів. Художники та теоретики цих напрямів сприяли його виникненню. Наслідуючи Сезанна та кубістів, вони усвідомили необхідність визначення базових складових творів мистецтва, за допомогою яких можна передати глядачеві будь-яку чуттєву інформацію. Вони шукали універсальні елементи художньої форми, протестуючи проти традиційного реалістичного зображення об'єктів дійсності. Саме прагнення зробити «конструктивну структуру» основою формоутворення об'єднало в загальному русі художників колись різних напрямків.

На першому етапі розвитку (1917–1922) дизайн формувався на стику виробництва й агітаційно-масового мистецтва. Основним об'єктом стало художнє оформлення нових форм громадської активності мас: політичних ходів і вуличних свят. Оригінальна конфігурація трибун,

агітаційних і театральних установок, кіосків довели обґрунтованість перенесення акцентів з розробки нових стилістичних прийомів на художньо-конструкторські проблеми. Найінтенсивніше розвивається графічний дизайн, що виявляється в принципово новому підході до створення плаката, реклами, книжкової продукції.

Другим етапом розвитку дизайну в Росії (1923–1932) можна вважати час становлення його професійної моделі. Росія стає одним з найважливіших центрів формування дизайну. Відбувається становлення школи професійної підготовки дипломованих дизайнерів — виробничих факультетів ВХУТЕМАС. Дизайн переорієнтовується на вирішення практичних завдань: розробку побутового обладнання для житла, обстановки робітничих клубів, громадських інтер'єрів.

Основною метою особливостей сучасного дизайну є організація предметного середовища з урахуванням загальних процесів у сферах праці, побуту та культури. У цей період формуються оригінальні творчі концепції дизайну, що визначили його подальший розвиток. Докладніше про них можна дізнатися з робіт самих авторів — О. Родченка, Л. Лисицького, В. Татліна. Завдання створення нового середовища життєдіяльності додало особливого імпульсу розвиткові конструктивізму. Виробничі факультети ВХУТЕМАС охоплює ейфорія винахідництва. Безумовно, тон задавали їх лідери — О. Родченко і Л. Лисицький, які найяскравіше виявили себе саме в графічному дизайні. Фотомонтаж, шрифтові композиції, рекламні і плакатні графіки, книжкові конструкції складають золотий фонд світового дизайну. Безліч їх відкриттів і проектів в інших сферах (нові принципи організації виставкових та побутових інтер'єрів, типових меблів, архітектурних ансамблів і хмарочосів) реалізовано значно пізніше.

Третій етап (1933–1960) виявився досить сумним для розвитку дизайну в Росії: він перестає бути інтегруючою творчою діяльністю, розвиток якої визначався універсальною концепцією (незалежно від специфіки об'єкта). Принцип стандартизації застосовувався не тільки до людини, а й до створюваного штучного середовища.

Стихія винахідництва, яка дозволила вітчизняному дизайну набути світового визнання, явно не вписувалася в змінену атмосферу. Дизайн як єдиний процес формування навколишнього середовища перестав існувати. Він був представлений вузькоприкладними напрямками: інженерно-технічні, предметно-побутові та декоративно-оформлювальні, які сприймалися як різні види діяльності. Закінчилася ціла епоха єдиної естетичної концептуальності, яка не залежала від специфіки об'єкта.

Четвертий етап розвитку дизайну визначається по-різному: 60-80-і або 60-90-і рр. Його початок характеризується безумовним інтересом до спадщини 20-х рр. Створений у 1961 р. Всесоюзний науково-дослідний інститут технічної естетики (ВНПТЕ) починає свою діяльність з видання журналу «Технічна естетика» і випуску тематичних збірників,

які найдетальнішим чином звернулися до першої хвилі російського авангарду, що поставила радянський дизайн на одне з перших місць у європейській естетиці того періоду. Це — час відродження художнього конструювання. Велика увага приділялася розробці нової концептуальної бази дизайн-діяльності, обґрунтуванню її нових видів, які органічно відповідають сучасним вимогам [7].

У 60-і рр. було переглянуто багато стандартів. Саме в той час дизайн мав наймасовіші замовлення за весь період свого існування в нашій країні. У зв'язку з цим розширилося поле діяльності і для реклами.

Значно змінився зовнішній вигляд періодичних видань. Багато в чому цей процес відбувається під впливом західноєвропейської школи графічного дизайну. Білий простір визнається одним з найсильніших засобів виразності, а малогарнітурний набір — ознакою стилю. Багато нових видань створюються за незвичайною методикою — з початковою розробкою модульної сітки. Однак таке «пожвавлення» тривало порівняно недовго. У 70-ті рр. практично призупинили замовлення виробництва та побутової сфери на професійний дизайн. Це був час критичної реакції на авангард першої (1910–1920 рр.) та другої хвилі (1950–1960 рр.). ВНПТЕ зумів зберегти теоретичну школу, продовжуючи вивчати особливості дизайну та пропонуючи свої концепції. Це чітко ілюструють інформаційні випуски і журнальні публікації. Величезний науковий потенціал було також накопичено й у Ленінградському вищому художньо-промисловому училищі ім. В. І. Мухоміної. Їх діяльність дозволила вже на початку 80-х рр., коли попит на дизайн зріс, сформулювати й обґрунтувати типологічну матрицю особливостей сучасного дизайну, а також застосувати на практиці власні концепції, зокрема концепцію системного дизайну — можливого провісника епохи єдиної проектно-концептуальності [1].

Наприкінці 80 — початку 90-х рр. виникнення підприємств приватних форм власності, розвиток відносин конкуренції, з одного боку, і комерціалізація преси, з іншого, відродили російську рекламу як один з найважливіших засобів масової комунікації.

У Москві в 1918 р. створено Художньо-технічну раду. У 1919 р. — Художньо-технічну раду в складі Раднаркому праці й оборони. У 1920 р. В. І. Ленін підписав декрет про створення Державних вищих художньо-технічних майстерень з факультетами: архітектурний, живопису, скульптури, текстильний, керамічний, дерево- і залізобробки. У 1920 р. організовано Вищі художньо-технічні майстерні ВХУТЕМАС (директор О. Родченко), які проіснували до 1932 р.

У 1930 р. засновано Московський архітектурний інститут і Московський художній інститут (якому пізніше присвоєно ім'я В. І. Сурикова).

Вищі художньо-технічні майстерні відкрито в Москві 29 листопада 1920 р. (ВХУТЕМАС) з вісьмома факультетами: друкарсько-графічний, скульптурний, деревообробний, архітектурний факультет і металообробки. Студенти проходили початкове дворічне навчання

на основному відділенні, першим деканом якого був Олександр Родченко. Вони вивчали основи художньої культури, колір, обсяг, пропорції, ритм, динаміку. На графічному факультеті ВХУТЕМАС були відділення ксилографії, літографії, гравюри на метали, фото-механіки та набірного друку, викладали видатні художники і вчені В. Фалілеев, А. Сидоров, А. Ефрос, П. Флоренський, В. Фаворський та ін. [6].

Основними параметрами світового дизайну були такі: вивчати художній потенціал машини, задовольняти своїм продуктом однотипні потреби людей. Інтегративним параметром стала властивість дизайнерського твору бути результатом дотепного і винахідливого художньо-технічного вирішення.

Найсильнішою стороною вітчизняного дизайну була й залишається естетика, що пояснюється двома принциповими моментами: особливостями виникнення дизайну в Росії і специфікою розвитку держави у ХХ ст. Тому особливостям розвитку дизайну сприяли такі провідні школи, як: Баухауз у Німеччині, ВХУТЕМАС у Росії, перші американські школи 30-х рр., англійські школи 30–40-х рр. та Королівський коледж мистецтв.

Підсумовуючи особливості становлення й еволюції світового та вітчизняного дизайну, можна відзначити, що вже в той час були закладені всі його основні напрями і тенденції. Була широка загально-мистецька академічна підготовка дизайнерів, які відігравали помітну роль не тільки в професійному оформленні дизайну, а й у культурі в цілому.

Нині дизайн стає все багатограннішим і вирізняється розмаїттям стилевих проявів і взагалі формами існування професії.

На основі вивчення особливостей становлення й еволюції світового та вітчизняного дизайну, в подальшому досліджуватимемо найважливіші характеристики дизайну, стилі і принципи.

Список літератури

1. Волков В. Дизайн рекламы / В. Волков. — М., 2000. — 54 с.
2. Даниленко В. Я. Основы дизайна : учеб. пособ. / В. Я. Даниленко. — Х. : ХДАДМ, 2003. — 18 с.
3. Даниленко В.Я. Паростки протодизайну у стародавній вітчизняній культурі / В. Я. Даниленко // Вісник
4. Харківської державної академії дизайну і мистецтв. — Х. : ХДАДМ, 2002. — № 7. — 46–51 с.
5. Харитонов А. В. Дизайн среды / А. В. Харитонов. — М., 1998. — 38 с.
6. Хан-Магомедов С. О. Пионеры советского дизайна / С. О. Хан-Магомедов. — М., 1995. — 205 с.
7. Шатин Ю. В. Дизайн будущего, или будущее дизайна / Ю. В. Шатин // Техническая эстетика. — 1990. — №8. — 7 с.
8. Шумега С. С. Дизайн. Історія зародження та розвитку дизайну : навч. посіб. / С. С. Шумега. — К. : Центр навчальної літератури, 2004. — 298 с.

Надійшла до редколегії 22.11.2010 р.

КАМ'ЯНИСТІ САДИ ТА ПРИНЦИПИ ЇХ ФОРМУВАННЯ В ДИЗАЙНІ

Досліджуються принципи та проблеми формування кам'янистих садів і їх роль у створенні навколишнього ландшафтного середовища.

Ключові слова: кам'яністі сади, принципи формування кам'янистих садів, альпінарії, садово-парковий ландшафт.

Исследуются принципы и проблемы формирования каменных садов и их роль в создании окружающей ландшафтной среды.

Ключевые слова: каменные сады, принципы формирования каменных садов, альпинарии, садово-парковий ландшафт.

Principles and problems of forming of stone gardens and their role are probed in creation of landscape environment.

Key words: stone gardens, principles of forming of stone gardens, rock gardens, garden-park landscape.

На сучасному етапі розвитку суспільства великого значення набуває проблема оздоровлення природного середовища, тому все частіше проводяться дослідження у сфері збереження навколишнього середовища, а також дизайну навколишнього середовища, як невід'ємної складової. Кам'яністі сади допомагають у боротьбі з ерозіями ґрунтів на схилах і відкосах. Кам'яністі сади мають багато переваг. Вони компактні і невибагливі, дозволяють утримувати значну кількість видів рослин на невеликих територіях. Завдяки використанню багаторічних рослин з різними термінами цвітіння кам'яністі сади впродовж тривалого часу зберігають декоративність.

Вітчизняний та зарубіжний досвід у сфері розвитку та принципів формування кам'янистих садів вивчали такі вчені, як: Г. Шестаченко, Н. Мамонтова, Н. Казанська, Л. Романич, Л. І. Рубцов та ін.

Останнім часом тема принципів та проблем формування кам'янистих садів стає все актуальнішою як невід'ємна частина збереження і відновлення навколишнього ландшафтного середовища.

Мета статті — вивчення кам'янистих садів та принципів їх формування в сучасному дизайні.

Результати досліджень.

Останнім часом спостерігається значний інтерес до кам'янистих садів як до перспективної форми зеленого будівництва та декоративного садівництва, що має багато переваг. По-перше, це компактність, декоративність і невибагливість.

Не менш важливу роль відіграють і ті обставини, що кам'яністі сади дозволяють утримувати значну кількість видів рослин на порівняно невеликій території.

Історія використання кам'янистих садів почалася ще в східних країнах, зокрема в Японії та Китаї. У Європі ці сади виникли дещо

пізніше — у XV–XVI ст. і стали найпопулярнішою формою декоративного садівництва.

На думку автора, цікавість до альпійських рослин та альпійського ландшафту базується на живописності цього ландшафту в період цвітіння. Для характеристики кам'янистого саду розрізняють два рівнозначні терміни кам'яних гірок: альпінарій і рокарій.

Рокарій — садово-парковий прийом розміщення каменів і рослин на штучному терасованому рельєфі. Рокарій складається переважно з каміння, де відсоткова частка його складає 70%, а 30% — альпійські декоративні, карликові, ґрунтопокривні рослини.

Відомо, що одним з найважливіших принципів підкреслення гармонійності, краси ландшафтного рокарію є вода, а саме:

- водяний каскад — ефективний принцип у художній композиції. Такий елемент необхідно використовувати виважено, тому що логічно і природно він підкреслює естетичний вигляд пейзажу при використанні його на схилах великих кам'яних гір або при використанні особливостей рельєфу місцевості;
- болотце — ефективний ландшафтний кам'яний сад, створений на перезволоженій ділянці місцевості.

Створення ставків і каскадів — це не тільки творча, а й професійна робота. Усі ставки робляться із застосуванням сучасних надійних матеріалів і технологій з використанням необхідного обладнання для чищення, збагачення та фільтрації води в ставках.

Альпінарії — це кам'яні ділянки, які виникають у багатьох ботанічних садах, що спеціально влаштовують для експонування трав'янистих квітучих рослин високогірної флори різноманітних районів світу. При цьому в альпінарії не дозволяється змішування альпійських, польових і садових видів з метою не втратити його головне призначення — показати характерні особливості альпійських рослин у зелених насадженнях [3]. Альпінарії — у гармонії каміння і рослин — складаються в співвідношенні 30/70%.

Серед перших європейських альпінаріїв можна назвати альпінарій у Відні, який зберігся понині. Багаті колекції рослин є також і в інших ботанічних садах Європи, зокрема відомі колекції альпійських рослин у Швейцарії, Франції, Англії.

Нині перед створенням альпінаріїв, рокаріїв і ставків необхідно вивчити тіньовий режим ділянки, здійснити аналіз ґрунтів, з'ясувати рівень залягання ґрунтових вод. Вибір каменів при створенні альпінарію та рокарію необхідно проводити з урахуванням ландшафту, характерного для даної місцевості. Підбір рослин для альпінаріїв, рокаріїв і ставків (водних рослин та рослин прибережної зони) також здійснюють наші фахівці у Львові.

Сучасні кам'яні сади потребують для естетичної завершеності певної композиції, підбору рослин, складу ґрунту. Усе це має базуватися на знанні екологічних вимог рослин, термінові їхнього цвітіння і плодоношення, особливостей росту і взаємовпливу.

У зв'язку зі створенням у багатьох містах нових ботанічних садів і парків, а також з посиленням вимог до їхнього проектування виникло питання про роль художньої виразності експозиції ландшафтів у формуванні їхньої просторово-планувальної структури [11].

Згідно з існуючою класифікацією садово-паркових ландшафтів Л. І. Рубцова, окремою групою виділяють гірські або альпійські ландшафти. Гірський садово-парковий ландшафт — це садово-паркові мезо- і мікроландшафти. Прообразом паркового гірського ландшафту слугують природні гірські, з їх неповторними кольорами і величними масштабами.

Необхідно також виділити п'ять основних принципів художнього вираження природних гірських ландшафтів у садово-парковому мистецтві: символічний, аналогічний, фрагментний, декоративний та оригінальний.

Перший шлях — символічний, яким здавна користуються японські садівники, застосовуючи мову символів. У японському саду природні форми виражають філософське й естетичне ставлення до природи, уявлення людей про простір і час, про кінцеве та безкінечне, про природу як у всеосяжному макрокосмосі. Мовою символів створений відомий «Сад каменів» Реандзи, на плоскій поверхні якого, посипаній білим піском, розміщено 15 каменів різної величини, а також горбкуватої сад Дайсенін.

Другий шлях — аналогічний — дозволяє імітувати найповнішу картину природного гірського ландшафту з вертикальною зональністю, різноманіттям рослинного світу, подібністю загальних обрисів рельєфу. Аналогічно можна створити гірські сади й альпінарії.

Третій шлях — фрагментарний — використовує природні скельні оголення, що надають уявлення про деяку частину гір. При цьому в місцях природних виходів гірських порід — у скельних ущелинах — після підсипання родючої землі можуть висаджувати дуже декоративні та невибагливі види рослин і створювати скельні сади. Цей вид трапляється в Корсунь-Шевченківському парку Черкаської області.

Четвертий шлях — декоративний — користується найбільшою кількістю прийомів для оформлення рослинами і каменями невеликих садово-паркових ділянок (кам'янистий сад, кам'яниста рабатка, рокарій, підпірні стінки, кам'янистий міксбортер, декоративна гірка в інтер'єрі).

П'ятий шлях — оригінальний — характеризується сучасними оригінальними формами, композиціями для оформлення виставкових павільйонів, вулиць великих міст [3].

Таким чином, у всіх зазначених принципах оформлення наявний основний елемент — камінь. Головні елементи — рельєф і рослинність — відсутні тільки в «саду каменів».

Додатковим, але завжди бажаним елементом може бути вода, а не обов'язковими — малі архітектурні форми. Необхідно нагадати,

що одним з найцікавіших прийомів озеленення є альпійський сад, що являє собою штучне спорудження з каменів, призначене для показу високогірних альпійських рослин різних районів світу з барвистим, яскравим і рясним, але нетривалим цвітінням, що зумовлює сезонну декоративність.

Автор виділяє живу й образну демонстрацію краси і різноманіття високогірних альпійських рослин як специфічність альпінарію. Прийнято вважати, що для успішної культивуації альпійських рослин необхідні, у першу чергу, гарний дренаж, постійна вологість ґрунту, підвищена вологість повітря і пухкі, багаті гумусом ґрунти.

Для оформлення каменем альпійського ландшафту доцільно використовувати місцевий матеріал, прекрасним прикладом цього є українські парки, розташовані на кам'янистих берегах рік.

Що ж до розміщення окремих каменів у комплексах, то воно має відповідати властивостям гірської породи, до якої вони належать. Планування й угруповання каменю в альпійському ландшафті мають стати таким же мистецтвом, як обробка каменю в скульптурі й архітектурі.

Нині альпійські сади здебільшого влаштовуються в ботанічних садах, а в парках, садах і на інших об'єктах ландшафтної архітектури — кам'яністі сади.

Кам'янистий сад — це садово-парковий прийом вільного розміщення на штучно створеному рельєфі рослин і каменів, які, відтіняючи та доповнюючи один одного, створюють декоративний ефект.

Стилістично всі кам'яністі сади умовно можна розділити на три категорії:

- ландшафтні — моделюючий вигляд того чи іншого природного пейзажу із супутніми йому рослинними угрупованнями ;
- художні (пейзажні, фантазійні) складають вигаданий або ідеалізований вигляд гірської місцевості;
- колекційні — побудовані виключно для вирощування рослин.

Кожний ландшафтний дизайнер має право самостійно обирати і створювати свій стиль. Найскладніший шлях створювачів ландшафтних садів — штучна імпровізація рослинних популяцій, подібна типу гірської місцевості — цей шлях потребує професійних навичок і знань.

Створювачі художніх і фантазійних садів не пов'язані відповідністю вигаданого пейзажу реальній ландшафтній композиції — цей шлях якщо не простіший, то раціональніший [2].

Кам'янистий сад можна створити на ділянці з будь-яким рельєфом. Якщо це височина, то ми можемо назвати його «кам'яною гіркою». Якщо це рівна місцевість, схил, впадина або канава, то цей квітник має вигляд підпірної стінки, тераси або складної композиції з усіх вищезазначених елементів, вони поєднані східцями або доріжками.

Автор наголошує, що, незалежно від розмірів і місця розташування, кам'янистий сад залишає велику можливість вибору будівель-

ного матеріалу на довгу декоративність. На відміну від альпінарію, кам'янистий сад передбачає будівництво терас, стінок, а також різноманітні мощення доріжок і декоративних стін. Найудаліші кам'янисті сади виходять на місцевості, що має природні підвищення і зниження, природні виходи скель або окремі великі валуни. З успіхом можна використовувати балки, береги ставків, річок та ін. Кам'янистий сад буде ефективнішим, якщо передбачити в його композиції невеликий водний простір.

Необхідно відзначити, що найважливішим елементами успішного створення кам'янистого саду є планування ділянки та підготовка ґрунту.

Найчастіше кам'янистий сад має вільне планування. Одночасно визначаються місця терас, невеликих водойм, струмків або каскадів.

При підготовці ґрунту висуваються вимоги до його механічного складу: водопроникності, водопідймання, водоутримуючої здатності та ін. [7].

Автор стверджує, що універсальним ґрунтом для змішаного асортименту рослин є суміш дернової землі з додаванням великої кількості піску. У європейських садах камінь відіграє допоміжну роль, порівняно з рослинами, у японських же камені несуть на собі основне композиційне і смислове навантаження.

Зважаючи на світовий досвід, можна сказати, що кращим матеріалом для створення кам'янистих садів є тверді гірські породи, такі як: граніт, доломіт, піщаник, вапняк. У Німеччині, наприклад, застосовують вапняк, порфірит і сієніт, а в Америці та Канаді — навіть базальт.

Дуже важливо розмістити камені так, як вони зазвичай трапляються в природі. Осадкові породи мають лежати шарами, гранітні камені розміщують нерівномірними великими групами. Перед укладанням каменів ґрунт ущільнюють. Камені ретельно встановлюють, щоб вони не рухалися і були занурені в ґрунт не менш ніж на одну третину. Величина та кількість каменів мають узгоджуватися з розмірами кам'янистого саду та з кількістю використовуваних видів і форм рослин.

Із найбільших каменів створюють головну групу, декоративну з усіх точок підходу до неї. Інші групи відіграють додаткову роль. А всі разом вони складають основу саду.

Дрібні камені лише доповнюють малюнок, що повинен бути художнім, ще до посадки рослин. Камені мають бути не менше 30-40 см у поперечнику. Розкласти камені необхідно паралельно поверхні ділянки [3].

Тераси кам'янистих садів зміцнюють підпірними стінами з каменів. У найбільш відвідуваних місцях саду викладають доріжки з плитняка, декоративних штучних плит, спалів дерев тощо. На маловідвідуваних ділянках прокладають стежки.

Зазначимо, що в районах, де випадає значна кількість опадів, бажано влаштувати дренаж, щоб унеможливити застій вологи.

Посадку варто починати з кущів і карликових дерев. Потім саджають багаторічні рослини. При посадці варто пам'ятати, що більшість гірських видів рослин згодом значно розростається, тому залишати між ними простір не менше 30 см.

Перед посадкою рослин на постійне місце складається план їхнього розміщення з урахуванням біологічних особливостей до умов середовища.

Дуже відповідальний момент, що визначає гарний розвиток рослин, — запевняє автор, — підбір місця для посадки.

Кам'яні поверхні досить сильно нагріваються на сонці, що призводить до підвищеного випаровування води рослинами, тому вологолюбні в цих умовах відчуватимуть себе погано. Проте саме в таких куточках, що прогріваються сонцем, можна виростити ті квіти, що відчують в нашому регіоні нестачу тепла. А види із сизим і сірим листям, пряно-ароматичні культури ніби створені для кам'янистих стежок. З листя запашних трав, що нагрілося, інтенсивніше випаровуються ефірні масла, і сад перетворюється на кабінет ароматерапії. Серед ароматних рослин можна назвати: тмин, шавлію, материнку, іссоп, пом'яту, котовник, монарду і лаванду, а складноцвіті — полин, деревій, ромашку, пупавку і календулу. Форми ялівцю, що стелються, виділяють аромат на сонці, створюють вічнозелені плями на кам'янистій ділянці. [10].

Список рослин для кам'янистого саду обширний і не обмежується ароматичними видами. Звичайно це невисокі рослини гір, що стелються. Забарвлення, узлісся, форма та колір кущів, листя і квіток є на будь-який смак. Прекрасний чистець із сірим листям, чорноголовка з білими, рожевими і синіми квітами, розкішні едельвейс і безсмертник. Доронікум, крестовник, проломник, антенарія, армерія, вероніка, яськолка, крупа, герань, іберіс, льнянка, флокс, лапчатка, первоцвіт, ломикамінь, смольовка, гвоздика, очиток, молодило, аліссум, обрієта, дріада, подорожник, різноманітні злаки — хороші в такому саду. Є й види, що створюють вертикальні акценти: коров'як, молочай, гипсофіла, звіробій, волошка, вероніка, енотера, ірис. У дренажному ґрунті краще розвиваються цибулинні, які прикрасять сад навесні.

У вологих тінистих місцях, особливо під кронами дерев, доречнішим буде не кам'яне, а дерев'яне мощення: плашки, дошки або садовий паркет. Садовий паркет — це спеціальні модулі квадратної форми із стійких порід деревини, якими можна викладати доріжки і майданчики.

Правда, необхідно зважати на те, що поверхня дерева при намоканні стає слизькою, особливо коли починається гниття. Тому доцільніше використовувати дошки з ребристою поверхнею або садовий паркет, а в ролі мульчі-відсіпання застосовувати кору або роздроблену де-

ревину. У такому середовищі добре ростимуть будь-які тіньовиносливі види: живучка, глуха кропива, дзвоник, печіночниця, вальдштейнія, хоста, астільба, гравілат, манжета, медунка, астрація, конвалія, рожерсія, василисник, водозбір, наперстянка, барвінок, фіалки, папороті, лісові злаки та ін.

Зауважимо, що під час вибору асортименту для кам'янистих садів необхідно зважати на феноритміку й інші особливості біології.

Продуманий підбір рослин надає можливість кам'янистому саду впродовж тривалого часу залишатися декоративним. При цьому скорочуються витрати на догляд (полив, внесення добрив, боротьба зі шкідниками і хворобами), заміну рослин, що випали [5].

Також слід відзначити: створення різних кам'янистих садів на об'єктах ландшафтно́ї архітектури з використанням місцевих рослин і матеріалу дозволить здешевити та підсилити декоративний ефект композиції.

Висновки. У сучасній ландшафтній архітектурі намітилася тенденція до частішого створення кам'янистих садів для організації місць відпочинку. Це зумовлено тим, що камені в поєднанні із садово-парковою архітектурою і рослинністю емоційно впливають на людину.

Таким чином, до основних принципів формування кам'янистих садів у дизайні належать:

- 1) збільшення кількості кам'янистих садів для організації місць відпочинку;
- 2) використання декоративних рослин;
- 3) підкреслення гармонійності кам'янистого саду за допомогою водоймищ: водяний каскад, болотце та ін.
- 4) урахування таких вимог при підготовці ґрунту, як водопроникливість, водопідіймання та водоутримуюча здатність;
- 5) розміщення каменів таким чином, як вони трапляються в природі;
- 6) розміщення рослин з урахуванням їх біологічних особливостей до умов середовища.

Для створення кам'янистого саду, повного гармонії, відзначеного композиційною довершеністю, дизайнер має продумати проект кам'янистого саду, дотримати основних вимог розміщення під час групування каменів. Це дуже складне завдання, що потребує значної уваги та знань у різних наукових сферах.

Перспективи подальших досліджень. Ретельно дослідивши кам'яністи сади та принципи їх формування, в подальшому вивчати-мемо сади Сходу, а саме: елементи їхнього наповнення і набуття філософського значення кожним об'єктом.

Список літератури

1. Бондарь Ю. О. Ландшафтная реконструкция мѣських садѣв і парков / Ю. О. Бондарь. — К., 1982. — 59 с.
2. Вергунов А. П. Архитектурная композиция садѣв и парков /А.П. Вергунов. — М. : Стройиздат, 1980. — 252 с.

3. Казанская Н. А. Рекомендации по созданию каменистых садов на Украине / Н. А. Казанская, Л. В. Романча. — К. : Акад. наук Украины, 1994.
4. Канева Л. И. Проектирование садов и парков / Л. И. Канева. — М. : Сигма, 2008. — 183 с.
5. Коломієць С. А. Ландшафтна композиція парків / С. А. Коломієць. — К. : Прогрес, 2006. — 83 с.
6. Копієвська О. Р. Соціально-культурні аспекти організації діяльності парків у країнах зарубіжжя : дис. ... канд. пед. наук / О. Р. Копієвська ; КНУ-КиМ. — К., 1999. — 175 с.
7. Лихачев Д. С. Заметки о реставрации садов и парков. Восстановление памятников культуры / Д. С. Лихачев. — М. : Искусство, 1981. — 412 с.
8. Миколина В. И. Ландшафтная архитектура / В. И. Миколина. — М. : Профессия, 2008. — 235 с.
9. Пеликанов Ю. Б. Планирование и оснащение садов и парков /Ю. Б. Пеликанов. — М. : Протекция, 2004. — 160 с.
10. Розмари А. Настольная книга садового дизайнера : пер. с англ. / Александр Розмари. — М. : БММ АО, 2006. — 292 с.

Надійшла до редколегії 21.12.2010 р.

Театральне
мистецтво

Кіно-,
телестудію



Хореографія

ТЕЛЕВІЗІЙНЕ ДІЙСТВО: ТИПОЛОГІЯ, ЖАНРОВА І ТЕМАТИЧНА КЛАСИФІКАЦІЯ

Аналізується телевізійне дійство як спеціально організована подія, наводиться його типологія, жанрова і тематична класифікація.

Ключові слова: телебачення, телевізійне дійство, типологія, жанри, тематика телевізійних дійств, «перформативність», «перформативна дія».

Анализируется телевизионное действие как специально организованное событие, формируется классификация типов, жанров и тематической направленности телевизионных действий.

Ключевые слова: телевидение, телевизионное действие, типология, жанры, тематика телевизионных действий, «перформативность», «перформативное действие».

This article is analyzed TV-show as special event. This article devoted to thematically, genre classification of TV-shows.

Key words: television, TV-show, typology, themes of TV-show, genre classification of TV-shows, performance.

Якщо вважати, що телебачення — це динамічна цілісна система, котра має структуру, яка здатна до самоорганізації, та відповідну політологічну природу, то здатність цієї системи до розвитку певною мірою забезпечується типом подієвості, яка фіксується телебаченням.

М. Гайдеггер звертав увагу на складність структури емпіричної подієвості, яка, незважаючи на її здатність народжуватися на наших очах, не є простою і визначеною. Телебачення — це мистецтво, яке здатне створювати конструктивно «складну» подію та видавати її за реальну. Тому телевізійне дійство — це подія, яка є спеціально організованою для показу на телебаченні. Як і подієвість, емпірична, подієвість телевізійна є конфліктною. В ній завжди наявний конфлікт як віддзеркалення боротьби протилежних (або таких, що не збігаються) позицій, поглядів, що існують у суспільстві. І телевізійне дійство розвивається як процес вирішення такого конфлікту. В сучасній медіалогії та теорії екранних мистецтв понині відсутня типологія телевізійних публіцистичних дійств і наукова рефлексія щодо особливостей жанрів та тематики публіцистичних дійств на телебаченні.

Актуальність дослідження телевізійного дійства як теорію телебачення, так і медіалогією взагалі, зумовлена наступними факторами: по-перше, відсутністю систематизованого звернення до цього виду комунікативної подієвості на екрані; по-друге, лакунами в типологізації телевізійних дійств у вітчизняній медіалогії; по-третє, необхідністю звернутися до проблеми жанрів і тематики існуючих телевізійних дійств на українському телебаченні.

Аналіз зазначеної науково-практичної проблеми розпочато в авторському докторському дисертаційному дослідженні «Візуальне мистецтво кінця ХХ — ХХІ століття» (2008), яке було здійснено відповідно до тематичного плану наукових досліджень Харківської державної академії культури на період 2006-2010 рр. (затверджено 27 лютого 2006 р., пр. № 8) деяких статей автора [1;2;3;4;5;6]. Зазначена стаття відповідає науковій темі кафедри телебачення ХДАК: «Розвиток екранних мистецтв у контексті сучасної культури».

Аналізуючи останні дослідження і публікації, слід зазначити, що проблема типологізації та жанрово-тематичної класифікації телевізійних дійств майже не досліджена як у вітчизняному, так і російськомовному науковому дискурсі. Проблема жанроутворення в «класичному» екранному мистецтві — кінематографі — цікавила класиків (С. Ейзенштейна, А. Тарковського та ін.) [16; 22] і сучасних дослідників. Відоме дослідження С. Фрейліха з цього приводу вже теж стало класикою кінознавства [17]. Динамічні зміни розвитку екранних мистецтв у повоєнні роки ХХ ст. знову привернули увагу до цієї проблеми, але вже як у контексті взаємодії кіно з телебаченням, так і в контексті розвитку власне медіакультури сучасності. На деякі аспекти проблеми вплинули й загальні зміни, які мали місце в останній чверті ХХІ у сфері візуального взагалі [6; 12;]. У дослідженнях автора, а також у працях Я. Іоскевича, Н. Кирилової, М. Хренова, Г. Чмиль [11;12;18;19;21] указувалося на складність, нелінійність цих змін. Так, ще на початку зазначених зрушень А. Вартанов звертав увагу на те, що невдовзі саме телевізійні видовища стануть домінуючим типом телевізійного дійства [7], а такі дослідники як Ж. Денисюк, І. Зубавіна [8; 9; 10] дослідили телевізійне дійство як систему ідентифікацій, з одного боку, та особливу комунікативну дію — з іншого. Утім, власне типологія жанрова та тематична класифікація телевізійних дійств понині відсутня у вітчизняному науковому дискурсі, незважаючи на актуальність цієї проблеми.

Новизна дослідження зумовлена комплексним теоретичним узагальненням як найпоширеніших типів сучасного телевізійного дійства, так і класифікацією його жанрів і тематики.

Мета статті — дослідити основні онтологічні ознаки сучасного дійства на телевізійному екрані та надати його типологію і жанрово-тематичну класифікацію.

Постановка завдань: 1) проаналізувати «гібридний» та концептуальний характер публіцистичних дійств на ТВ другої половини ХХ ст. — початку ХХІ ст.; їх віртуальну природу; 2) виявити зв'язок між гепенінгом, акцією, перформансом та телевізійною дією як типами «перформативної дії»; 3) дослідити основні типи власне телевізійного дійства; 4) надати йому жанрово-тематичну класифікацію.

Перетворення емпіричної події в образну завжди було і є запорукою існування мистецтва. Це повною мірою стосується мистецтва пластичного, як у широкому значенні цього слова, так і вузькому. Архаїчний акціонізм, який призвів до появи хореографії та театру як видів мистецтва, став основою такого існування.

Водночас, інша морфологічна гілка мистецтва створила образ дії іншими виразними засобами, зобразивши дію на картинах, малюнках, у витворах скульпторів тощо. Мистецтво літератури (і драматургія зокрема) описали дію як стрижень емпіричної події, і примусили цей опис «працювати» в практиці своїх мистецтв. Таким чином, акціонізм предків створив передумови створення і подальшого розвитку різних морфологічних гілок, які наприкінці ХХ ст. знову об'єдналися між собою. Вже в добу модерну митці частково відтворили «архаїчну дію» в модерному перформансі — мистецькій «запланованій дії», яка мала поєднати художню маніфестальність з непередбачуваністю архаїки.

Після Другої світової війни «перформативна дія» модерну доповнилася ґепенінгом. Ґепенінг, як і перформанс, став проявом дії як естетичної, так і суспільної, але в ґепенінгові активно брала участь й публіка, глядачі. У дії такого типу сам глядач перетворювався на трансцендентний суб'єкт, продукував і сам дігесис, і його дискурс. Основою ґепенінгу, який започатковують митці поп-арту в цей період, була незапланована мистецька дія, в якій участь публіки (глядача-учасника) руйнувала опозиції між творцем і глядачем, між мистецтвом й культурою повсякденності, між емпіричною реальністю і художньою творчістю.

Практика показу 18 хепенінгів у шести частинах (18 Happenings in 6 parts), показаних Алланом Капроу в «Рубен Геллері» в жовтні 1959 р., виявила синтезуючі можливості такої дії, адже візуальний простір приміщення, що використовувалося, виявляв можливості як окремих елементів дії (митець розділив простір галереї трьома вигородками з напівпрозорими стінами на певні бокси, в яких відбувалася наочна демонстрація можливостей окремих елементів — танку, музики, візуальних об'єктів тощо), так і підвищував загальний вплив такої візуалізації на свідомість учасників-глядачів. Участь у дії в реальних і одночасно естетично запрограмованих обставинах змушувала глядачів зосередитися не тільки на зовнішніх проявах побаченого, але й «висловити тілом» свою власну ідею.

Візуально-дієві експерименти композитора Джона Кейджа, або японського мистецького гурту «Гутай» — також подібні. Ця практика яскраво демонструвала ще одну важливу взаємодію — між Сходом і Заходом, адже в цих хепенінгах виявлявся могутній вплив дзен-буддизму.

Звертаючись до джерел художнього авангарду ранньої модерної доби, митці повоєнного періоду знову апелюють до категорії «Ніщо», поєднуючи авангардні постмодерні пошуки з психоделікою дзен-буддизму. Ґепенінги Кейджа перетворюють «Ніщо» і «Дещо» на елементи візуально-аудіальної гри-медитації, а «програмна незапланованість» (випадковість) мистецької дії виявляє спорідненість учасників у бажанні позбутися бажання (і пристрастей), поринути в середовище, в якому немає просторово-часових меж, відчутти гармонійне поєднання з природою та Всесвітом. Актуалізація видимості дії була часто під-

готовлена системою відомих глядачам–слухачам образів-уявлень і передчуттям образу як зображення.

Поєднання індетермінізму мистецько-глядацької дії із запрограмованістю «створення» «природного середовища» стало фундаментом розвитку енвайронментної естетики — естетики, яка наполегливо експериментувала з простором. Енвайронменти Й. Бойса, Е. Кінхольца, Х. Мегерта та ін. на початку 1960-х рр. привернули увагу радикальної частини західного суспільства як об'єкт культурних маніпуляцій не тільки з мистецьким простором, але й суспільною свідомістю.

Постмодерний акціонізм, часто звертаючись до антиестетичних дій, робить програмно «без-образною» форму актуального висловлювання митця про свою присутність (а радше — відсутність) у соціумі. Поринання в психоделічні техніки відсторонення від зовнішнього світу в «антропометричних» перформансах Іва Кляйна не заперечували іншу стратегію — виявлення назовні внутрішніх механізмів діагенези митця. «Живопис дії» Дж. Поллока, наприклад, експлуатував автоматизм підсвідомої дії професіонала-художника, його здатність спонтанно розбризкувати фарби на поверхні. Сприйняття глядачем таких дій як «психограми творчості» митців була очевидно провокативно-збуджуючою для уяви самого глядача. Царина візуального стає наприкінці ХХ ст. дієвою соціально-організованою формою «бажання ілюзії» і «примушення до ілюзії».

Постмодернізм породжує й інший «гібридний» тип акціонізму. Телевізійний акціонізм як подієвість, опосередкована телевізійною камерою, стає «подієвістю другого порядку». Медіапростір телебачення утворює не тільки гібрид оптики з дією. Він також розпочинає поєднувати просте викладення інформації в ефірі з видовищем. Таке поєднання журналістського телевізійного дискурсу з телевізійним видовищем стає онтологічним для останнього.

Медіакультура і її домінуючий інструмент кінця ХХ ст. — телебачення — формують дійство нового типу. Таке дійство на телевізійному екрані має одночасно бути видимим, комунікативним (медійним) та віртуальним. Якщо перша ознака такого дійства забезпечує йому атрактивність, то дві інші — концептуальність характер та суспільний резонанс.

Першою типологічною ознакою телевізійного дійства як поєднання журналістського телевізійного дискурсу з телевізійним видовищем є характер наративної структури, йому притаманний. Можна виділити так звані «монологічні телевізійні публіцистичні дійства» та «діалогічні телевізійні публіцистичні дійства». Монологічні телевізійні публіцистичні дійства — номоморфний тип дійств на телебаченні, тобто дійства, в яких застосовується одне або кілька однотипних засобів виразності. Зазвичай — це церемонії, які є об'єктом постановки на телебаченні, або об'єктом трансляції по телебаченню. Звернення посадових осіб до народу, привітання з державними святами, церемонія інаугурації та інші види церемоніальних дій є прикладом монологічних публіцистичних дійств. Задіяння в них мінімуму засобів екранної виразності стає ознакою такої монологічності. Діалогічні телевізійні пу-

бліцистичні дієства — поліморфний тип дійств на телебаченні, в яких застосовується кілька різнотипних засобів виразності та забезпечується діалог між діючими особами. До таких телевізійних дійств належать різноманітні ток-шоу, інколи інтерв'ю.

Полілогічні телевізійні публіцистичні дієства — поліморфний тип дійств на телебаченні, тип дійств, у яких застосовується кілька різнотипних засобів виразності. Основною типологічною ознакою останніх є забезпечення суспільної комунікації під час телевізійного дієства. Це забезпечення може базуватися як на спілкуванні, так і на грі (конкурсі, змаганні). Полілогічні телевізійні публіцистичні дієства першого підтипу (суспільно-комунікативні), такі, як наприклад, шоу Андрія Малахова «Путь говорят», можуть торкатися будь-якого інформаційного приводу, або, як шоу Андія Кулікова «Свобода слова» — політичних та економічних проблем суспільства. Яскравим прикладом поліморфності суспільно комунікативних дійств може слугувати програма Савіка Шустера «Шустер лайф», нарративна конструкція якої базується на використанні найширшого кола засобів екранної виразності: слів, музики, цитат екранного походження, живої перформативної дії.

Останнім часом українське телебачення захопилося показом полілогічних телевізійних публіцистичних дійств, основаних на грі або змаганні. Різноманітні талант-шоу («Україна має талант», «Танцюють усі», «Караоке на майдані», тощо) використовують ігровий момент як стрижень нарративно-видовищної конструкції. При цьому телевізійна гра (змагання) є полівиразним видовищем, яке має кілька просторів реалізації: «прямої перформативної дії», простір екранної постановчої дії, рецептивної постановчої дії.

Другою типологічною ознакою телевізійного дієства є характер простору екранного видовища. Ступінь режисерського втручання в живу перформативну дію на телебаченні є різним. Історія телебачення свідчить, що воно (телебачення) розпочиналось як трансляція емпіричної події в ефір. Спостереження за виникненням емпіричної події було стрижнем атрактивності раннього телебачення. Нині цю функцію виконують так звані «реаліті-шоу», які добре маскують свій постановчий характер. Режисерська організація телевізійного екранного простору, зазвичай в таких шоу концентрується на монтажі та пост-продакшені. Українські «реаліті-шоу» зроблені за західними моделями («Від пацанки до панянки», «Міняю жінку», «Штучки та заучки» тощо) «відпрацьовують» суспільні моделі поведінки діючих осіб і ці моделі поведінки конструюються за допомогою режисерського пульта.

Інша справа — постановчі телевізійні шоу, які не приховують своєї постановчої природи. Телевізійні змагання, на кшталт «Останнього героя» або «Зірка плюс зірка» тощо, є прикладом того, як телевізійна режисюра на стадії живої перформативної дії крок за кроком вибудовує видовище. У цьому разі ми стикаємося з мізансценуванням простору дії на всіх стадіях дієства.

Типологізація телевізійного дієства за аудиторією має на увазі характер та вмотивованість презентації такого дієства. Кожне теле-

візійне дійство має цільову аудиторію і чим вона ширша, тим презентативнішим у суспільному сенсі це дійство є. Особливостями такої презентації на телебаченні є наявність кількох цільових аудиторій одночасно. Першим типом такої аудиторії є цільова аудиторія, яка присутня в самій телевізійній студії. Ця аудиторія реагує на живу перформативну дію і режисерський монтаж презентує глядачеві реакцію цієї аудиторії [15]. Екранне віддзеркалення такої реакції стає елементом самого дійства. Другим типом аудиторії є аудиторія, яка вступає з учасниками дійства в інтерактивний контакт: голосує, дзвонить у студію тощо. Цей тип аудиторії презентує суспільну реакцію на кожен акт телевізійної дії або на проблему, яка обговорюється. Реакції цього типу аудиторії стають елементами нарації та емоційної підтримки дійства. Третім типом аудиторії телевізійного дійства стає власне пересічний телеглядач, для котрого і передбачене дійство.

Нині динамічний розвиток морфології телебачення привів до створення різних за жанрами та тематикою телевізійних дійств. Класичне для режисури визначення: «Жанр — це ставлення до матеріалу, який зображується», можна доповнити сучаснішим: «Жанр — це тип наративної структури». Жанрова класифікація телевізійних дійств може будуватися за ознаками такої структури. Це драматичні телевізійні дійства, мелодраматичні, гумористичні тощо. Проблема жанроутворення на телебаченні понині є дискусійною, адже, з одного боку, телебачення ввібрало в себе «генетичний» жанровий код кінематографа, з іншого, — телевізійної журналістики.

Класифікація телевізійних дійств за тематикою визначеніша. Це поділ таких дійств на: 1) суто політичні публіцистичні; 2) соціально-політичні публіцистичні; 3) публіцистичні економічного спрямування; 4) публіцистичні на ТБ на кримінальні теми; 5) публіцистичні на ТБ, присвячені спорту та красі; 6) публіцистичні на ТБ, присвячені подіям культурного життя країни та світу; 7) публіцистичні на ТБ на психологічну та езотеричну тематику; 8) гумористичні та сатиричні публіцистичні на телебаченні тощо.

Підсумовуючи, можна ще раз підкреслити основні типологічні ознаки сучасних телевізійних дійств: їх «гібридний», концептуальний та віртуалізований характер. Аналіз свідчить про те, що телевізійні дійства можна розподілити за характером виразних засобів, які використовують за типом нарації та за типом цільової аудиторії. Жанрова і тематична класифікація телевізійних дійств зумовлена також типом нарації та номенклатурою тем стосовно комунікативно-перформативної дії в такому дійстві.

Перспективи використання результатів дослідження пов'язані з подальшим дослідженням зазначеного аспекту мистецького формотворення на конкретних прикладах телевізійної практики. Теоретичне висвітлення зазначеного аспекту сприятиме усвідомленню складності зазначених процесів і допоможе використанню базових положень та результатів дослідження в подальших теоретичних мистецтвознавчих штудіях, підготовці навчальних програм для фахівців сучасної медіасфери й екранних мистецтв.

Список літератури

1. Алфьорова З. І. Культурологічні підходи до масового візуального / З. І. Алфьорова // Вісн. Харк. держ. акад. дизайну і мистец. [Сер.] Мистецтвознав. Архітектура : зб. наук. пр. — Х., 2007. — № 2. — С. 8–15.
2. Алфьорова З. І. Формування сучасного мас-медійного простору (англомовна література з проблеми) / З. І. Алфьорова // Вісн. Харк. держ. акад. культури : зб. наук. пр. — Х., 2001. — Вип. 8. — С. 60–67. — Бібліогр.: 33 назви.
3. Алфьорова З. До питання про екран у майбутньому / З. Алфьорова // Сучасний стан українського мистецтвознавства та шляхи його подальшого розвитку : матеріали наук. конф. / Акад. мистец. України. — К., 2000. — С. 124–126.
4. Алфьорова З. І. Візуальні коди сучасності / З. І. Алфьорова // Традиційна культура в умовах глобалізації: проблема наслідування культурного коду нації : матеріали міжнар. наук.-практ. конф. (21–22 груд. 2006 р.). — Х., 2006. — С. 14–17
5. Алфьорова З. І. Соціокультурні аспекти розвитку телебачення та моделі підготовки кадрів / З. І. Алфьорова // Інформаційна та культурологічна освіта на зламі тисячоліть : матеріали міжнар. конф. до 70-річчя ХДАК / Харк. держ. акад. культури. — Х., 1999. — Ч. 2. — С. 59–63.
6. Алфьорова З. І. Етимологічна реконструкція поняття «візуальні мистецтва» / З. І. Алфьорова // Культура України : зб. наук. пр. / М-во культури і туризму України, Харк. держ. акад. культури. — Х., 2007. — Вип. 19 : Мистецтвознавство. Філософія. — С. 78–86. — Бібліогр.: 14 назв.
7. Вартанов А. С. Телевизионные зрелища / А. С. Вартанов. — М. : Знание, 1986. — 56 с.
8. Денисюк Ж. З. Телебачення як система ідентифікацій і конструювання реальності / Ж. З. Денисюк // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури : зб. наук. пр. / М-во культури і туризму України, Держ. акад. кер. кадрів культури і мистец., Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. — К. : Міленіум, 2007. — Вип. 19. — С. 196–204.
9. Зубавіна І. Нові екранні технології: специфіка комунікативної дії. Віртуалізація світу як стратегія «нуль дистанції» / І. Зубавіна // Сучасне мистецтво : зб. Ін-т проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України. — К. : «Акта», 2004. — Вип. 1. С. 246–241.
10. Зубавіна І. Б. Екранна культура: філософські інтенції сучасної теоретичної думки // Художня культура. Актуальні проблеми : зб. наук. пр. Вип. II. — К. : АМУ, 2005. — С. 59–74.
11. Иоскевич Я. Б. Категории аудиовизуального / Я. Б. Иоскевич // Новые аудиовизуальные технологии. — М., 2005.
12. Кириллова Н. Б. Медиакультура: от модерна к постмодерну / Н. Б. Кириллова. — М. : Академ. проект, 2005. — 448 с. — («Технологии»).
13. Медиакультура в меняющемся мире: формы и способы представления реального : материалы науч. конф. (РГУ, 26–27 ноября 2004 г., г. Москва) [Те// НЛЮ. — 2005. — № 73 (3). — С. 428–433.
14. Победоносцева І. Є. Телевізійний дискурс у культурному просторі постмодернізму [Текст] : автореф. дис. ... канд. мистецтва знав. / І. Є. Победоносцева ; Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. — К., 2005. — 21 с.
15. Суленева, Н. В. Интермедийность режиссерского подхода в дискурсивном чтении / Н. В. Суленева ; Н. В. Суленева // Вестн. Моск. гос. ун-та культуры и искусств : науч. журн. / Моск. гос. ун-т культуры и искусств. — 2008. — № 3. — С. 107–112.

16. Тарковский А. А. Лекции по кинорежиссуре / А. А. Тарковский // Искусство кино. — 1990. — № 7. — С. 83–91.
17. Фрейлих С. И. Теория кино от Эйзенштейна до Тарковского / С. И. Фрейлих. — 2-е изд. — М. : Академ. проект, 2002. — 512 с. — («Guadeamus»).
18. Хренов Н. А. Зрелища в эпоху восстания масс / Н. А. Хренов ; Гос. ин-т искусствознания М-ва культуры и массовых коммуникаций РФ и др. — М. : Наука, 2006. — 646 с.
19. Хренов Н. Кино. Реабилитация архетипической реальности. / Н.Хренов. — М. : Аграф, 2006. — 704 с.— (Сер.Кабинет визуальной антропологии). Эйзенштейн С. Избранные произведения В 6 т. Т. 4. Органичность и образность / С. Эйзенштейн. — М. : Искусство, 1964. — С. 66–79.
20. Цвик, В. Л. Телевизионная журналистика : учеб. пособ. / В. Л. Цвик. — 2-е изд., перераб. и доп. — М. : ЮНИТИ-ДАНА, 2009. — 495 с. — (Медиаобразование). — Библиогр.: с. 489-492.
21. Чміль Г. П. Екранна культура: плюральність поглядів / Г. П. Чміль. — Х. : Крук, 2003. — 336 с.
22. Эйзенштейн С. М. Избранные произведения. В 6 т. Т. 2. / С. Эйзенштейн. — М. : Искусство, 1964. — 567 с.
23. Яковець А.В. Телевізійна журналістика: теорія і практика : [підручник] / А. В. Яковець ; А. В. Яковець. — К. : «Вид. дім Києво-Могилян. акад.», 2007. — 239 с. — Бібліогр.: с. 235 - 239.

Надійшла до редколегії 02.12.2010 р.

УДК 792.054

О. А. АПЧЕЛ

ДОКУМЕНТАЛЬНИЙ ТЕАТР У ТЕАТРАЛЬНІЙ КУЛЬТУРІ ПОСТРАДЯНСЬКОГО ПРОСТОРУ, ЗОКРЕМА СУЧАСНОЇ УКРАЇНИ

Аналізується театральний напрям «документальний театр», що оформлюється в сучасному мистецтві як арт-практика, має типологічні, жанрові і методичні особливості, зокрема в режисерсько-драматургічних пошуках сучасних українських митців.

Ключові слова: документальний театр, «Нова драма», арт-практика, арт-проект, драматургія, режисура, експеримент, сучасність, документальність.

Анализируется театральное направление «документальный театр», которое оформляется в современном искусстве как арт-практика, имеет типологические, жанровые и методические особенности, в частности в режиссерско-драматургических поисках современных украинских театральных деятелей.

Ключевые слова: документальный театр, «Новая драма», арт-практика, арт-проект, драматургия, режисура, эксперимент, современность, документальность.

Analyze of theatrical course called «Documental theater», which is being formed in modern art as art-practice and contains range of

typological, genre and methodic features, especially in producer-dramaturgic searching of modern Ukrainian theatrical figures.

Key words: *Documentary theater, «New drama», art-practice, art-project, dramaturgy, direction, experiment, contemporaneity, documentaryness.*

Актуальність теми. У різні часи, особливо біфуркаційні для мистецтва, в театрі виникали елементи документального заповнення сценічного простору. До нашого часу ці елементи формувалися навколо дещо важливіших утворень і не набували самостійності. Тільки на початку XXI ст. документальний театр починає оформлюватися як окремий вид театрального мистецтва. Проблемним постає питання визначення меж у напрямках документального театру, які на сучасному етапі самоідентифікуються як «арт-практика» або «арт-проект». Актуальність теми визначається тим, що нині немає єдиного розуміння документального театру, його визначення і меж, не досліджені можливості та принципи використання.

Основні термінологічні поняття, необхідні для розуміння проблеми, розкриті в «Словнику театру» П. Паві [11]. Доповнення щодо сучасного театрального експерименту, його функцій, особливостей і значення в загальнотеатральній практиці надає дослідницько-узагальнююча праця В. Руднева «Словник культури XX століття» [12]. Провідний театрознавець сучасності М. Давидова присвятила значне місце проблемі сучасного документального театру в експериментальній режисерській практиці у своєму дослідженні сучасних театральних процесів «Кінець театральної епохи» [5]. Практично всі критичні статті, дослідження та інтерв'ю, створені провідним театрознавцем сучасності, кандидатом філософських наук І. Болотян присвячені вивченню явища головного джерела документального театру «Нової драми» та сучасного документального театру [1, 2], але, на жаль, немає повноцінної роботи, яка б увібрала в себе структурований аналіз прояву документальності в театрі. Особливості роботи режисера і актора в документальному театрі розглядаються в дослідженнях і статтях провідних театрознавців Росії й України, зокрема в статті доктора мистецтвознавства, доцента кафедри сучасної хореографії О. Чепалова [17], у дослідницьких роботах і навчальних посібниках кандидата філологічних наук, професора М. Громової [4], у статтях провідних театрознавців, драматургів та режисерів: К. Малініної [9] та М. Ліповецького [8]. Важливим джерелом стала робота, створена на основі практичних занять зі студентами театральних студій, американського дослідника, професора і знавця сучасного мистецтва Г. Фішера Девсона «Документальний театр у США: історичний погляд і аналіз його складових» [18]. Електронні ресурси із зафіксованими текстами, форумами, обговорюваннями на теми сучасної драматургії і документального театру [10], [16] — це джерельна база, яка завдяки постійному оновленню надає можливості точніше проаналізувати предмет і об'єкт дослідження.

Але недостатність теоретичних надбань негативно позначається на діяльності режисерів-практиків в Україні. Саме тому метою до-

слідження є вивчення особливостей документального театру як арт-практики, зокрема в українській театральній реальності.

Документальний театр базується на використанні першоджерел як носіїв інформаційно-енергетичного імпульсу існування мистецького акту. Документальний театр існує як окремії напрям театрального мистецтва у Франції (theatre documentaire), Англії (documentary theatre), Німеччині (Documentartheatr), Іспанії (teatro documental) та Америці (Documentary Theatre) [18]. Дослідник сучасного мистецтва Ф. Девсон вважає, що документальність у театрі існувала від початку його створення. Він наголошує на тому, що всі театральні спроби «... доторкнутися до реальності глядача через театр» [18, с. 45] здійснювалися за законами документального театру, «... на жаль це розуміємо тільки зараз, тому маємо започатковувати традицію саме так називати вид мистецтва, який існував завжди, просто не мав можливості або особистого літописця, щоб зафіксував саме таку назву — Документальний театр» [18, с. 18]. Хоча понині не існує конкретного визначення сучасного документального театру і через невеликий проміжок часу його існування, і через відсутність спрямованих на цю тему досліджень, але всі визначення, запропоновані театрознавцями, мистецтвознавцями, театральними критиками, режисерами і драматургами, містять подібні ознаки і доповнюють один одного [1, 3, 4, 5, 11, 13, 17]. Отже, сучасний документальний театр — це театральні експериментальні спроби, основані на документах, зафіксованих засобами художнього монтажу; мають усталену соціально-особистісну позицію, вивчають теми, що реально відображають сучасне життя, написані «живою» мовою, яка копіює або збігається з реальною мовою існування обраних для мистецького опису тематичних людських обставин.

Елементи документального театру виникали в театральній практиці впродовж усього часу її існування. Головними показниками причин виникнення таких елементів були: соціальна невдоволеність існуючим державно-політичним устроєм, необхідність оновлення театральної мови спілкування з глядачем, фіксація найважливіших і суттєвих подій сучасності, спроби створення іншої реальності існування театру, актора або драматичного твору, виявлення інтересу до «граничного» стану людини на сцені, звільнення від великої форми — мінімалізація мистецтва, пошук органічного акторського виконання, режисерські експерименти зі встановленням контакту з публікою тощо. Однією з ключових категорій у документальній арт-практиці є категорія «експерименту». Мета експериментального театру — трансформувати погляд глядача, що перебуває під впливом тих або інших стереотипів, змусивши його задавати запитання собі, викликавши в нього сум'яття від ознайомлення з незвичайними текстами і їхнім утіленням. Публіка перебуває в центрі експерименту, в результаті якого змінюється її ставлення до творів мистецтва, причому для експериментального театру важливий сам процес переосмислення й осмислення глядачем усього дійства, а не виявлення ним окремих результатів впливу. Документальний театр можна характеризувати за такими параметрами:

- головна мета — пошук нової форми спілкування із сучасним глядачем;
- головна відмінність — створення текстів, які базуються на реальному житті і мають мовні характеристики соціально-субкультурних груп;
- спрямованість — соціальність і прояв політично-суспільних тем;
- новаторство — відкриття для театру тем, що раніше не розглядалися;
- зв'язок з драматургією — використання текстів сучасної «Нової драми» як головного джерела створення документальної вистави;
- матеріал — усі зафіксовані документи існування тієї чи іншої події або дійства: листи, аудіозаписи, документи, інтерв'ю, історичні хроніки тощо;
- тип героя — не схожі на основну масу населення персонажі, поєднані між собою соціальним станом, хворобою, способом існування, особливостями поведінки та ін.;
- особливості акторського виконання — органічність поведінки, розуміння героя і його реальності, вміння існувати на сцені в трьох суттєво-дієвих станах: Людина-роль, Людина-автор, Людина-актор;
- особливості методологічного підходу до створення документальної вистави — розвиток специфічного методу створення автентичного тексту за технологією — вербатім. Вербатім — це новий напрям у театральному мистецтві, точніше, в мистецтві написання п'єс і подальшої їх сценічної реалізації. Робота актора з використанням техніки реальної глибокої імпровізації — лайф-гейм.

Документальний театр потребує глибоких роздумів і розумової активності глядачів. Ця арт-практика сучасності дозволила об'єднати молодих виконавців, авторів, режисерів і активної глядацької аудиторії, яка виявляє інтерес до інноваційної театральної практики, експериментування в сфері режисури, акторської майстерності та драматургії. Як результат — виникнення фестивалів, конкурсів, об'єднань і театрів, які вивчають сучасну драматургію, здійснюють постановки вистав з елементами документального театру і мають хист до створення вистави великого формату. Подібна практика в Росії викликала інтерес західноєвропейських та американських театральних діячів, про що свідчить кількість майстер-класів у пострадянських державах, яка зростає за останні роки в десятки разів [10].

В Україні розвиток документального театру перебуває в менш активному стані. В епоху естетично-політичного переоформлювання мистецтва, на початку століття, ідейний простір був єдиним і для Росії, і для нашої держави. Така ситуація інертно продовжувала існувати, здебільшого в Східній частині України. Але драматурги, які почали тоді творити, орієнтуючись на російську «Нову драму», не були задіяні в театральній практиці, окрім, напевно, студентських проб і при-

ватних театрів. З часом ситуація змінилася. Важливий приклад — 2004 р., коли виник альманах сучасної української драматургії [16]. У нашому театральному просторі документальна арт-практика набула унікальних і неповторних характеристик, що відрізняють її як напрям від документального театру Америки, Західної Європи і навіть Росії. Є підстави припустити, що «пострадянські» драматурги, розуміючи нагальну необхідність відновлення театральної мови й форми звертання до глядача, створюють не просто драматургічні тексти, а заготовки, практично режисерські екземпляри сценаріїв майбутніх постановок. Саме тому режисери, маючи справу із текстами «Нової драми», намагаються якнайточніше передати авторську думку, щоб розкрити сутнісні проблеми тексту через індивідуальність актора, дійсність передачі, особливості практично відсутнього оформлення, але не через скорочення або зміну тексту [8, с. 250]. Це свідчить про жвавий інтерес до слова й увагу саме до змісту, а не до форми театального продукту. Але деякі приклади постановки сучасних документальних західноєвропейських вистав свідчать, що режисери ніби навмисно перекладають відповідальність за незрозумілість тексту на автора, чим зменшують ризик особистого успіху. Але ж, з іншого боку: сумлінні й зацікавлені у фактичному результаті режисери-експериментатори будують у своїх роботах майже ідеальні для театру відносини: режисер-драматург, драматург-режисер як одне ціле, що працює на створення мистецького акту. Культовий драматург Марк Равенхілл (відомий як автор скандальних вистав «Shopping & Fucking» і «Відверті полароїдні знімки») в одному зі своїх інтерв'ю так і говорить: «Не думаю, що драматургія та режисура — такі вже різні речі. Коли працюєш як режисер, це дуже допомагає під час написання п'єси (...). У нас при першій постановці режисер робить усе, щоб до глядача дійшов саме той текст, що написав драматург. Тому в Британії автор працює не тільки з режисером і акторами, але й зі сценографом та освітлювачами. Вони всі повинні начебто залізти в голову письменника й розкрити його думки» [16].

В арт-практиках пострадянського простору ситуація, коли автор стає режисером власної п'єси, останнім часом перестала бути рідкістю. Часто режисери документальних вистав, заради експерименту, стають не тільки авторами, але й акторами вистав, оскільки цього потребує техніка вербатім, яку необхідно відчувати зі всіх можливих сторін. Завдяки таким експериментам і виникає нова фігура — «драматург-режисер» [5]. Хоча це, радше, традиційна позиція театру, ніж сучасне нововведення. Систематично ж зверталися до молодих режисерів і драматургів з питанням про оновлення сценічної мови театр став після набуття досвіду «покоління роздратованих», коли життя простої людини виявилось дуже цікавим для театального втілення. Визначаючи своє ставлення до театральної традиції, режисери документального театру вводять певні протиставлення, що позначають різну площину розмежування класичного театру і театру документального: традиційність / сучасність, ява / документальність, награність / щирість, великий формат / малий формат, традиція / мода, мертва норма / нове сприйняття, гра / текст, інтерпретація / чистий образ, метафізика /

потік та ін. Суперечність, несумісність цих опозицій у межах єдиної логіки змушує нас розглядати документальний театр не стільки як естетичну позицію (точку зору), скільки як стратегічний альянс, що об'єднує творчих індивідуумів, різних за своїми інтересами.

Документальний театр потребує вміння режисера гостро відчувати світ, розуміти його закони, намагатися жити за цими законами, щоб викликати бажання в актора існувати широко на сцені. Але щоб створити необхідні умови для подібного акту, необхідно мати невичерпно багатий внутрішній світ, що дуже нелегко виховати в собі в наш час. Деякі ситуації, які описує сучасна драматургія для документальної арт-практики, мають бруральну спрямованість та екстремальність. Саме тому репетиції проводяться в збудженому, нестандартному стані, в умовах свого особистого конфлікту, щоб викликати співзвучність з конфліктом соціальним. Практично завжди документальні постановки мають успіх на малій сцені. І в таких умовах уміння бути органічним і свідомо контактувати з глядачем — найцінніше для актора документального театру. Для цього заснують спеціальні курси на базі театрів, в межах яких досліджуються документальність і сучасна «Нова драма», щоб органічно відтворювати тексти та діяти на сцені. Психика сучасного актора ускладнюється через «інформатизацію» життя. Система навчання вчить реагувати на подразники, а сучасне життя — не реагувати. А ще «... карнавальність і театральність суспільно-політичного середовища» [5, с. 37] стирає розбіжності між глядачем та актором, що також співзвучне театру документальному в практиці залучення глядача в дію за його бажанням і без його згоди.

На пострадянському просторі найяскравіші експериментальні режисерські проекти сучасних театральних документальних арт-практик — це, перш за все, московський «Театр.doc», який створено у 2002 р. драматургами й режисерами, головними ідеологами стали Олена Гремінна й Михайло Вигарів. Це недержавний, некомерційний, незалежний, колективний проект. Перші проекти, представлені в цьому театрі, викликали хвилю «роздратованої» уваги й суперечливі думки. За рік «Театр.doc» став культурною сценою Москви. Відповідно до концепції керівника «Театру.doc» Михайла Угарова, в ньому презентують драматичні історії, які не можуть демонструвати на інших сценах через формат або через провокативність матеріалу, що порушує естетичні й етичні табу. Це особливе утворення, в яке ввійшли драматурги: Михайло Вигарів, Олена Гремінна, Максим Курочкін, Ксенія Драгунська, Олена Ісаєва, Іван Вирипасєв та ін. Основою кожної нової п'єси є справжня мова сучасних людей, принципи документального театру, вербати-тексти, інтерв'ю. За перший рік своєї роботи «Театр.doc» презентував 10 прем'єр [7, с. 14]. Більшість культурних акцій відбувається безплатно. Театр будується за принципом конфедерації — принцип устрою театрального організму, що застосовується лише іноді. Акторсько-режисерські команди збираються тут на одну виставу і повністю відповідальні за весь процес від початку репетицій до прокату, зокрема за прибирання приміщення, рекламу й адміністрування.

Крім московського театру документальної драматургії, існує прототип такого театру в Білорусі: «Вільний театр». Ще в Москві існує інший експериментальний театральний «організм», який вивчає документальну арт-практику: «Центр сучасної драматургії й режисури», створений діючими драматургами. Аналогічний центр, який інколи користується документом при створенні вистави, за назвою «Голосова, 20», існує в Тольятті. Там же практикує створення проєктів з використанням документа «Коляда-Театр». Яскравий приклад еволюції документального театру — театр-студія Soundrama (саунд-драма) Володимира Панкова. Soundrama не тільки назва студії, але й новий жанр із елементами документальної арт-практики (суміш мюзиклу, драми й документальної п'єси) [9, с. 32-33].

Складність існування українського театру нині спричинена відсутністю людей, здатних віддавати свою енергію на загальномистецькі потреби, і виразної державної культурної політики. Практично немає грантів, міжнародних фестивалів, інституту театального продюсерства, відкритих площадок, інформаційного центру, системи підтримки молоді, не так багато серйозної театральної критики [6, с. 7-9]. Існують окремі імена, які, на жаль, відомі більше за межами України. Одеський драматург Ганна Яблонська пройшла шлях колосальної еволюції в сучасній драматургії. Її п'єса «Відеокамера», за яку Ганна отримала безліч драматургічних премій, затребувана в Росії, Португалії, Англії, її твори публікують там у престижних журналах і ставлять п'єси. В Україні Яблонська була невідома аж до осені 2008 р., коли в рамках фестивалю недержавних театрів «Курбалесія» молоді харківські режисери провели художнє читання однойменної п'єси «Човняр». За п'єсу «Лист у зоопарк» Яблонська отримала премію «Кращий драматург року. Євразія-2005». П'єсу «Деся і біля» режисер Дамір Салізмязнов представив на фестивалі «Нова драма» у 2007 р. як результат своєї роботи в Яснополянській лабораторії. Через майже рік в удмуртському театрі «Парафраз» створено однойменний проєкт, зроблений у техніці документального, імпровізаційного театру. Інші унікальні українські драматурги, що мислять архетипами національної культури і створюють нову драматургію, де є місце для документального театру — Максим Курочкін і Наталя Ворожбит — в Україні мають лише декілька повноцінних постановок. Практично всі спроби української документальної арт-практики відбуваються не на теренах України.

Сучасне українське мистецтво існує на периферії соціуму. Воно живе паралельно суспільству, не вступаючи з ним у діалог. В Україні мало п'єс «Нової драми», які прирівнюють до соціально активної західноєвропейської драматургії, принаймні на сцені вони трапляються нечасто. Наш театр не ризикує працювати з новою драматургією, обгрунтовуючи це ще й інтересами публіки. «До того ж, якщо мертвим класикам не потрібно платити відсотки з продажу квитків, то сучасним авторам доводиться виплачувати авторські відрахування», як зазначила Наталя Ворожбит [15]. Відчуваючи сумнів касового успіху «Нової драми», театри просто не беруть її в репертуар. Маргіналоцен-

трична драматургія, неймовірно популярна в Європі й міцно вкорінена в Росії, погано приживається в Україні. Але поволі сучасні арт-практики, «Нова драма», зокрема документальний театр, починають проникати на мистецьку територію України. Лідирує в цьому процесі Харків з фестивально-постановочою практикою в «Будинку актора» [15]. Також існують інші театральні угруповання, зацікавлені вивченням документальності в сучасних арт-проектах: Дніпропетровський «Документальний театр Берлін» Алли Ракитянської, створений за ініціативою німкені українського походження Марини Шубарт, Херсонський міський центр молодіжних ініціатив «Тотем», режисерські спроби Андрія Мая й Олега Школьника.

Активність київського театрального середовища за останні роки зростає. З півтора десятка сучасних німецьких п'єс, двічі презентованих Гете-Інститутом на спеціальних читаннях у театрі Російської драми ім. Лесі Українки, на сцену потрапила тільки одна. На жаль, не переростають у режисерські роботи читання сучасної української драматургії, організовані Андрієм Приходьком у Національному театрі ім. І. Франка. Непомітні результати періодичних читань нової драматургії в Центрі Л. Курбаса. Але існує й інший аспект питання: Дмитро Богомазов зумів довести, що «Нова драма» має великий художній потенціал. У своєму театрі «Вільна сцена» він реалізував незвичайні тексти з елементами документальності: «Роберто Зукко» Бернара-Марі Кольтеса й «Жінку з минулого» Роланда Шиммельпфенніга. Також серйозну роботу із сучасною драматургією проводить Владислав Троїцький у театрі «ДАХ», хоча документ у його експериментах сприймається не прямолінійно, а більш метафорично. На цій сцені виникла «Ганна» Юрія Клавдієва — п'єса-вестерн про російську глибинку з елементами документального театру. Подальшими сучасними виставами «ДАХа» стали п'єса швейцарського драматурга Лукаса Берфуса «Сексуальні неврози наших батьків», «Безхребетність» І. Лаузунда, на їхній сцені поставлено один зі знакових європейських драматичних текстів кінця минулого століття з документальними елементами — «Психоз 4:48» британки Сари Кейн. Активна позиція Влада Троїцького, допомогла створити лабораторію сучасної драматургії — Українська драма — Актуальна реальність, скорочено ЛСД: УДАР.

Підсумовуючи необхідно відзначити, що перші сучасні експерименти, які мали типові ознаки документальних вистав, на жаль, не були зафіксовані і проаналізовані як окреме явище мистецтва. Саме тому такий театр не набув статусу «народженого експерименту», хоча існує зафіксована дата створення окремого практикуючого в пострадянському просторі театру і, як результат, виникнення напрямку «сучасний театр документальної драми»: 2002 р. [2, с. 82]. Тільки через п'ять років провідні театральні критики почали виокремлювати документальний театр як напрям сучасної експериментальної арт-практики. Важливість дослідження полягає в можливості виявлення типових ознак документальності у світовій театральній практиці. Документальний театр у сучасній театральній режисурі навряд

зможє посісти місце окремого напрямку театрального мистецтва, але як окремий метод створення тексту та режисерського його втілення в сучасній арт-практиці він існує і потребує детального дослідження. Нова драматургія і документальний театр — це унікальна лінгвістична лабораторія, що вивчає в літературному жанрі і театральних режисерських пошуках ті процеси, які відбуваються в суспільстві і в мистецтві. Дослідження особливостей розвитку документального театру як сучасної арт-практики уможливають доповнення курсу лекцій з історії сучасного театру в профільних ВНЗ, що суттєво допоможе студентам розуміти й аналізувати тенденції розвитку українського театрального мистецтва. Перспективи подальшого дослідження визначаються необхідністю вивчення аспекту термінології, специфіки режисури та акторської гри в подібній арт-практиці, оскільки нині в мистецтвознавстві не існує спеціального цілісного наукового дослідження, присвяченого проблемам особливостей документального театру і його методів. Документальна арт-практика — окремий напрям, вартий уваги дослідників та окремої сторінки в історії і теорії театру пострадянського простору.

Список літератури

1. Болотян И. М. Жанровые искания в русской драматургии конца XX — начала XXI века : автореф. дис. канд. филос. наук (10.01.01.) / И. М. Болотян ; Рус. гос. гуманитар. ун-т при Москов. пед. гос. ун-те. — М., 2008. — 21 с.
2. Болотян И. М. Дос как способ идентификации / И. М. Болотян // Искусство кино. — 2008. — № 3. — С. 81–84.
3. Гремина Е. А. Работаем с «информационными донорами» / Е. А. Гремина // Культура. — 2002. — 20–26 июня. — С. 12–17.
4. Громова М. И. Русская современная драматургия : учеб. пособ. / М. И. Громова. — М. : Флинта, Наука, 2002. — 368 с.
5. Давыдова М. Конец театральной эпохи / М. Давыдова. — М. : ОГИ, 2005. — 384 с. : ил.
6. Дутчак Г. О. Державна політика України у галузі театрального мистецтва (1917–2000 рр.) : автореф. дис. канд. іст. наук. (17.00.01) / Г. О. Дутчак ; Черкас. нац. ун-т ім. Б. Хмельницького. — Черкаси, 2004. — 20 с.
7. Зорич Д. Что такое «спектакль в технике verbatim»? Перипетии документального театра... / Д. Зорич // Культура, искусство, история. — 2008. — № 2/4. — С. 11–16.
8. Липовецкий М. Н. Театр насилия в обществе спектакля: философские фарсы Владимира и Олега Пресняковых / М. Н. Липовецкий // НЛЮ. — 2005. — № 73. — С. 244–276.
9. Малинина К. Soundrama — звук как способ существования / К. Малинина // Нове мистецтво. — 2007. — № 4. — С. 32–33.
10. Новая драма, официальный сайт [Электронный ресурс]. — Режим доступа: www.newdrama.ru, свободный. — Загл. с экрана.
11. Пави П. Словарь театра / П. Пави ; пер с франц. — М. : Прогресс, 1991. — 504 с. : ил.
12. Руднев В. П. Словарь культуры XX века / В. П. Руднев. — М. : Аграф, 1997. — 384 с.
13. Руднев, П. Новая пьеса в России / П. Руднев // Новый мир. — 2005. — № 7. — С. 7–21.

14. Руднев П. Харьковский феномен [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://teatre.com.ua/suchasne/pavel_rudnev_harkovskiy_fenomen/, свободный. — Загл. с экрана.
15. Судьба украинского автора в украинском театре. 26 окт. 2008 г. [аудиозапись] : дискуссия / вед. дискус. Н. Ворожбит. — Личный архив автора.
16. «Театр. дос», официальный сайт [Электронный ресурс]. — Режим доступа: www.teatrdos.ru, свободный. — Загл. с экрана.
17. Чепалов А. И. Все мы персонажи в поисках автора. «Театр.дос.» на фронтах борьбы с гламуром / А. И. Чепалов // Зеркало недели. — 2007. — № 2. — 2 янв. — С. 17.
18. Fisher Dawson G. Documentary Theatre in the United States: An Historical Survey and Analysis of Its Content, Form and Stagecraft (Contributions in Drama & Theatre Studies) / G. Fisher Dawson. — N. Y. : Greenwood Press, 1999. — 272 p.

Надійшла до редколегії 17.12.2010 р.

УДК 792.97 : 792.02

О. О. ІНЮТОЧКІН

СПЕЦИФІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ЕЛЕМЕНТІВ ПРОФЕСІЙНОЇ ТЕХНІКИ АКТОРА ТЕАТРУ АНІМАЦІЇ

Аналізуються специфічні елементи професійної техніки актора театру анімації.

Ключові слова: *актор театру анімації, відчуття стилю, техніка оживлення.*

Анализируются специфические элементы профессиональной техники актера театра анимации.

Ключевые слова: *актер театра анимации, чувство стиля, техника оживления.*

Analysing of the specific elements of animation theatre actor professional technics.

Key words: *animation theatre actor, sense of style, animation technics.*

Мистецтво театру анімації — одне з прадавніх мистецтв світу. Упродовж багатьох століть майже в усіх куточках земної кулі існувало і розвивалося життєрадісне мистецтво. Опинившись на певному історичному етапі в тіні масштабніших театральних братів, театр анімації вижив і набув чинності завдяки своїй унікальній, не подібній до інших видів театральній творчості, специфіці, особливостям, властивим тільки мистецтву театральної анімації. За час свого існування театр анімації пройшов шлях від театру одинаків до самостійного виду театального мистецтва, здатного до розкриття глибокого, загальнолюдського змісту, вирішення найважливіших ідеологічних, моральних та естетичних завдань. У зв'язку з цим постало питання про необхідність підвищення професійної майстерності режисерів, художників і акторів, що працюють у театрі анімації, тобто питання про професійну

освіту. Тривалий час основною базою підготовки професійних кадрів для вітчизняного театру анімації була кафедра майстерності актора і режисури театру анімації Харківського університету мистецтв імені І. П. Котляревського, яка накопичила величезний методичний, теоретичний і творчий багаж, виробила науково ґрунтовані підходи до створення методів та організації процесу підготовки акторів і режисерів театру анімації.

Мета цієї статті — вивірити і проаналізувати з позиції теорії акторського мистецтва перелік навичок та вмій, що пропонують студентів для вивчення та набуття. Її актуальність зумовлена тим, що в останні роки, окрім Харкова, підготовку акторів театру анімації здійснюють у Києві, Львові, Луганську, Запоріжжі. Педагогічним колективам цих навчальних закладів доведеться формувати власні підходи до методів і принципів підготовки професійних кадрів для українського театру анімації. Досвід кафедри майстерності актора і режисури Харківського університету мистецтв може використовуватися в практиці молодих театральних шкіл.

Своєрідність театру анімації полягає в специфічності засобів виразності. Це — театр, у якому актор створює сценічний образ не безпосередньо сам, своїми природними засобами, а опосередковано, тобто за допомогою штучно створеного інструменту. Спосіб створення художнього образу: актор грає, оживляє неживий об'єкт, ляльку, тканину, предмет, вкладаючи в мертву матерію свою душу, анімуючи її. Зважаючи на дієву, виконавську і колективну природу акторської творчості можна виявити певну спільність певних акторських навичок та вмій у різних театрах, справедливу у відомих межах «універсальність» професійної акторської техніки. Дійсно, чи можна назвати театр, у якому акторський творчий процес міг би плідно відбуватися, ігноруючи сприйняття і спостереження життєвих явищ, у якому пам'ять, увага, уява, почуття правди і віри в запропоновані обставини не були б для актора безумовно необхідними? Не менш обов'язкові для актора в будь-якому виді театру вміння логічно і послідовно мислити, володіти достатнім темпоритмічним діапазоном, сценічним спілкуванням, словесною і фізичною дією тощо. Проте кожен з елементів професійної техніки актора театру анімації, що має аналогії в акторській практиці інших театрів, зазнає певних видозмін, видової трансформації, пов'язаної зі специфікою мистецтва театральної анімації. Існують елементи професійної техніки актора театру анімації, необхідність яких акторові і конкретний зміст визначаються в першу чергу специфікою анімаційного мистецтва, його неповторними індивідуальними видовими особливостями. У нинішньому театрі анімації в роботі над кожною новою виставою актор має справу з новим об'єктом анімації. Літературна основа такої вистави — п'єса — відрізняється від інших п'єс не лише сюжетом, ідеєю, а й стилем, жанром, складом і характеристикою персонажів. Режисер та художник, здійснюючи виставу, пропонують оригінальне, відповідне саме цій п'єсі, сценічне вирішення. Усе це потребує найрізноманітнішої професійної підготовки актора театру анімації, не лише ремісничого знання основ майстерності, а й уміння творчо

підійти до роботи над кожною новою роллю, бути постійно готовим до зустрічі з різноманітними новими художніми явищами в анімаційному мистецтві. Які ж конкретні навички, елементи акторської техніки повинен мати нині актор театру анімації, щоб бути на рівні свого мистецтва, яке нестримно розвивається? Передусім, зважаючи на специфічність способу створення художнього образу на сцені театру анімації, акторові-аніматорові необхідно досконало знати художній інструмент, за допомогою якого цей образ створюється, тобто об'єкт анімації. Кожен об'єкт анімації, запропонований акторові для опанування, є витвором художнього образотворчого мистецтва, промислового дизайну та ін. Для досягнення та подальшого виявлення виразних засобів, закладених в об'єкт анімації (не лише в статичі, але й у припустимій пластичі), акторові необхідне «відчуття стилю об'єкта анімації». Іншими словами, це здатність до розуміння та опанування численних і найрізноманітніших художньо-образотворчих мов. Наступна група навичок — «техніка виявлення пластичних можливостей об'єкта анімації» (ляльки, предмета, тканини тощо) — покликана допомогти акторові в опануванні рухових можливостей об'єкта анімації. Як і «відчуття стилю», «техніка виявлення пластичних можливостей об'єкта анімації» має підготувати актора до різноманітних, несподіваних рухових систем. Здатність до опанування стильових і технічних особливостей об'єкта анімації не вичерпує необхідних акторові театру анімації специфічних професійних навичок. На основі аналізу способу його існування під час творчого процесу створення сценічного образу, можна дійти висновку, що для анімації (одушевлення, оживлення) об'єкта анімації, тобто для досягнення органічного існування в запропонованих обставинах п'єси і передачі через об'єкт анімації своїх почуттів, що природним чином народжуються, і думок, акторові необхідно опанувати механізм дії через об'єкт анімації. Ця специфічна навичка, немислима без досконалого опанування актором інших елементів професійної техніки, є її вершиною, критерієм високої акторської майстерності, що відкриває шлях до вільної, радісної, високохудожньої творчості.

У книзі «Актор театру ляльок» Є. Сперанський розповідає, що в процесі знайомства з лялькою для нього існує такий важливий етап, який названо ним «фазою пасивного споглядання»[1, с. 112-115], під час якого він тільки придивляється до ляльки, виявляє її можливості, поступово пізнає її фізичну природу. Своєрідність театру анімації надає акторові зустріч із зовнішніми рисами образу, який він створюватиме, попереднє ознайомлення з формою певного змісту. На початку творчого процесу актор повинен уміти рухатися від зовнішньої форми об'єкта анімації до виявлення закладеного в ньому змісту, до органічного розкриття на сцені разом з об'єктом анімації і через нього внутрішнього життя персонажа. У цьому своєрідність його мистецтва. Розуміння особливостей об'єкта анімації як художнього феномену потребує від актора набуття певного вміння, для назви якого можна використати термін «відчуття стилю».

Стиль — це естетична категорія, що містить основні закономірності, які забезпечують єдність усіх елементів художнього твору, що

надає йому сили естетичної дії, за допомогою якої глядачеві передається ідейно-смісловий зміст, який міститься в цій формі. Іншими словами, стиль належить до тих якостей художнього твору, які дозволяють йому бути носієм суспільно корисного сенсу, тобто бути змістовним.

Сценічний образ у театрі анімації є синтезом діяльності художника або дизайнера, що створив ляльку, побутовий предмет, тканину, й актора, що оживляє його. Зміст образу безумовно повинен закладатися в об'єкті анімації, але розкривається він у процесі його сценічної дії, через його вчинки. Кожен з вчинків має бути цілеспрямованим, змістовним. Але крім того для його виконання акторові слід знайти таку пластичну форму, яка була б адекватна формі, знайденій художником, дизайнером, і не порушувала б стильової єдності об'єкта анімації. Сукупність усіх дієвих вчинків, властивих цьому об'єктові анімації, визначає спосіб життя його на сцені, закони якого диктуються запропонованим художником, дизайнером стильовим вирішенням. Необхідне акторові відчуття стилю є його здатністю до сприйняття об'єкта анімації як витвору мистецтва, художнього образу, що може існувати на сцені за визначеними, тільки йому властивими законами, здатність до виявлення цих законів та органічного їх прийняття. Це почуття допомагає акторові з усієї різноманітності пластичних можливостей об'єкта анімації безпомилково обирати і використовувати лише властиві цьому об'єктові анімації за його природою, що органічно долучаються до тієї єдності виразних засобів, які притаманні йому як витворів мистецтва художника або дизайнера, якнайкраще забезпечують розкриття їх змісту. До виразних засобів анімаційного образу, через які виявляється його внутрішній зміст, окрім пластичної характеристики, належать мовна й голосова характеристики, тобто елементи втілення словесної дії. Вони, як і всі інші елементи зовнішньої виразності, мають органічно підпорядковуватися законам, зумовленим загальним стильовим вирішенням об'єкта анімації. Відчуття стилю об'єкта анімації не можна розглядати окремо від розуміння актором смислового навантаження цього образу, задуму драматурга, режисера, художника, дизайнера. Бувають випадки, коли, зустрічаючи справу з об'єктом анімації, актор може швидко знайти зв'язок між зовнішнім вираженням образу — об'єкта анімації і його внутрішнім змістом. Він напрочуд точно використовує можливості об'єкта анімації для вираження змісту образу. Може виникнути враження, що такому акторові цілком достатньо наявного в нього інтуїтивного відчуття стилю об'єкта анімації і немає необхідності виховувати в собі здатність свідомо підходити до виявлення його можливостей. Проте це не так. У своєму творчому житті акторові театру анімації доводиться зустрічатися з багатьма персонажами, по-різному образотворчо вирішеними, і, якщо нині акторові вдалося швидко, інтуїтивно зрозуміти об'єкт анімації, то, напевне, цьому сприяли його можливості, які виявилися близькими за своїм змістом образів мислення цього актора. Але сподіватися на те, що художник або дизайнер завжди запропонують близький йому об'єкт анімації, не можна,

тому що сучасний театр анімації перебуває в стадії безперервних пошуків та експериментів.

Створення узагальнених, концентрованих за задумом сценічних образів потребує від художника усвідомленого, цілеспрямованого підходу до вибору їх зовнішньої форми, використання ним точнішої, лаконічнішої і емнішої мови виразних засобів. Глибоке розуміння такого задуму актором не лише в загальних рисах, але й у найдрібніших подробицях навряд чи можна досягти суто інтуїтивно, без ґрунтовного ознайомлення як із загальними законами образотворчого мистецтва, так і з режисерською концепцією вистави, прийнятою й образно розробленою художником. Знання режисерської концепції і принципу її художнього вирішення (втілення) допомагає акторові визначити обмежений сектор найпродуктивнішого творчого пошуку і вже в межах цього сектора знайти найвиразніші жести, пози, ракурси. Успіх створення яскравої пластичної партитури ролі залежить, таким чином, від ідейно-тематичних і стильових вимог. Пластичне вирішення образу в театрі анімації в просторі та часі здійснюється через точно знайдене співвідношення його статичної і динамічної, яке, у свою чергу, також підпорядковується вимогам загального стильового вирішення.

«Заражаючись» отриманим від художника або дизайнера зовнішнім малюнком майбутнього сценічного образу, актор добудовує спочатку у своїй уяві, а потім і з об'єктом анімації на сцені повну картину його життя в усьому різноманітті запропонованих обставин. При цьому є небезпека, захопившись пошуками яскравих, зовні виразних поз, ракурсів і рухів, піти від вирішення головного завдання — розкриття внутрішнього змісту образу й через нього — ідеї всієї вистави. З іншого боку — острах сміливих образних рішень, банальне, тривіальне (хоча й логічно правильне) розкриття змісту в зовнішньому малюнку ролі збідняє виставу, позбавляє її права називатися твором художньої творчості. Почуття стилю не має робити актора пасивним і слухняним виконавцем, що втілює на сцені задуми художника, дизайнера і режисера. Навіть у тих випадках, коли з вини художника або дизайнера до рук актора потрапляє недостатньо досконалий у художньому сенсі, не завжди стилістично витриманий об'єкт сценічної анімації, з нього не знімається відповідальність за створення на сцені живого образу. Очевидно, в цьому разі важливим є свідомий підхід актора до стилю об'єкта сценічної анімації, вміння виявити і, якщо це можливо, нейтралізувати елементи форми, що не мають достатньо правильного смислового навантаження.

Почуття стилю має допомогти акторові не лише в пошуку яскравих і точних виразних засобів у пластиці об'єкта сценічної анімації, а й у доцільному, художньо виправданому розподілі їх за перспективною ролі з урахуванням різноманітності можливостей об'єкта сценічної анімації, самого актора і психології глядача.

Важливою складовою майстерності актора театру анімації є «техніка оживлення, одушевлення об'єкта анімації». Розглядаючи цей аспект професійних навичок актора театру анімації, слід зважати на те, що об'єкт театральної анімації — художній інструмент, через який

актор здійснює сценічну дію і, таким чином, створює художній образ. Зовнішнім проявом здійснюваних через об'єкт театральної анімації дій є пластична партитура ролі. Багатство виразних пластичних можливостей об'єкта театральної анімації певною мірою визначається (а іноді лімітується) його технічним вирішенням, властивостями матеріалу, предмета, який використовується як об'єкт театральної анімації. Але оптимальна реалізація цих можливостей у межах цього вирішення або властивостей залежить уже від актора, його професійної майстерності. Якщо під час вистави думки актора зосереджені на питаннях конструктивного характеру, про спосіб реалізації того або іншого простого руху, то ні про який органічний спосіб існування не можна говорити. Тому пластична партитура створюється актором на підставі досконалого, доведеного до автоматизму володіння технічною стороною використовуваного ним інструменту. Часто не достатньо вміле поведіння актора з об'єктом театральної анімації може створити враження, що його можливості обмежені для глибокого розкриття характеру персонажа тощо. Проте в таких випадках слід уникати поспішного прагнення до ускладнення технічної складової об'єкта театральної анімації, сподіваючись, що це — найпростіший і найнадійніший шлях до збільшення гами фарб у палітрі його зовнішніх виразних засобів. Технічні можливості об'єкта сценічної анімації не мають бути настільки бідними, щоб стати нездоланною перешкодою на шляху актора до створення яскравої пластичної партитури ролі, але з іншого боку — вони не мають бути строкатими і різноманітними такою мірою, коли основні свої зусилля актор витрачає тільки на вирішення суто механічних завдань. Легкість і точність у виконанні актором цих завдань, мінімальна витрата енергії на виконання простих фізичних дій через об'єкт сценічної анімації забезпечуються завдяки володінню ним професійною технікою анімації, оживлення, одушевлення.

Цікавий у цьому сенсі приклад з практики Кіровоградського обласного театру ляльок. У виставі за казкою П. Єршова «Горбоконик» для ляльки Горбоконика художник і конструктор вигадали 32 механізми, метою яких було досягнення максимальної виразності пластичної партитури ролі. Але практика засвідчила, що під час вистави актор не встигав використовувати весь арсенал механізмів, більшість з яких були абсолютно зайвими, обважнювали роботу актора, позбавляли його можливості вдумливо збудувати пластичну партитуру ролі. Вистава мала дуже коротку сценічну долю.

Техніка оживлення, одушевлення об'єкта анімації — це специфічний елемент професійної техніки актора театру анімації, комплекс рухових навичок і вмінь, необхідних для вільного опанування механічного апарату об'єкта сценічної анімації, за допомогою якого актор приводить його в рух і створює пластичну партитуру ролі.

Вимоги до пластичної партитури кожної з ролей, які належить зіграти акторові впродовж життя, визначають собою практично нескінченний, невичерпний перелік навичок, яких має набути актор і зберігати у своїй руховій та емоційній пам'яті. Запас цих навичок «...в актора має бути значно більшим, ніж у людини будь-якої іншої

професії» [2, с. 55]. Це положення справедливе і для драматичного актора, але ще більшою мірою стосується актора театру анімації, оскільки в цьому разі запас необхідних навичок стає ширшим унаслідок використання в практиці сучасного театру анімації величезного різноманіття технічних систем, властивостей безмежної кількості матеріалів.

Фізіологічною основою набуття та збереження будь-яких навичок (зокрема й рухових) є створення в корі головного мозку актора системи тимчасових зв'язків, що утворюють так званий динамічний стереотип, програму його поведінки в різних ситуаціях. Ця програма здатна до змін і перебудови, залежно від обставин, що змінюються. Таким чином, на кожну зміну сценічної ситуації актор реагує дією, яка відповідає ситуації, що виникла. Це виражається у певних конкретних рухах. Але, як стверджує І. Кох, «...такі дії є відтворенням того, що було колись вивчене і виконане в аналогічній життєвій або сценічній ситуації, тобто нова комбінація колись засвоєних рухів» [2, с. 55]. Проте навіть проста навичка до виконання найпростішої дії не приводить в житті й не повинна приводити на сцені до раз і назавжди завченого, безживного, скам'янілого способу існування. Рухи, з яких складається одна і та ж дробова дія, щоразу обираються по-різному. Їх комбінація — це реакція на зовнішню ситуацію, що ніколи не повторюється в усіх своїх деталях. Інакше кажучи, будь-яка проста навичка зафіксована в корі головного мозку не однією, а декількома системами тимчасових зв'язків (залежно від складності дробової дії, від кількості необхідних для її виконання рухів), що по-різному актуалізуються в різних запропонованих обставинах. Нервова система актора повинна відрізнятися підвищеною пластичністю, тобто здатністю змінювати старі навички і виробляти нові, створювати складні чергування та поєднання. Як і всі інші, цю здатність також можна тренувати, і достатній «фонд рухів» полегшує акторові набуття нових навичок та вмінь. У сучасному театрі анімації завдання безперервного набуття актором усе нових навичок є надзвичайно актуальним, оскільки стрімке розширення проблематики і пов'язані з ним активні пошуки зовнішніх засобів виразності, що відповідають новому змісту, сприяють виникненню нових технічних систем, матеріалів, дизайнерських знахідок. Практика сучасного театру анімації свідчить, що досвідчені актори швидше і з меншими витратами енергії опановують нові конструктивні системи об'єктів театральної анімації, пластичні властивості нових матеріалів. Це зайвий раз доводить, що набуті навички, окрім їх абсолютної цінності, надзвичайно корисні для актора ще й тим, що полегшують йому шлях до подальшого розширення своїх творчих можливостей. Сучасна педагогіка акцентує увагу на формуванні навичок досконалого знання різних систем театральних ляльок, на розширенні діапазону роботи у сфері «оживлення предмета». На підтвердження цього можна послатися на досвід роботи з «оживлення предмета» на акторському курсі (1999–2003 рр.) кафедри майстерності актора і режисури театру анімації Харківського університету мистецтв імені І.

П. Котляревського. Студенти створили концертну програму, в якій були використані різні побутові предмети, кожному з яких актори знайшли цікаві запропоновані обставини, яскраві характери, переконливу пластичну партитуру. Програма «Мініатюри» стала лауреатом численних міжнародних фестивалів, а номер «Боротьба Сумо» зробив студентів К. Лукашова і С. Савлука лауреатами першого всеукраїнського конкурсу артистів естради.

Таким чином, техніка оживлення, одушевлення об'єкту сценічної анімації не передбачає наявності в актора всіх необхідних навичок для створення пластичної партитури будь-якої ролі з будь-яким об'єктом сценічної анімації. Вона містить обмежений (хоча, якщо можливо, і досить великий) «арсенал рухів», який дозволяє акторові в разі необхідності досконало опанувати будь-який об'єкт сценічної анімації з мінімальними витратами енергії й часу і створити максимально виразну пластичну партитуру ролі.

Отже, ми розглянули два суто специфічні елементи професійної техніки актора театру анімації, що не мають аналогій в інших видах театру: «почуття стилю» і «техніка оживлення, одушевлення об'єкта анімації». На кожному етапі професійної підготовки досягнення законів акторської майстерності відбувається по-своєму, але загальною завжди можна говорити про першу зустріч з об'єктом сценічної анімації, будь то лялька, предмет, тканина та ін., коли особливого значення для актора набуває почуття стилю, фактури матеріалу, конструктивних особливостей предмета, про його наступне опанування, що передбачає досконале опанування техніки оживлення, одушевлення об'єкта сценічної анімації і, в результаті, створення виразної пластичної партитури ролі, тобто сценічного образу. Слід визнати, що межі між етапами досить умовні. Створення образу практично починається вже з моменту першого знайомства з об'єктом сценічної анімації. При всій умовності запропонованої класифікації, все ж можна припустити, що вона дозволяє досить наочно виявити та проаналізувати деякі, найспецифічніші навички, необхідні акторові для досягнення на сцені театру анімації справжнього органічного існування і створення високохудожніх сценічних образів відповідно до конкретних вимог цієї вистави (художника, дизайнера, режисера), і із загальнішими вимогами сучасного мистецтва театру анімації.

Розглянуті елементи професійної техніки — необхідний акторові мінімум, на базі якого будеться професійна майстерність. Це лише один з аспектів, який спрямує подальші дослідження на поповнення і вдосконалення арсеналу необхідних акторові театру анімації навичок та вмій.

Список літератури

1. Кох И. Э. Основы сценического движения / И. Э. Кох. — Л. : Искусство, 1970.
2. Сперанский Е. Актер театра кукол / Е. Сперанский. — М. : Издво ВТО, 1963.

Надійшла до редколегії 21.12.2010 р.

СПЕЦИФІКА КІНЕМАТОГРАФА І КІНОПРОКАТНОЇ СИСТЕМИ В СУЧАСНІЙ МОДЕЛІ КІНОПРОЦЕСУ

Розглядаються особливості формування ефективної системи взаємозв'язку між ланками кінопроцесу.

Ключові слова: кінопроцес, фільм, розповсюдження, ефективність, споживання, аудиторія.

Рассматриваются особенности формирования эффективной системы взаимосвязи между звеньями кинопроцесса.

Ключевые слова: кинопроцесс, фильм, распространение, эффективность, потребление, аудитория.

The features forming an effective relationship between the units of cinema.

Key words: cinematography, film distribution, efficiency, consumption and the audience.

У радянський період уся система виробництва і прокату фільмів перебувала в замкненому циклі «кінематограф — глядач» і була цілком під контролем держави. У період перебудови процеси руйнації адміністративної системи управління кіногалуззю, фрагментарні спроби перетворення кінематографії значно послабили системну цілісність кінопроцесу. Нині невирішені організаційні, економічні, правові питання кінця минулого століття спричиняють особливі труднощі в розвиткові вітчизняної кіногалузі. Доводиться будувати з нуля систему відносин між ринком, виробниками та прокатниками фільмів, з одного боку, і споживачами кінопродукції — з іншого.

Кінематограф сприймається як сфера перетину безлічі факторів: художнього, економічного, соціального, ідеологічного тощо. Їх наукове пізнання про вплив і механізми взаємодії окремих складових може активно сприяти оновленню та створенню цілісної системи кінопроцесу.

Мета статті — визначення специфічних ознак кінематографічного процесу для подальшого формування ефективних відносин між ланками кіноіндустрії в сучасному аудіовізуальному просторі.

Особливості просування кінопродукції значною мірою зумовлені специфікою кінопроцесу. У цьому дослідженні поняття «кінопроцес» використовується в широкому сенсі, коли об'єктами кінознавчого дослідження є не тільки художник і фільм, а й моделі його просування до глядача. Можна сказати, що кінопроцес являє собою взаємодію його основних суб'єктів — виробників кінопродукції (творців), її прокатників (розповсюджувачів) і споживачів (глядачів). Із взаємодії цих суб'єктів утворюється єдина кіносистема, здатна до самовідтворення і саморегуляції. Від ступеня їхньої взаємної інтегрованості залежить ефективність функціонування кінематографа. Якщо одна з ланок не виконує своїх функцій, руйнуються внутрішні структурні зв'язки, кінопроцес деформується. Згодом це може призвести до зовнішніх змін

(трансформацій) в усій кіноіндустрії: її пріоритетах розвитку, конкурентоспроможності, функціях та ін. При цьому необхідно відзначити, що на внутрішню організацію кінопроцесу впливають зовнішні чинники (політичні, економічні, соціальні та ін.) і внутрішні (рівень професіоналізму, наявність матеріальної бази та ін.).

Мета функціонування всіх ланок кінематографії — створення і реалізація фільму. Кожен фільм у творчому і технічному відношеннях є оригінальним твором, унікальним і неповторним.

Ми обстоюємо думку, що кінопродукцію правомірно розглядати як особливий товар, що підпорядковується особливим законам (наприклад, висока соціальна значущість культурних благ та послуг, не завжди адекватний прогнозам попит на кінопродукцію і послуги кінотеатрів тощо). Маркетинг у комерційній діяльності кінематографа розглядає його продукцію і послуги як товар зі специфічними властивостями, які чітко визначаються для подальшої розробки стратегії кінопросування.

Докорінною відміною кінопродукції є масовість її розповсюдження, а також технічна (індустріальна) основа їх створення, відтворення і просування. Саме двоїста природа кінематографії перетворила цей вид мистецтва в кіноіндустрію.

Виникнення терміна «масовість» — результат науково-технічного прогресу. Його значення трактується багатьма дослідниками (Н. Зорка, В. Фомін, М. Лебедев, М. Зак) переважно в кількісному аспекті. У нашій статті інтерес виявляється до обох аспектів «масовості» — кількісного та якісного, розстановка акцентів залежить від того, в якому контексті і з якою метою вона розглядається. У зв'язку з переходом українського кінематографа в ринкові реалії поняття «масовість» застосовується в контексті планування та здійснення нових прокатних стратегій, а їх розробку диктують вид, жанр, тема, потенційна аудиторія кожного фільму. Хоча саме поняття сильно спрощує реальну диференціацію кінопродукції.

Кінематограф передбачений для масової аудиторії. Масовість — найважливіша характеристика природи кінематографа. Її рівень є результатом практичних дій. Масовість у кінопрокаті характеризується рамками окремого каналу розповсюдження кіно, прагненням задовольнити інтереси і потреби максимальної кількості людей. Це багатоваріантна модель, ступінь реалізації якої залежить від загального соціального контексту, професійного рівня підготовки кадрів, реальної кінополітики та ін.

Практика кінопрокату має на увазі масовість кінематографа як кількість відвідувань на окремий фільм або середню кількість відвідувань на одного мешканця на рік. Ці показники уважно аналізуються для планування прокатної стратегії окремих фільмів або її корегування на окремих етапах, а також для формування (вдосконалення) кінополітики і подальшого розвитку кінематографа.

Масовість властива різним ланкам кінопроцесу. На кіностудіях здійснюється масове виробництво фільмів (кінопродукції). У сфері кінопрокату відбуваються масове тиражування та розповсюдження

кінокопій, багатократна реалізація кінотвору також додає ознак масовості. Споживання фільмів також є масовим. Навіть середня картина здатна зібрати багатомільйонну аудиторію. До того ж цей вид мистецтва — один з найдоступніших як у сенсі його сприйняття і розуміння широким колом (групами) глядачів (посилений ступінь умовності, великі можливості в засобах вираження), так і в сенсі його споживання (незначна ціна квитка, невеликий хронометраж фільму тощо). Усе це зробило кіно найпопулярнішим видом мистецтва, отже, і наймасовішим. Нині, коли фільми демонструються цілодобово по телебаченню, Інтернету, кінематограф став гранично масовим. Можна сказати, що масовість — наскрізна властивість кінопроцесу. Надалі, зміцнивши свої позиції основного виду дозвілля, аспект масовості має важливе значення в культурному й економічному житті суспільства.

Таким чином, термін «масовість кіно» — складне багатогранне соціокультурне явище. У системі «споживач-виробник» воно передбачає складні взаємини глядачів і кінематографа, а у зворотному напрямі «виробник-споживач» — широкий спектр художніх і комерційних інтересів.

Масовість кінематографії визначає ще одну особливість, що притаманна лише цій галузі, — великі масштаби. Трудові й матеріальні витрати на її функціонування перетворили кіноіндустрію на значну галузь культури. У радянський період 39 кіностудій створювали щорічно більше 160 повнометражних художніх і понад 2000 короткометражних фільмів та кіножурналів. У системі кіно налічувалось 530 контор і відділень кінопрокату, що обслуговували 157 тис. кіноустановок. Радянський фільмофонд мав 1 млн художніх фільмокопій, 50 тис. документальних і більше 30 тис. науково-популярних та навчальних фільмів [1, с. 4]. Оскільки кіно є платним видом послуг, то ознака масовості має певне економічне значення.

На кінематографічну творчість суттєво впливає технічна складова кінопроцесу. Якісні зміни відбуваються за двома напрямками. З одного боку, збільшується діапазон виражальних засобів, прийомів і творчих пошуків кінематографістів, тобто розширюються можливості кіномови. З іншого боку, розвиток нових форм функціонування екрану впливає на способи створення і споживання аудіовізуального твору.

Технічні інновації, пов'язані з винаходом кінематографа, здійснили вирішальний крок мистецтва назустріч до публіки, зробили його доступним для масової аудиторії. Тому на це питання необхідно зважати в сучасній теоретичній та практичній діяльності. Важливе місце техніки для кінематографа не можна заперечувати: виробництво, зберігання і поширення художніх цінностей припускає солідну технічну інфраструктуру. Німецький філософ Вальтер Беньямін у 30-ті рр. XX ст. усвідомив «епоху технічної відтворюваності» як смислоутворюючу. З цим аспектом пов'язаний і афоризм Маклюєна «The medium is the message» — у повідомленні важливо те, яким засобом воно передається.

Технічні способи репродукції стають однією з важливих функцій комерції в галузі мистецтва. «На рубежі XIX і XX ст. засоби технічної ре-

продукції досягнули рівня, перебуваючи на якому вони не тільки почали перетворювати на свій об'єкт усю сукупність наявних творів мистецтва і серйозним чином змінювати їх вплив на публіку, але і посіли самотнє місце серед видів художньої діяльності», — відзначив німецький учений Вальтер Беньямін у своїй найвідомішій статті «Твір мистецтва в епоху його технічної відтворюваності» [2, с. 21].

Теоретичну розробку цього напрямку продовжив французький учений А. Моль. Як представника семіотичного підходу його цікавить не стільки зміст переданого культурного повідомлення, скільки матеріалізовані форми його буття (книги, грамзапису, кінострічки та ін.). А. Моль на прикладі аналізу культури в епоху засобів масових комунікацій виявляє переважну роль технічних чинників. Кіно, радіо, телебачення слугують тому гарним прикладом. «У будь-якому процесі комунікації, в якому повідомлення пройшло через перший етап матеріалізації (коли мікрофон або кінокамера вводять його у формі електричного струму в канал зв'язку), його можна піддати двом наступним перетворенням: 1) фіксації, або реєстрації, а говорячи загальніше, консервації, основаній на ідеї існування повідомлення в часі, тимчасовій комунікації (реалізується цей етап у грамплатівці, магнітофонній стрічці, фото- або кіноплівці) і 2) тиражуванню матеріалізованого «тимчасового повідомлення», тобто виробництва його копій» [3, с. 286]. У майбутньому, передбачав французький філософ і культуролог на початку 60-х рр., вони мають суворіше ставитися до технічних елементів.

За часів монополії кінематографа як екранної творчості розвиток кіномови визначався здебільшого необхідністю вирішення специфічно художніх завдань. З виникненням телебачення та інших технічних засобів розповсюдження кінопродукції стали переважати загальнокомунікативні процеси. Невипадково нині під терміном «фільм» передбачається будь-яка форма передачі зображення незалежно від матеріального носія.

Телебачення і диски є потужними каналами просування екранної продукції різних видів і жанрів. Сьогодні масовість і доступність кіномистецтва більшою мірою характеризують саме вторинні ринки розповсюдження кінопродукції. Вплив кінематографа не тільки не зменшився, а став значнішим в аудіовізуальному просторі. Ніколи раніше глядач не мав такого широкого вибору картин і способів їх перегляду.

Крім того, все більша кількість фільмів створюється відразу у двох варіантах показу: кіно- і телеверсія, зважаючи на специфіку сприйняття на великому і малому екранах.

Нові засоби аудіовізуальної комунікації стимулюють розвиток нових форм екранного творчості: телевізійні фільми, телесеріали, відеоарт та ін. Разом з тим зростає роль документального, науково-популярного, навчального кінематографа. Завдяки новим технічним можливостям ці майже забуті види кіномистецтва стають видовищнішими, популярнішими і затребуванішими серед глядацької аудиторії різних вікових груп.

Телебачення залишається найпривабливішим ринком реалізації аудіовізуальної продукції. Якщо порівняти ставки з розподілу прибут-

ків, то кінотеатральний прокат забезпечує продюсерові 30-35% прибутків від реалізації фільму (50% залишається в кінотеатрах, 20% — в прокатника), телевізійний продаж — 65-70% прибутків, а іноді всі 100%, якщо просування картини здійснювала продюсерська компанія [4, с. 8]

Телебачення і відео збільшують терміни життя фільмів. Багаторазове використання фільмів, прискорення темпів їх оборотності краще за все забезпечують збільшення коштів у сферу культури, особливо в умовах хронічного дефіциту державного бюджету. Тому ключовою проблемою для вітчизняної кінокультури залишається інтеграція кіно і телебачення. Як свідчить світовий досвід, поза цим процесом кінематограф існувати вже не може.

Розвиток телемовлення і нових технологій має суттєвий вплив на відвідуваність кінотеатрів, склад глядацької аудиторії тощо. Таким чином, науково-технічний прогрес висуває принципово нові завдання в газузі управління аудіовізуальною сферою та відкриває нові перспективи вдосконалення кіногалузі на сучасному етапі.

Вищеназвані специфічні ознаки сучасної кінематографії: масовість, багатогранність зв'язків, технологічні інновації — ускладнюють вирішення багатьох завдань, що необхідно вирішити кіногалузі. Це, у свою чергу, висуває посилені вимоги до питань збалансування, узгодженості всієї системи галузей кінематографії, збільшення ефективності витрат і максимального впливу на аудиторію.

При цьому не можна ігнорувати і недооцінювати дієвість усього внутрішнього механізму, що функціонує в кінематографії і визначає кінцевий результат цієї галузі мистецтва. Економічна ефективність у цьому разі перетворюється на соціальну, впливає на неї.

Соціальне функціонування кінематографа складається із взаємодії культури й економіки. Звідси два критерії його оцінки — культурний і економічний. «Голлівуд сповідує примат економічних міркувань над культурними. Кінематографічна Європа — навпаки, що неминуче призводить до зниження конкурентоспроможності її продукції. Поразка на ринку немовби запрограмована в характері самої кінополітики» [5, с. 645]. Це протиріччя повною мірою виявляється і у формуванні вітчизняної кінопрокатної індустрії. Економічні показники (значні прибутки, дохід) досягаються культивуванням примітивного естетичного смаку, моральної деградації суспільства, втратою авторитету кіномистецтва в соціумі.

Важливо остаточно визнати, що в сучасному аудіовізуальному просторі кінопродукція є товаром. Саме вона являє собою основний предмет купівлі-продажу. Водночас невід'ємною частиною кіноринку є надання послуг, що полягає насамперед у показі кінопродукції у видвищних підприємствах. Таким чином, ідеться не про виробництво і продаж фільму як товару, а про задоволення культурних потреб населення за допомогою кінообслуговування. Для глядача фільм пропонується як послуга — у вигляді кіносеансу, для кіностудії та кінопрокату фільм в його матеріальній формі постає товаром.

Отже, соціальна ефективність залежить від діяльності всього діючого механізму. У свою чергу, висока соціальна ефективність фільмів у подальшому відбивається на економічній ефективності. Тобто відбувається зворотний вплив соціальних аспектів на економічні. Такий вплив можна спостерігати у двох напрямках. По-перше, висока соціальна ефективність дозволяє отримати глядачеві певний емоційний заряд, що впливає на якість відпочинку або розвиває творчі вподобання. По-друге, фільми з високою соціальною ефективністю забезпечують значні прибутки від їх демонстрації. У цьому разі соціальна ефективність трансформується в економічну.

Експлуатаційні можливості фільму практично безмежні. Один раз створивши кінострічку, кількість його копій може бути необмеженою і виготовлена на різних носіях протягом багатьох років. Тобто кіноспоживання можна розширити без збільшення виробництва фільмів (і навіть існувати без цієї ланки кінопроцесу, як нині відбувається в Україні).

Характерною ознакою ринку кінопродукції є мінімальна передбачуваність. Її унікальний характер не завжди відповідає смакам споживачів. Це призводить до того, що вона не користується попитом у сучасного глядача або прокатникам необхідно затратити додаткові значні засоби для просування до масового споживача.

Специфічною особливістю кінематографа є те, що угода укладається на продукцію, яка ще не вироблена. Контракт на придбання фільму укладається між продюсером і прокатником на стадії проекту або ранньому етапі створення картини. Таким чином, оплата відбувається задовго до реалізації кінопродукції. Крім того, товаром є не тільки сам фільм, але і його окремі компоненти — сюжет, музика, персонажі, окремі кадри, реквізит та ін.

Особливості кіновиробництва і кінопрокату картин стримують розвиток кіногалузі в цілому. Вони полягають у тривалому періоді створення і реалізації кінопродукції, що потребує великих фінансових витрат на значний період часу. Повернення вкладених коштів також розтягується на тривалий час. Висока вартість кінопроектів у поєднанні з тривалим циклом інвестування потребує істотних матеріальних засобів, що обмежує можливість розвитку кіносправи.

Сучасні реалії українського кінобізнесу свідчать про те, що замкнений процес «виробництво — розповсюдження» штучно перервано. Саме тому вітчизняні кіностудії не в змозі забезпечити глядачів мінімальною кількістю фільмів і повернути витрачені на кіновиробництво кошти. Поетатне відродження кінотеатральної і кінопрокатної мережі, а також кіновиробництва (поки що здебільшого завдяки телевізійній продукції) свідчить про зближення кінематографа і телебачення в спробах виробити спільні економічні механізми виживання та подальшого розвитку кіномистецтва.

У реорганізації кіногалузі замість комплексного підходу здійснено фрагментарні спроби перетворень окремих частин (ланок) кінопроцесу, які зруйнували системні зв'язки кінематографа. Комерційний потенціал кінотеатрального ринку України достатній для того, щоб у процесі перетворень у цілому забезпечити самофінансування кіногалузі.

Отже, вищесказане свідчить, що в сучасному аудіовізуальному просторі всі ланки в системі «виробник — споживач» мають достатні можливості для розвитку і є гарантами стабільності кінопроцесу. При цьому важливою умовою функціонування цілісної кіносистеми має стати регулювання художнього процесу економічними методами. У цьому разі необхідний високий рівень кваліфікації управлінської ланки. Від її професіоналізму залежать реалізація окремих кінопроектів і стан кіногалузі в цілому. Поки доводиться констатувати, що більшість творчих задумів залишаються нереалізованими навіть у режисерів, які набули громадського визнання.

Перспективами подальших досліджень може бути вивчення питань перетворення потенційного глядацького попиту в реальний, формування динамічної системи взаємозв'язку між виробниками, прокатниками і глядачами, максимальне використання нових технологічних досягнень, швидка адаптація до мінливих зовнішніх умов. При цьому слід перенести центр уваги з традиційних бюджетних механізмів (як засвідчує практика останніх років, їх катастрофічно недостатньо) на саморозвиток галузі та активне залучення позабюджетної сфери.

Список літератури

1. Жукова М. С. Организация и планирование кинопроката / Маргарита Сергеевна Жукова. — М. : Искусство, 1972. — 328 с.
2. Беньямин В. Производство искусства в эпоху его технической воспроизводимости: Избр. эссе / Вальтер Беньямин. — М. : Медиум, 1996. — 121 с.
3. Моль А. Социодинамика культуры / Абраам Моль. — [3-е изд.] — М. : Изд-во ЛКИ, 2008. — 416 с.
4. Бордачева Е. Модели и практика реализации детских и юношеских фильмов / Елена Бордачева // Киномеханик. — 2006. — № 9. — С. 8-12.
5. Жабский М. И. Социокультурная драма кинематографа. Аналитическая летопись 1969-2005 гг. / Михаил Жабский. — М. : Канон+, — 775 с.

Надійшла до редколегії 16.12.2010 р.

УДК 392.51(477)

В. О. БУГАЙОВА

УКРАЇНСЬКЕ ВЕСІЛЛЯ ЯК ВИСТАВА НАРОДНОГО ЖИТТЯ

Аналізуються основні етапи українського весілля, його пісенна драматургія та художні засоби з метою глибшого розуміння цього феномену як зразка національної культури.

Ключові слова: обряд, свято, весілля, театралізація, ментальність.

Анализируются основные этапы украинской свадьбы, ее песенная драматургия и художественные средства с целью более глубокого понимания этого феномена как образца национальной культуры.

Ключевые слова: обряд, праздник, свадьба, театрализация, ментальность.

To define main phases of Ukrainian wedding, of its drama, which base on folk songs, and artistic means. The main goal is to reach a profound understanding of this phenomenon as example of national culture.

Key words: ceremony, holiday, wedding, theatrical, mental.

Актуальність проблеми визначається необхідністю збереження національної самобутності в умовах глобалізації і повсюдної біфуркації соціокультурних процесів в українському суспільстві, а також важливістю родинних стосунків, які є запорукою ментального здоров'я нації. В останні роки науковий інтерес до феномену українського весілля значно посилюється.

У статті використовуються праці М. Дмитренка, який розглядає основні етапи проведення українського весілля; пісенну драматургію цього свята досліджує Л. О. Єфремова; його символічність і магічність — В. М. Войтович. Специфіку слобожанського весілля як одного з головних родинних свят визначено на основі книги визначного українського етнографа та фольклориста П. В. Іванова «Жизнь и поверья крестьян Купянского уезда Харьковской губернии», яка визнана одним з найкращих «народних щоденників» і справжньою енциклопедією народного побуту слобожан XIX ст.

Метою статті є визначення основних етапів проведення традиційного українського весілля як вистави народного життя.

На думку В. М. Войтовича, «слово «весілля» походить від назви свята «веселія», яке відзначалося кожної фази сонцестояння впродовж року. Саме в пору весняного і літнього сонцестояння, в час пробудження і запліднення землі, люди й самі відчувають потяг до кохання, створення сім'ї та продовження роду, тому переважна більшість весіль відбувалася саме в цей час, менше — осінньої пори» [2, с. 156]. Пізніше найкращим часом весіль стали вважати пору від 15 серпня до 14 листопада. З Покрова весілля в повному розпалі. «Прийшла Пречиста, — несе старостів нечиста», — так говорила сільська красуня, розбірлива наречена. «А як прийде Покрова, зареве дівка, як корова, що старостів немає, щоб заміж скоріше віддали» [5, с. 177].

У семіотичному аспекті українське весілля є кодом національної ментальності. З ним пов'язували не тільки шлюб молодих, а й поєднання двох родів. Це була масштабна і відповідальна подія, в якій брало участь чимало людей у ролі старостів, сватів, коровайниць, свах, світилок, дружок, бояр, музик, кухарок, запрошених родичів, сусідів і просто «запорожців».

Традиційна весільна драма дивовижно багата. Записуючи скарби усної народної творчості, М. Дмитренко з прикрістю зауважував: «Пісенне традиційне дійство втрачає свій дзвінкий, кришталевий чистий голос; молодь майже не співає весільних пісень; обряд спрощується, спрimitизовується, часом зводиться до бездуховного черевоугодницького застілля. «Прогонка» гуртів людей при урочистій реєстрації шлюбів у палацах одруження, «мікрофонний диктат» організатора-

розпорядника (тамади) в кафе чи ресторані, гроші в конвертах — не найкраще видовище сучасних весіль» [3].

Зазначені особливості сягають корінням радянського минулого нашої країни. У роки радянської влади з огляду на панівну ідеологію виникли такі поняття, як: «червоне весілля», «робітниче/шахтарське весілля», «комсомольське весілля». Парадоксальним було «безалкогольне весілля» на початку 1980-х рр. у період чинності «сухого закону».

Деякі з радянських нововведень міцно ввійшли до сучасної весільної обрядовості українців, наприклад, функціонування «Палаців урочистості (урочистих подій, одруження, шлюбу тощо)», в яких проводяться урочиста церемонія офіційної реєстрації шлюбу (так званий «розпис»), що в радянський час, конкуруючи із забороненим вінчанням, міг бути шикарно обставленим, проходити за участі представників громадськості (подеколи влади), трудового колективу тощо. Ще одна з недавніх (започатковано за СРСР) традицій існувала під час сучасного українського весілля — відвідання, часто з покладанням квітів та обов'язковою фото- і відеосесією пам'ятних місць у тому чи іншому місті або місцевості. Кожне українське місто, навіть незначне, має таке своє місце (часто міська). Зазвичай, ними стають центральна площа або вулиця міста (села), монумент або музей відомою землякові, пам'ятники засновникам поселення, історичним особам, військовим звитязцям (наприклад, козакам; невідомому солдату, що загинув у роки Великої вітчизняної війни тощо), будинок місцевої адміністрації або просто прикметна споруда, монумент чи природний об'єкт [7], наприклад, таким традиційним для Харкова місцем є меморіал пам'яті загиблим воїнам.

На сучасному етапі зберігаються дві основні тенденції у святкуванні весіль у світі, з одного боку — під впливом глобалізації весільний обряд набув у найбільших мегаполісах планети універсального космополітичного вигляду (особливо при міжетнічних, міжконфесійних, міжрасових та міжнародних шлюбах), з іншого — існує стійка тенденція до «етнізації» весіль і всіх пов'язаних з ним традицій, навіть у середовищі городян [1].

Традиційна весільна вистава, у якій розігрується драма самого життя, драматургія цієї вистави ґрунтується на піснях українського народу. «Українські весільні пісні синтезують у собі багатовіковий досвід народу; в них знаходимо відгомони давніх вірувань, елементи заклиальної магії, зразки міфологічної образності, сонцепоклонницької символіки, нашарування різних епох. Через різноманітні табу, побажання, висловлені в яскравій художній формі, весільні пісні, весільний обряд, звичаї весілля несуть глибокий виховний заряд, закликають любити рід, родину, не цуратися батька-неньки, чесно працювати і жити поміж своїх і чужих, близьких і далеких людей» [3].

Як підкреслює Л. О. Єфремова, весільні пісні «... повинні мати такі риси: стійкість у традиції, відносно просту канонізовану форму та яскраву мелодію, яка швидко запам'ятовується і легко впізнається, а також мобільність та здатність до варіювання у процесі імпровізації

нових і нових поетичних текстів. Такі наспіви мають значення символів у весільному обряді» [4, с. 111]. Наприклад:

Ой застукали воронії коні на дворі,
Ой забряжчали золоті кубочки на столі.
Ой заплакала молода Ганнуса в коморі,
Ой як упала своєму батеньку у ноги:
«Ой не дай мене, мій батеньку, від себе,
Нехай я зношу рутяний вінок у тебе...»

За сучасності традиційним (з радянського часу) музичним супроводом весільної церемонії, зокрема церемонії офіційної реєстрації шлюбу в органі реєстрації актів громадського стану (РАГСі), став весільний марш Ф. Мендельсона.

Пісень, використовуваних в українському весільному обряді, налічується понад 1500. Їх умовно можна поділити на кілька тематичних груп: пісні, що пояснюють дії весільної драми (жалі батьків за дочкою, молодою за ріднею, непевність у майбутті тощо); пісні з проханням до Бога і святих дати молодим добру долю; пісні-величання молодих та їх родичів; мотиви-голосіння (гірка жіноча доля, важке життя в чужій родині); жартівливі й кепкувальні пісні. На весіллі співають також багато звичайних, необрядових пісень, балад, коломийок. Більшість обрядових пісень мають яскраво виражений ліричний характер. На традиційному українському весіллі обов'язковою є наявність «музики» (невеликого оркестру чи ансамблю), яка бере участь у переходах і переїздах молодих, виграє до танцю, акомпанує співові [6].

Традиційні весільні обряди самі по собі є формою народного театру. Українське весілля повсюдно зберігає певні елементи архаїки (дохристиянської, княжої доби, періоду козацтва), являючи собою театралізовані дійства, супроводжувані безліччю обрядів, ритуалів, народних пісень тощо. При всій різноманітності весільних обрядів в Україні в них чітко виділяються три етапи, а саме: передвесільний, власне весільний та післявесільний.

Перший етап передбачає змовини, сватання, оглядини та заручини. Сватання може відбуватися задовго до весілля. Після сватання шлюбний процес ще можна припинити. Заручини вважали правовим вирішальним кроком, після якого обов'язково повинно відбутися весілля.

Другий етап починається із записин родини та гостей на весілля і випікання короваю. Основні події розгортаються з п'ятниці до неділі. Центральна частина — перехід молодої в дім молодого — відбувається в неділю. Основний перебіг другої фази приблизно такий: записини; випікання короваю, співання коровайних пісень; дівичвечір; вінкоплетини; квітчання; розплітання коси молодої і співання сумних пісень; обід; поїзд молодого до молодої; викуп молодої; вінчання; від шлюбу; весільний обід; дарування; частування; перепій; розплітання коси; покривання. Ролі в обряді поєднуються у дві групи: молодий і молода з найближчою родиною, роль яких у цілому пасивна, й весільні дружини зі сторін молодого і молодої (старости, дружки та дружби, бояри, свахи). Ці другі виконують більшість ритуалів і співів.

Третій етап починається в понеділок, коли відбуваються післявесільні розваги, співають пісень, ділять коровай (часом коровай ділять у неділю); «циганщина»; вивідки тощо.

Розглянемо деякі весільні обряди, позначені ознаками театралізованих магічних актів. Недарма кажуть: «грати весілля», адже шлюбний ритуал — це своєрідна народна драма з відповідними піснями, приспівками й примовками.

Сватати дівчину молодий ішов з батьком і зі сватами, ролі яких виконували близькі родичі — шановані одружені чоловіки; із собою вони брали хліб та палиці. «За старшого старосту, як правило, вибирали гострого на язик і дотепного чоловіка, який умів артистично виголосити традиційну промову про мисливців, які побачили на снігу слід куницякрасної дівчиці (центральні регіони України), Дівчина, яку обов'язково запрошували до хати, мала при цьому сором'язливо стояти і колупати піч. На знак згоди вона розрізала принесений хліб зі словами: «Ріжу цю хлібину, а ви мене прийміть як свою дитину» (Харківщина) і подавала старостам рушника на хлібі. Приймаючи дар, старости кланялися і промовляли: «Спасибі й дівчині, що рано вставала, тонко пряла і хороші рушники придбала» (Полтавщина) [8].

Після цього домовлялися про заручини. На заручинах відбувалося обрядове поєднання рук молодих на хлібі або зерні. Згідно з народними уявленнями, це дійство набувало чинності і подекуди називалося «малим весіллям».

Весілля розпочиналося з обряду збирання барвінку для вінків, тому що він «і хрещатий, і запашний». В. М. Войтович наголошує, що недарма в народі кажуть: «Стелися, барвінку, аби любов з любов'ю зустрілась». «У день весілля молоду купали в духмяній, настояній на степових квітах, воді. Гарно вбраній чарівній царівні ніжно клали на чоло віночок з яскравими та темними стрічками: так має бути завше на довгій життєвій ниві — дні веселі і дні сумні» [2, с. 154].

Неодмінним атрибутом весілля є коровай, до випікання якого запрошували тільки тих заміжніх жінок, які жили зі своїми чоловіками в злагоді, були чесними, порядними, мали діток. Наприклад, Л. О. Єфремова описує цей обряд так: співаючи, коровайниці, найчастіше із семи осіб, розчиняють коровай, замішують тісто. З житнього тіста роблять товстий корж — підошву, а зверху прикрашають коровай шишками, гусками, зірочками, серцями тощо. У цей час піч вимітає брат молоді. Коровай саджають у піч. Під час випікання коровайниці миють стіл, руки і цю воду виносять на тік, щоб жито родило. Потім частуються, виймають готовий коровай та прикрашають його гілочками, паперовими стрічками, квітами, свічками. Мати обдаровує коровайниць калачами і ті розходяться по домівках [4, с. 151]. Коровайні прикраси символізували міцність майбутнього подружнього життя, щастя, добробут і злагоду.

Надзвичайно різноманітними, високо поетичними, дотепними були весільні побажання молодим під час розподілу короваю (частування), наприклад: «Даруємо вам щастя, здоров'я, хліба, солі і всього доволі!»

або «Даруємо корзину суниць, щоб молодий не заглядав на чужих молодичь».

На Слобожанщині, на відміну від інших регіонів, коровайний обряд відбувався тільки в молодії та супроводжувався різними жартівливими витівками. Наприклад, за одягненими тільки в сорочки жінками підглядали чоловіки, за що бували облиті водою й обсипані мукою.

Запрошувати на весілля гостей ходили окремо наречений зі старшим боярином і наречена зі старшою дружкою. Зайшовши в хату, вони вручали господарям спеціально випечений фігурний хлібчик («шишку»), кланялися і промовляли: «Просили батько, просили мати і я прошу: приходьте до нас на весілля!». Після запросин наречена поверталася з дружками до хати, де починався дівич-вечір. Молоду вбирали у весільний одяг і розплітали їй косу. Вінок на молоду зазвичай надягала мати.

Розплітання коси символізувало зміну статусу дівчини, але водночас робило її дуже вразливою і небезпечною для оточуючих: адже вона була вже не дівчиною, але ще й не жінкою, тобто перебувала «на межі». До молодії не годилося навіть торкатися голою рукою — за стіл її заводили за хустину, й рідня пильно стежила, щоб ніхто не зурочив молодих.

Залежно від регіону є безліч варіантів проведення дівич-вечора. Так, на Слобожанщині молода ховалася в сусідів, а молодий мусив її шукати й давати викуп за неї братові, який його не пускав до молодії, примовляючи: «Я горобців драв, та сестру годував, а вам дурно оддам? Не оддам!» [8].

Традиційний сценарій українського весілля обов'язково передбачав церковний обряд вінчання. Залежно від місцевої традиції, молодий і молода йшли до церкви окремо або ж наречений приїздив по наречену. Подекуди з церкви молодий їхав до батьківської оселі, щоб потім з весільним почтом урочисто приїхати по молоду.

У поїзді молодого, зазвичай, кількість гостей повинна бути непарна — парою мала стати молода. Друзі молодого (старости) були перев'язані рушниками, свахи несли хліб, калач, шишки і зав'язані в хустину подарунки для молодії та її рідні. Мати молодого благословляла сина в дорогу до молодії: обсипала його житом, дрібними монетами і цукерками. Важливу роль виконувала світилка (незаймана сестра молодого), яка несла світильник: вирізану з дерева козацьку шаблю або голову коня зі свічкою). Була своя роль й у незайманій сестри молодії, але її виступ відбувався під час застілля. Звали цю сестру «свестя», вона повинна була вкрасти квітку з шапки молодого, а «боярин», якщо прогавив квітку, відкупав її у свесті стрічками та дрібними грошиками:

Скаче свестя, скаче,

Чогось вона хоче.

Талера золотого

Від зятя молодого.

Теща зустрічала майбутнього зятя з хлібиною, обсипала його зерном і кропила водою. Молодих заводили за стіл і садовили на кожуха

догори вовною, під який підсипали жито і кляли гроші, що мало символізувати добробут і заможність молоді родини. Місце біля молодої нареченої викупував, зазвичай, у молодшого брата своєї майбутньої дружини. Потім відбувався обряд обдаровування. Молодий дарував тещі чоботи, сестрам — хустки, друзям — кольорові стрічки. Молода у свою чергу обдаровувала рідню молодого.

Частування короваєм сприймалося як громадське схвалення шлюбу. Спочатку частку короваю підносили батькам, потім молодим, а далі — усім гостям. «Підошву» короваю віддавали «запорожцям», тобто тим, хто не був запрошений на весілля, а спостерігали за весільними урочистостями за порогом хати або біля вікон.

У книзі П. В. Іванова «Жизнь и поверья крестьян Купянского уезда Харьковской губернии» наводиться таке «меню» весільного обіду: пироги, капуста, лапша з гусятиною, холодне. Усе це запивається горілкою і вареною (гарячою юшкою із сушених груш з додаванням духмяного та гіркого перцю, меду та горілки [5, с. 39]). На вечерю подають мочені яблука, засолені кавуни й огірки. Сервірували святковий стіл дерев'яними розфарбованими тарілками, «салотовками», ложками, так званими «кам'яними» мисками, полив'яними глечиками та чарками, скляними бутлями і рюмками [там само, с. 57].

На думку цього автора, їжа та напої впливають і на фізичну, і на розумову, і навіть на моральну сторону людини, отже, особливості національної кухні повинні були впродовж часу викликати й особливості характеру нації, і її культури. Малорос — великий лакомка. Він любить поїсти ситно і зі смаком, уміє й випити. Знаходить задоволення їсти та пити не наодинці, а в колі родичів і приятелів, у бесіді, де доброзичливий жарт переплітається з лукавим гумором, а викликаний ними серед співбесідників веселий настрій підтримується круговою чаркою горілки. Коли вже підвипито, то, поглядаючи на чарочку горілки, приговорюють: «... чарочка моя кругленька, як я тебе люблю, що ти повненька; так як коток, котися в роток». І випив; «не погано п'ється, коли в чарці не зостається». Коли добре підгуляють: «... гляну на сволок та й вип'ю чарок сорок, і щоб не бути п'яною, щоб пити — не напитися і набік не звалитися». Якщо хтось відмовляється від чарки, то просять: «та візьміть хоч у руки» або «та торкніть хоч у губу» [там само, с. 2, 3, 5].

Того ж вечора свахи приступали до «покривання» молодої: з неї знімали вінок і вдягали очіпок й намітку. Це символічне приєднання молодої до жіночого гурту під сумні співи знаменувало її остаточне прощання з дівуванням. Після «покривання» неодружена молодь покидала весілля, а молоду виряджали до нової родини. Це — найдраматичніший момент весілля, коли молода прощається зі своєю ріднею, матір'ю, хатою. На воза виносили посаг молодої; скриню, подушки тощо. Весільний поїзд рушав до господи молодого, де їх зустрічала свекруха з іконами й хлібом.

У нову хату молоду переводили через вогонь або ступала вона на долівку нового дому по білому полотну, простеленому від порога до столу. Зазвичай, невістка приїжджала до свекрушиного обійстя з чорною куркою в руках, яку вона кидала під піч, щоб стати рівноправною госпо-

динею в новій хаті. Після привітання й частування молодих відводили на шлюбну постіль у комору, а весілля вирувало аж до пізньої ночі, співаючи «сороміцьких» пісень. Коли молода засвідчувала свою цноту, вивішували червоної «прапор». За народними уявленнями, цнотлива молода після першої шлюбної ночі наділялася здатністю приносити багатство й примножувати добробут [8].

Далі весілля справляли в хаті молодого лише одружені чоловіки й жінки, молодь не допускали. Гості рядилися циганами й ходили селом з піснями та витівками, збирали харчі (в основному курей) на обід. Якщо в родині одружували або віддавали заміж останню дитину, то батьків катали селом у возикові, гойдали в рядні або купали в річці.

Таким чином, українські весілля мають безліч регіональних особливостей, але всім їм притаманний єдиний сценарій і визначені ролі. Це — справжня вистава з яскравими художніми засобами, своєю магією та символікою.

Перспективним предметом досліджень у царині української обрядової культури може стати феномен використання етнічних особливостей у проведенні сучасного весілля.

Список літератури

1. Весілля [Електронний ресурс]. — Режим доступу: [http:// ru.wikipedia.org/wiki](http://ru.wikipedia.org/wiki). — Загол. з екрану.
2. Войтович В. М. Міфи та легенди давньої України / В. М. Войтович. — Тернопіль : Навчальна книга — Богдан, 2009. — 392 с. : іл.
3. Дмитренко М. Українське весілля / Микола Дмитренко // Народознавство : всеукраїнський фольклорно-етнографічний часопис. — 1996. — № 32, 33.
4. Єфремова Л. О. Наспіві українських весільних пісень : моногр. / Людмила Єфремова. — К. : Наук. думка, 2006. — 191 с.
5. Иванов П. В. Жизнь и поверья крестьян Купянского уезда Харьковской губернии / П. В. Иванов ; упор. та передмова М. М. Красикова. — Х. : Майдан, 2007. — XLIII, 216, X, 58 с. — (Серія «Студії з фольклору та етнографії Слобожанщини». Вип. 2).
6. Обрядовість у весіллі сьогодні [Електронний ресурс]. — Режим доступу: [http:// ru.wikipedia.org/wiki](http://ru.wikipedia.org/wiki). — Загол. з екрану.
7. Українська радянська енциклопедія / за ред. М. Бажана. — 2-ге вид. Т. 2. — К., 1978. — С. 203.
8. Українські весільні обряди [Електронний ресурс]. — Режим доступу: [http:// www.musart.org.ua/blog/?p=35](http://www.musart.org.ua/blog/?p=35). — Загол. з екрану.

Надійшла до редколегії 14.12.2010 р.

УДК 792.071.2.027 САКСАГАНСЬКИЙ

В. Д. МІЗЯК

РЕЖИСЕРСЬКИЙ МЕТОД П. К. САКСАГАНСЬКОГО

Розглядається напрям творчих методів і прийомів у театральній режисурі П. К. Саксаганського.

Ключові слова: партитура ролі, ансамбль вистави, масові сцени, мізансцени, темпоритм вистави.

Рассматривается направленность творческих методов и приёмов в театральной режиссуре П. К. Саксаганского.

Ключевые слова: партитура роли, ансамбль спектакля, массовые сцены, мизансцены, темпоритм спектакля.

The article deals with the tendency of creative methods in P. Saksahanskyi's theatre production.

Key words: role score, performance ensemble, mass scenes, mise en scene, performance tempo.

Одним з найславетніших імен в історії українського театру є ім'я П. К. Саксаганського (1859 - 1940). Ще в 1911 р. великий реформатор російської сцени К. С. Станіславський назвав його разом з М. Кропивницьким, М. Заньковецькою, М. Садовським майстром української сцени, які «ввійшли золотими літерами на скрижалі історії світового мистецтва і нічим не поступаються перед знаменитостями — Щепкіним, Мочаловим, Соловцовим, Неделіним...» [2, с.5].

Актуальність теми полягає в аналізі й осмисленні творчості корифея української сцени Панаса Карповича Саксаганського, зокрема його режисерської діяльності, яка заповнює істотну прогалину в загальній картині культурного розвитку театрального мистецтва кінця ХІХ поч. ХХ ст. в Україні.

Мета — дослідити особливості художнього мислення та режисерські методи П. Саксаганського.

Джерела, якими користується автор, розраховані на фахівців і тих, хто цікавиться історією українського мистецтва, зокрема театрального. Монографія Р. Коломійця «Театр Саксаганського і Карпенка-Карого», книги Ю. Мартича «Повість про народного артиста» і Н. Чечель «Українське театральне відродження» тощо. Спогади і думки самого П. К. Саксаганського та його учнів І. Мар'яненка, Б. Романицького, О. Петрусенко, В. Василька та інших надають змогу проаналізувати режисерський метод і принципи видатного майстра, корифея української сцени народного артиста СРСР Панаса Карповича Саксаганського.

Представник високоталановитої сім'ї Тобілевичів (найстарший брат І. Карпенко-Карий — видатний драматург, актор і організатор театральної справи, сестра Марія Садовська — видатна драматична артистка і співачка, брат Микола Садовський — не менш видатний актор, режисер і театральный діяч), Панас Саксаганський, як усі вони, сценічну діяльність розпочав у аматорських драматичних гуртках, а зокрема в Єлисаветградській вищій реальній школі в 70-х роках ХІХ ст.

Професіональним актором став у 1883 р., покинувши військову службу і вступивши до української трупи М. Старицького, в якій перебували М. Кропивницький, М. Заньковецька, М. Садовський. Після розколу цієї трупи в 1885 р. увійшов до трупи М. Кропивницького (1885 — 1888), а з виходом з трупи її керівника залишився в «Товаристві малоросійських артистів під керівництвом М. К. Садовського» (1888 — 1890). То був період становлення П. Саксаганського як автора,

позначений великими досягненнями в сценічній творчості П. Саксаганського помітила і виділила з-поміж інших столична театральна критика під час тріумфальних виступів трупи М. Кропивницького в Петербурзі та Москві в 1886-1888 рр.

У 1890 р., коли П. Саксаганський разом з групою акторів, серед яких був і І. Карпенко-Карий, вийшов з трупи М. Садовського і заснував окреме «Товариство російсько-малоросійських артистів під керівництвом П. К. Саксаганського», розпочався новий період його творчості. Відтоді він став відомим не тільки як першокласний актор, а й як блискучий режисер і талановитий організатор театральної справи.

Успіх дев'ятнадцятирічної діяльності П. Саксаганського як керівника трупи, що була великим мандрівним комбінатом (у трупі був хор, чисельність якого сягала 45 осіб, великий оркестр, різні цехи тощо), залежав передусім від могутнього організаторського таланту як самого П. Саксаганського, так і І. Карпенка-Карого.

Історики українського театру давно зійшлися на думці: найвидатнішою українською трупою 90-х рр. XIX ст., була трупа П. Саксаганського, що фігурувала часто в історичних розвідках як трупа П. Саксаганського та І. Карпенка-Карого.

Обличчя цієї трупи визначав передусім репертуар: це тут йшла українська драматургія, яка вже на той час стала класикою (І. Котляревський, Г. Квітка-Основ'яненко, Т. Шевченко), деякі з п'єс М. Кропивницького і М. Старицького, але головне місце належало вісімнадцяти п'єсам І. Карпенка-Карого. Сценічними шедеврами стали тут вистави «Сто тисяч», «Бурлака», «Сава Чалий», «Суєта» та ін.

П. Саксаганський був найкращим інтерпретатором драматургічної творчості найвидатнішого українського драматурга другої половини XIX ст. — І. Карпенка-Карого.

Як режисер П. Саксаганський відрізнявся від своїх сучасників наявністю чіткої методи. Він першим серед режисерів в українському театрі починав роботу над кожною виставою із завчасно підготовленого постановочного плану — своєрідної партитури, яка особливо допомагала йому в роботі над масовими сценами. Значну увагу приділяв він роботі з акторами, створюючи у виставах ансамбль як головних дійових осіб, так і учасників масових сцен. Подібним чином П. Саксаганський розробляв і партитури головних ролей у виставах: не тільки для себе, а й для інших виконавців, перед якими завжди ставив конкретні завдання.

Саксаганський першим в українському театрі обґрунтував принцип режисерського єдиновладдя, розробивши правила етичних та професійних взаємин між акторами і режисером у «Товаристві російсько-малоросійських акторів». Вступаючи до трупи, актори підписували «контракт» дисциплінарний кодекс, який мав 27 параграфів [1, с. 96-99]. Виконавська манера в «Товаристві» найповніше виявилася у його постановках сучасних та історичних соціально-психологічних драм І. Карпенка-Карого. Основними тенденціями розвитку ансамблю було тяжіння до детального відтворення психології персонажів, до безперервності сценічного життя, занурення в побут, повсякденність, до лаконізму у виборі засобів сценічної реальності» [1, с. 50]. Вольове

й інтелектуальне начало мистецтва Саксаганського як актора та режисера — у свідомому ставленні до творчості, в умінні тонко відчутти стилістичні та жанрові особливості п'єси, спектаклю, у стриманості й точності виконання.

Мистецтву режисури П. Саксаганський навчався передусім у М. Кропивницького, однак, не без впливу на П. Саксаганського залишилися його спостереження творчої практики Московського Художнього театру, вивчення теоретичної літератури про російський та західноєвропейський театр.

Саксаганський-режисер утверджував на українській сцені соціально-психологічну драму, відійшовши від принципів етнографізму, характерного значною мірою для театру М. Старицького і частково М. Кропивницького. Передусім драматургія І. Карпенка-Карого зумовлювала стиль режисури П. Саксаганського, оскільки, як уже відзначалося, саме вона становила основу репертуару трупи. А в історії української драматургії І. Карпенко-Карий, як відомо, мав репутацію творця соціально-психологічної драми.

Ось що згадує про режисера й актора П. Саксаганського народний артист СРСР І. Мар'яненко: «Як режисер Панас Карпович посідає одне з найпочесніших місць серед творців українського театру. В цій роботі теж позначається його любов до театру, надзвичайна працездатність і висока культура. Майже не було випадку, щоб Панас Карпович, приступаючи до опрацювання нової п'єси, не вивчав буквально напам'ять (до речі, він мав феноменальну пам'ять), і кожну роль проробляв до найменших деталей. Він знав не тільки п'єсу в цілому — сюжетний розвиток, тематичні куски, взаємовідносини персонажів, композицію тощо, а й задалегідь обробляв найменші деталі інтонації, пластичні нюанси кожної ролі і на репетиціях силою своєї блискучої акторської майстерності переконував, захоплював акторів.

Постановки Саксаганського відзначались великою культурою. Вони завжди були чіткі, з точно зафіксованими мізансценами, з прекрасним акторським ансамблем, над яким домінував сам Панас Карпович» [3, с. 50].

Формування стилістичної певності й самостійності вистав «Товариства» невіддільне від процесу формування режисури в українському театрі. Існує усталена думка про вплив виступів М. Щепкіна, К. Соленика, І. Дрейсіга й інших видатних майстрів сцени першої половини ХІХст. на загальну естетику українських вистав, в яких їм доводилось грати. Однак не переоцінюватимемо масштаби цього впливу, оскільки режисура акторів не сягала далі виконуваних ними ролей і сцен за їх участю. Навіть М. Щепкіну не вдалося втілити на практиці свої глибокі думки про сценічний ансамбль.

Режисура українського театру тих часів, як видно, зводилася до вирішення організаційно-технічних питань: розподілу ролей, зв'язки й узгодження тексту та «розводки» акторів у чергових декораціях. Творчі питання побудови вистав вирішували провідні актори: адже ролі переважної більшості їх були зіграні і перевірені на глядачах. Прийоми гри майстрів, мізансцени, трактування ролей, навіть плас-

тичні та інтонаційні нюанси передавались як фольклор, від актора до актора, з групи в групу. Так вироблялися сталі традиції виконання ролей небагатого українського репертуару і побудови українських вистав. Епігонське наслідування традицій основною масою акторів призвело до канонізації цих традицій.

Є підстави говорити про деяку режисерську самостійність в українському аматорському театрі 60-70-х р. Це пов'язано з режисурою М. Старицького, М. Кропивницького, І. Карпенка-Карого, з діяльністю М. Лисенка. У виставах брала участь українська інтелігенція, на допомогу приходили консультанти етнографи, історики. Часто спеціально замовляли музику, писали декорації, шили костюми. Театральну творчість аматори розглядали в соціально-етичному аспекті. Це наводить на думку, що в аматорських виставах (в усякому разі кращих з них) була певна єдність задуму і очевидно прагнення досягти якоїсь однотайності у виборі засобів виразності.

Поновлення діяльності професійного театру у 80-х рр. радикально прискорило процес формування української режисури. Вже на ранньому етапі визначилися дві видатні режисерські індивідуальності — М. П. Старицький і М. Л. Кропивницький.

Режисура М. Старицького з ефектним вирішенням сценічного простору, мальовничим мізансценуванням, тяжінням акторів до типажних виконавських манер поступово визначилась як режисура музично-драматичного театру. Невипадково наприкінці 80-х р. знадобилася нова труппа, кількісну основу якої склали б вокалісти, хористи й танцюристи, здатні до виконання розгорнутих музично-хореографічних полотен.

У постановках М. Кропивницького дедалі більше поглиблювались психологічні характеристики персонажів, детальніше розроблялось побутове середовище.

П. Саксаганський наслідував М. Кропивницького. І хоча сам Панас Карпович ревно заперечував сторонні впливи, роблячи виняток лише для І. Карпенка-Карого, факти свідчать про інше. Отже, необхідно передусім з'ясувати зв'язки між формуванням П. Саксаганського-режисера і постановочною практикою М. Кропивницького.

У перших своїх постановках П. Саксаганський, спираючись на досвід М. Кропивницького, створював так звані «партитури» ролей — своєрідні контрапункти психофізичних дій виконавців. Ідучи далі, але так само за Кропивницьким, він почав складати «партитури» майбутніх вистав, де фіксував ідейно-тематичний зміст п'єси, трактовки головних ролей, мізансцени, робив темпоритмічні вказівки, виписки щодо музично-шумового оформлення, світла тощо. «Маючи свою «партитуру» і глибоке, точне розуміння кожного характеру. кожної ситуації п'єси, вмійучи зображувати кожний її персонаж, я приступав до роботи з акторами» [4, с.104].

Режисерським дебютом П. Саксаганського стала «Наталка Полтавка». Критичні відгуки свідчили: він не наважився запропонувати власну інтерпретацію п'єси й обмежився перенесенням на сцену «Товариства» старої вистави М. Кропивницького, що вирішувалася в жанрі

комічної опери. Велику увагу режисер приділив музичним номерам: колоритні, виконані зі смаком акторські роботи не виходили за межі ustalених на той час традицій прочитання образів (виняток становила хіба що М. Заньковецька — Наталка).

Преса початку 90-х рр. знаходила багато спільного і в інших виставах П. Саксаганського і М. Старицького. Їх зближало, зокрема, прагнення до відтворення «ілюзії справжнього життя» у грі всіх акторів — від провідних до статистів. Предметом особливого піклування П. Саксаганського була розробка масових сцен, де йому допомагали «партитури». «В них я розділяв всіх учасників масовки на декілька окремих груп і окреслював поведінку кожної... Для кожного окремого члена групи я писав додаткові слова, яких не було у автора. Ці слова актор повинен говорити про себе, або дуже пониженим голосом, щоб не заглушати слів, потрібних для п'єси. Цим я хотів викликати у виконавців більш натуральні рухи і жести» [4, с.105].

У «Сорочинському ярмарку», наприклад, налічувалося близько 70 учасників народних сцен. «Шум, галас, гомін — все злилося разом і все подано так реально, так життєво, що ви зовсім забуваєтеся і вам здається, що ви самі на ярмарку де-небудь у Каховці чи в якомусь іншому невеличкому містечку. Для повноти картини були випущені і каліка-сліпий з поводирем, встановлені на сцені вози, коні, гуси та інше», — відзначалося в «Южаніне» 29 грудня 1892 р. Одеський оглядач відзначав дисциплінованість масової сцени, підкреслював, що ніхто з учасників ні на мить не забуває своїх завдань, стежить за ходом дії, реагує на події.

«Правильність і успішність постановки режисерської справи» вбачались передусім в «узгодженості й стрункості виконання народних сцен», в їх «правдивості і оригінальності», в осмисленій поведінці учасників масової сцени. Як заслугу режисури відзначали «натовп, що живе на сцені, чітко виконані мізансцени», «дружне підхоплювання реплік, що створювало таку життєвість виконання, якій могли б позаздрити наші кращі сцени». «Кожна роль... була окреслена так живо, дія розгорталася так природно, що більшого життя і правди на сцені важко собі уявити», — писав «Новоросійський телеграф» 25 квітня 1896 року.

Хоча підпорядкування суворому режисерському задумові і було незвичним для українських акторів, а для деяких і неприйнятним. П. Саксаганський принципово і послідовно утверджував своє бачення вистави, скрупульозно намагався дотримувати «партитур». Йому закидали, що актори «Товариства» не робили ні кроку по сцені без режисерської вказівки. І. Мар'яненко навіть вважав, що від цього ансамбль ставав «ніби підстриженим під один гребінець» [3, с.173]. Мабуть, так воно й було в перші сезони, коли Саксаганський домагався стильової єдності трупи.

Перші ознаки відходу від М. Кропивницького можна простежити в спільній праці І. Карпенка-Карого і П. Саксаганського над створен-

ням нових редакцій п'єс, що їх Панас Карпович раніше поставив традиційно.

Спроби П. Саксаганського вийти за межі усталеного і саме формування його режисерської індивідуальності пов'язані з І. Карпенком-Карим. Протягом усього часу існування «Товариства» він був сценічним першовідкривачем переважної кількості п'єс драматурга.

Вистави сезонів 1896/1897 — 1904/1905 рр. — «Бурлака», «Понад Дніпром», «Хазяїн», «Суєта», «Житєйське море», «Наталка Полтавка» (900-і роки) — стали найвищим творчим злетом українського театру на рубежі XIX-XX ст.

За 27 сезонів П. Саксаганський здійснив у «Товаристві» 90 постановок. До роботи над постановками П. Саксаганський та І. Карпенко-Карий залучали професіональних художників (П. Васильківського, С. Уварова, С. Реджіа), балетмейстерів (С. Мордкіна), композиторів (М. Васильєва, В. Малину), консультантів з питань історії, археології, етнографії. До кращих вистав вигодовляли нове художнє оформлення, замовляли оригінальну музику, брали на прокат речі з музеїв та колекцій.

Щоб уникнути надмірної кількості етнографічних сцен, уточнити логіку вчинків дійових осіб, поглибити психологічні мотивації рішень, П. Саксаганський для багатьох п'єс створював сценічні редакції.

Прем'єрам передував ретельний підготовчий процес — не менше п'ятнадцяти репетицій. Це дуже багато для провінціальних театрів того часу. Приступаючи до роботи з акторами, режисер мав детально розроблений письмовий постановчий план, так звану партитуру постановки й основних ролей. П. Саксаганський прагнув до соціальної загостреності, актуальності, конфліктності вистав «Товариства». Вони, зазвичай, були концептуальними.

Ансамбль вистав створювався завдяки згуртованості провідних майстрів, єдиній, виробленій роками виконавській манері та цілісному режисерському задумові. П. Саксаганський ставив акторів в обстановку, максимально наближену до життєвої. Він говорив про те, що глядач мусив забути про те, що він дивиться п'єсу, він має відчутти, що перед ним на сцені не лицедійство, а дійсний факт з реального життя, свідком яких йому (глядачеві) доводиться бути.

Створення повної ілюзії стосовно реальності подій на сцені досяглось глибоким проникненням учасників і творців вистави в психологію дійових осіб, бажанням розкрити той закулісний механізм, який зумовлює всі вчинки персонажів, оскільки саме в цьому крилася головна причина всіх сутичок між персонажами, головне джерело всіх колізій їх почуттів, головні збудники тих чи інших і роз'яснення тих ситуацій, які виникають у п'єсі.

Типовою ознакою режисерської діяльності Саксаганського була повага до акторського тексту, особливо коли це стосувалося п'єс Карпенка-Карого. Як режисер Панас Карпович не вдавався до теоретичних викладок. Це він зробив лише на схилі літ. Його режисура

мала практичну значимість. Здебільшого він показував, як необхідно вимовляти ту чи іншу фразу, але наслідувати його було складно.

У постановці масовок Саксаганський часто застосовував паралельно звучання різних груп і цим створював враження реального життя на сцені. Завжди пропонував готовий текст для учасників народної сцени.

Ось що згадує про роботу з Саксаганським як режисером народний артист СРСР Б. Романицький: «Постараюсь, наскільки зумію, пригадати з режисури Панаса Карповича те, що найбільш було характерним для нього і в чому він був особливо сильний і яскравий. Мені здається, що тут на першому місці стоїть його робота з актором.

Почнемо з найменшої «дрібниці» — Панас Карпович любив акторів. Він поводився з усіма артистами, від початківців до найстаршого майстра, однаково рівно, приязно і просто. До речі, ця риса характеризувала і життєву вдачу Саксаганського; він у своєму поведінні з людьми ніколи не ділив їх по рангах. На репетиціях Панас Карпович іноді хвилювався і гарячкував, але ніколи не бував злий. Актор ніколи не відчував, що режисер до нього підходить із злобою, ніколи не відчував, що режисер виявляє якесь зверхне ставлення, що в нього «хвороба від роботи з такими бездарями» тощо. Панас Карпович здебільшого був веселий на пробах. Це необхідно пояснити може благотворними якостями його натури, та мабуть сприяло цьому і те, що він завжди досконало знав п'єсу і володів матеріалом, а крім того, він глибоко розумів до найтонших нюансів творчу організацію актора.

Панас Карпович говорив актору не тільки про внутрішній зміст образу, а іноді змальовував перед актором і зовнішність — костюм, грим, манеру триматись, манеру говорити та ін.; причому висловлював це не як розпорядження, а як пораду досвідченого творчого керівника.

Тривалих періодів роботи за столом у нього не було: просто звірялися ролі і прочитувалася п'єса по ролях. Тут же Панас Карпович робив зауваження, пояснення, побажання, застереження. Ця його робота була для акторів винятково цікавою; тут Саксаганський будив фантазію актора і скеровував її» [5, с. 166].

«До речі, тут ми бачили, що режисер досконало володіє матеріалом п'єси, що майбутня постановка уявляється йому чітко, виразно і твердо; це імпонувало акторам і допомагало їм упевненіше йти шляхом, який намічав режисер.

Дуже характерні для роботи Панаса Карповича з актором ті застереження (іноді технічного характеру), які він часто робив актору, цим він застерігав актора, особливо молодого, від зайвих помилок, найбільше в доборі засобів вияву. Мізансцени Саксаганський давав прості, але в цій простоті була максимальна виразність поведінки персонажів. Замислюватих мізансцен він не любив, він ніколи не намагався, щоб у просторі сцени було більше руху, оскільки це, мовляв, збагачує життя і поведінку персонажів і запобігає скуці. Зовнішній рух персонажа в нього виходив насамперед від «логіки типу» (вислів

Панаса Карповича), а потім лише деяке значення мали потреби режисерського планування. Тому кожна мізансцену Саксаганського актор приймав з готовністю, знаходячи в ній можливість розкрити образ найповніше» [5, с.167].

Питання про темп спектаклю в режисерській практиці Саксаганського було поставлене на принципову височінь — кожний спектакль був зрепетируваний режисером у відповідному темпі і по можливості зафіксований. Надто повільних темпів, що іноді несуть з собою нудьгу прихованих десь у собі переживань, Саксаганський не любив. Від актора він вимагав внутрішньої рухливості і швидкості.

Панас Карпович як режисер читав лекції молодим артистам, стараючись збагатити їхню театральну культуру, опрацюював з ними потрібні ролі і перед кожною виставою давав ті чи інші пояснення, оглядаючи кожного, як він одягнений чи загримований. Вимоги Саксаганського були законом для молоді. Кожний із них мусив твердо знати свою роль напам'ять, абсолютно слухати режисера, обов'язково приходити точно, без запізень на репетиції і на вистави. Під час вистав Панас Карпович домагався цілковитої тиші за лаштунками. Для молодих акторів така театральна дисципліна була дуже тяжкою, але наслідки всім довели її велику користь для складної театральної справи. Актори навчилися серйозно ставитися до своїх обов'язків, а це позначалось на якості вистав. Усе суспільство теж почало ставитися до нової трупи з більшою повагою. Побачивши вистави, що були на високому професіональному рівні, всі переконались в тому, що тут працюють справжні артисти, а не ремісники, і ця хороша думка про цей театральний колектив почала поширюватися в суспільстві. Спочатку було досягнуто перших успіхів, а потім завойовано і тверді позиції. Ось що згадує відома українська драматична артистка дружина І. К. Карпенка-Карого Софія Віталіївна Тобілевич: «Виховуючи молодших за себе акторів, членів своєї трупи, обидва брати перш за все з любов'ю і пошаною ставилися до свого акторського діла і до театру. Вони пояснювали їм, що театр — велика русійна сила в суспільстві, а роль актора надзвичайно важлива і відповідальна.

Актор, втілюючись у який-небудь образ, може викликати у своїх численних глядачів або відчуття подиву і захоплення благородними вчинками, або огиду до всього мерзенного і підступного. «Театр — школа, а актор-учитель», — говорили вони. Вважали за необхідне, щоб школа і вчитель були на високому професійному і культурному рівні. Сцена — один з найкращих засобів впливу на широке коло людей» [5, с.25].

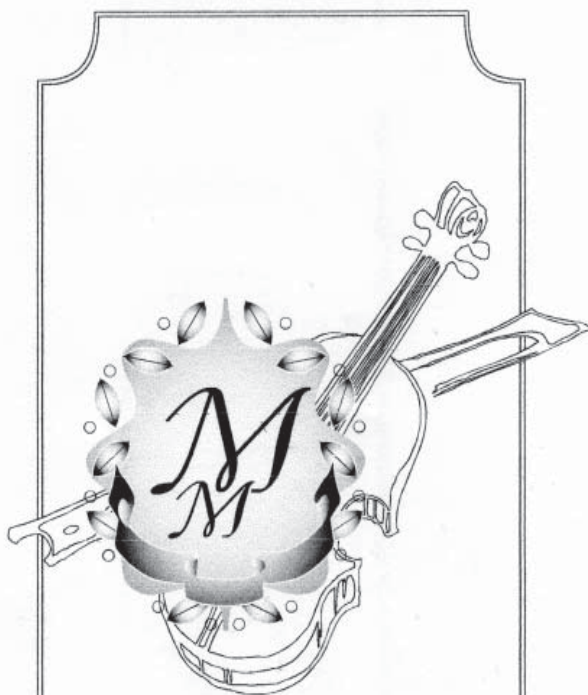
Отже, режисерський метод П. К. Саксаганського спрямований перш за все на вміння підготувати постановочний план вистави, створити акторський ансамбль на сцені як головних дійових осіб, так і учасників масових сцен, детально розробити психологію персонажів і темпоритм вистави, вибудувати безперервність сценічного життя, тонко відчувати стилістичні та жанрові особливості п'єси.

Перспективами подальших досліджень цієї теми може бути порівняння досвіду театральної діяльності П. К. Саксаганського з нинішньою практикою української сцени. Це шлях до визначення її специфічних особливостей, національної своєрідності та допомога виразніше уявити неоднорідність такого складного явища як театр корифеїв і в ширшому розумінні динаміки театрального розвитку в Україні наприкінці ХІХ — на початку ХХ століття.

Список літератури

1. Коломієць Р. Г. Театр Саксаганського і Карпенка-Карого // Коломієць Р. Г. — К., 1984. — 100 с.
2. Мартич Ю. Повість про народного артиста / Ю. Мартич. — К. : «Радянський письменник». 1954. — 328с.
3. Мар'яненко. І. О. Сцена, актори, ролі / Мар'яненко І. О. — К. : «Мистецтво», 1964. — 180с.
4. Саксаганський П. К. Думки про театр / П. К. Саксаганський. — К.; 1955. — 198с.
5. Спогади про Панаса Саксаганського: зб. — К. : «Мистецтво», 1984. — 190 с.

Надійшла до редколегії 28.12.2010 р.



Музичне
мистецтво

УДК [811.133.1:784.9]+78.071.1 ПУЛЕНК О. О. ТАРАСОВА

**ФОНЕТИЧНА СПЕЦИФІКА ФРАНЦУЗЬКОЇ МОВИ
В МУЗИЧНО-ПОЕТИЧНІЙ СТРУКТУРІ ВОКАЛЬНОГО ЦИКЛУ
Ф. ПУЛЕНКА «LA FRAÎCHEUR ET LE FEU»**

Аналізуються музично-композиційні прийоми відтворення французького національного колориту у вокальному циклі Ф. Пуленка на слова П. Елюара «La fraîcheur et le feu» («Прохолода та жар»).

Ключові слова: *льезон, дифтонг, озвучення випадного голосно-го звука, назалізація, грасування, музично-поетична синтагма, подвійний музично-поетичний наголос.*

Анализируются музыкально-композиционные приемы воссоздания французского национального колорита в вокальном цикле Ф. Пуленка на слова П. Элюара «La fraîcheur et le feu» («Прохлада и жар»).

Ключевые слова: *льезон, дифтонг, озвучивание беглого гласно-го звука, назализация, грассирование, музыкально-поэтическая синтагма, двойное музыкально-поэтическое ударение.*

The musical-composition receptions of recreation of the French national colour are analyzed in the vocal circle of F. Poulenc on the words of P. Eliuar «La fraîcheur et le feu» («Coolness and fire»).

Key words: *liaison, diphthong, wiring for sound of fugitive vowel, nasalization, pronouncing in the French manner, musical-poetic sintagma, double musical-poetic accent.*

Я захоплюся музикантом і людиною, яка створює природну музику, що відрізняє тебе від інших. У вирі модних систем, догм, які намагаються нав'язати сильні світу цього, ти залишаєшся самим собою — виняткова мужність, гідна поваги

А. Онеггер

Грація, вишуканість творів Ф. Пуленка стали втіленням французького національного характеру в музиці. Прагнення передати народний колорит поєднувалося в Ф. Пуленка з бажанням відбити деякі особливості французького музичного класицизму, властиві йому метод мислення, образний лад, особливості просодії. Як зазначає Д. Мійо, «... характерні особливості французької музики варто шукати в певній чіткості, строгості, невимушеності стилю, дотриманні почуття міри при звертанні до романтичних прийомів письма, в пропорціях малюнка й структури твору, в прагненні висловлюватися чітко, просто й стисло» [5, с. 299]. Усі ці ознаки повно представлені у творчій спадщині Ф. Пуленка. «Одна традиція, — відзначає Д. Мійо, — той же ідеал, що надихав трубадурів Франції XIV ст., надихає нині таких наймолодших французьких музикантів, як Орік, Пуленк або Соге. Ту ж традицію ми виявляємо в Кослі або в Куперена в XVII ст., у Рамо або Глюка у XVIII, у Берліоза, Гуно, Бізе, Шабріє, Дебюссі, Форе, Саті

у XIX» [5, с. 298-299]. Утім ці положення є узагальнюючими та потребують конкретизації й аналітичного розгляду в площині музикознавства.

Мета статті — проаналізувати особливості втілення фонетичної специфіки французької мови в музично-поетичній структурі вокального циклу Ф. Пуленка на слова П. Елюара «La fraîcheur et le feu» («Прохолода та жар»).

У розробці теми автор ґрунтується на дослідженнях М. С. Друскіна, Л. М. Кокоревої, І. А. Медведєвої, Г. Т. Філенко, мемуарах Л. Дюрея, А. Онеггера, Е. Журдан-Моранж.

У творчій біографії Ф. Пуленка дослідники виділяють кілька періодів. У двадцяті роки, коли молодий французький композитор прославився в складі «Шістки» — групи, що називалася за аналогією з «Могутньою купкою» (у Франції її називали «П'ятіркою»), його творчість цілком перебувала в контексті модних течій. Данину віянням часу віддали й усі інші члени «Шістки» — А. Онеггер, Ж. Орік, Л. Дюрей, Д. Мійо, Ж. Тайефер. Як зазначає І. Медведєва, в цей період Ф. Пуленк «... захоплювався ексцентрикою, естетикою мюзик-холу, ідеями урбанізму. Городянин до мозку кісток, Пуленк і музику свою майже цілком черпає з життя міста: твори раннього Пуленка коріннями сягають шумної товкотнечі вулиць і безтурботної тиші провулків-лабіринтів Парижа» [7, с. 8].

Водночас, уже в цей ранній період творчості у творах композитора окреслюються специфічні ознаки власного почерку. «Його різнобічний творчості властиві чарівна наївність, почуття гумору й те музичне почуття, що звичайно створює атмосферу твору, — згадує Е. Журдан-Моранж [4, с. 154].

На початку тридцятих років Ф. Пуленк занурюється у вокальну сферу. Саме у вокальній музиці, як у творчій лабораторії, відшліфувався чудовий мелодійний дар композитора, якого згодом називали «французьким Шубертом». Ф. Пуленк написав понад 160 пісень. Багато в чому любов до вокальної музики зумовлювалася дружбою композитора з найвидатнішими поетами Франції — його сучасниками. Спілвучною творчому світовідчуттю Пуленка виявилася поезія Гійома Аполлінера, Поля Елюара, Макса Жакоба й П'єра Ревєрді. Як згадує Е. Журдан-Моранж, «Захоплення поезією спонукало його до створення вокальної музики. Він мав уроджене почуття просодії. Мелодійна лінія його музики гнучко відповідає будь-яким вимогам тексту; можна подумати, що вірші були написані після музики» [4, с. 158].

Але улюбленим поетом Ф. Пуленка був П. Елюар. Лірика П. Елюара, сповнена символічності образів, асоціативних планів, зіставлень, набула органічного втілення в музиці Ф. Пуленка. Вокальні цикли «П'ять поезій Елюара», «Той день, та ніч», «Прохолода та вогонь» надали французьким музикантам підстави порівнювати їх художню цінність зі славетним циклом Ф. Шуберта «Зимова путь».

Основаючись на традиціях французької народної пісенності, Ф. Пуленк розвивав принципи музичного інтонування Клода Дебюссі та вокальної декламації І. Ф. Стравінського й М. П. Мусоргського. Загаль-

ним твердженням є положення про те, що музика Ф. Пуленка тісно пов'язана з поетичним текстом. Так, Г. Філенко підкреслює: «Кожний з романсів Пуленка, правду кажучи, слід було назвати «музичним віршем», «вокальною поемою», щоб передати ту дивовижну гармонію поетичного та музичного начал, якої досягали лише кілька французьких композиторів кінця XIX та початку XX ст. — Дебюссі, Равель, Форе та поряд з ними — Пуленк» [11, с. 199]. Які ж прийоми розроблені композитором для досягнення такого акустично-змістовного ефекту?

У вокальних творах Ф. Пуленк ґрунтується на фонетичному звучанні поезії та новій «вільній» ритміці, їй притаманній. Звернімося до вокального циклу Ф. Пуленка на слова П. Елюара «*La fraîcheur et le feu*» («Прохолода та жар»), який став матеріалом для аналізу в цій статті. Для детального розгляду прийомів відтворення фонетичної специфіки французької мови музично-композиційними засобами необхідно ввести до наукового обігу музичної науки поняття, що характеризують специфіку французької фонетики.

Процес французького мовлення відзначається граничною активністю артикуляційного апарату (особливо порівняно, наприклад, з російською мовою, якій властива певна «артикуляційна недбалість», тобто приближність вимови). Навіть ненаголошені французькі голосні звучать напруженіше, ніж російські звуки під наголосом. Результатом напруженої артикуляції є повна відсутність у французькій мові редукції (тобто якісної зміни голосних унаслідок зменшення напруження та скорочення довжини звука) і дифтонгів (поєднання двох голосних, що вимовляються як один склад). Більше того, один і той же голосний звук може артикулюватися близько, далеко, у відкритій, закритій позиції, з допомогою або без допомоги губ, з ефектом назалізації, отже, дефекти артикуляції можуть з легкістю призвести до повного затьмарення змісту повідомлення.

Вокалізація французьких голосних відзначається дикційною чистотою, однорідністю їх якості. Розмаїття варіантів звучання голосних створює витончений вишуканий акустичний образ французького мовлення.

Вимова приголосних у французькій мові також має характерні нюанси: вони не пом'якшуються перед голосними, дзвінки приголосні не оглушаються в кінці слів, де відбувається так зване енергійне розмикання артикуляційного апарату. Як виняток, особливої уваги потребують неподільні приголосні (приголосний + r, приголосний + l), які необхідно вимовляти як цілісну артикуляційну одиницю, без призвуків, з оглушенням на паузі (наприклад, «*souvre*», «*ombre*»). Енергійна вимова приголосних на закінченні слів також є додатковим артикуляційним акцентом з ефектом відскоку, що підкреслює окремі змістовні слова («*sol*», «*ciel*») у вокальному циклі Ф. Пуленка, на яких композитор робить ритмічну зупинку).

Таким чином, визначеність та активність артикуляції кожного звука створюють чіткий фонетичний контур мовлення, подібний до прекрасної огранки коштовного каміння. Усі ці артикуляційні особливості надають яскравості, багатобарвності звучанню французької

мови, де кожен звук «має своє обличчя». Артикуляційною активністю французького мовлення можна певним чином пояснити споконвічний інтерес французьких композиторів до відтворення у творчості саме мовленнєвих національних ефектів.

Поетичний пласт вокального циклу «Прохолода та жар» в акустичному варіанті викликає слухові асоціації зіставлення двох провідних образів, репрезентованих у назві, тобто взаємодії яскравості — тьмяності, холодних — теплих тонів.

Порівняємо два початкові рядки першої поезії:

Rayons des yeux et des soleils — Сонячні промені очей та сонць (домінує звук [j] — «дзвінкий та гарячий»);

Des ramures et des fontaines — Листя й фонтани (домінують «камерні», прохолодні приголосні, створені ґрасуванням та назалізацією).

Ф. Пуленк підкреслює подвійність основного образу циклу, повторюючи в обох рядках одну й ту ж мелодійну лінію (лише на слові *des fontaines* (фонтани) композитор подрібно тривалості, створюючи образ гри води). Лексему світла (*lumière*) композитор підсилює мелодійною кульмінацією фрази та колоритним експресивним звучанням домінантового нонакорду із секстою.

Аналогічним чином Ф. Пуленк висвітлює дзвінкий звук [ж'] (*jaune — rouge — changeant*) у третій строфі першої пісні (такти 17-20), супроводжуючи його секвенцією, метричним акцентом, мелодійною верхівкою в кульмінації фрази. Яскравим нюансом є несподіване виникнення дієзної тональності на слові «*changeant*» (мінливий) після тривалого перебування у сфері бемольного звучання.

Так композитор Ф. Пуленк розквітчає музичними акцентами фонетичний контур поезії П. Елюара.

Особливий ефект вишуканого французького «дзюркоту», «курликання» формується завдяки застосуванню так званих напівголосних або напівприголосних у сполученнях «*ui*», «*oi*», «*ail*» тощо. Ці звуки, подібно до голосних, позбавлені шумів тертя, притаманних приголосним, а з іншого боку, подібно до приголосних, не створюють складів. Миттєва зміна форми артикуляційного апарату в процесі вимови цих сполучень надає їм додаткової пружності. При їх вокалізації (тобто вимові на заданій висоті) окремі звуки сполучень можуть дещо розтягуватися, завдяки чому складається неповторне враження, що звук «перетікає» з однієї форми в іншу, «слово ніби переливається в музику» (*toits, miroitières, étoiles, nuit*).

У французькій мові, як в українській і російській, склад формують лише голосні звуки. Найявність численних відкритих складів, які завершуються голосним звуком, зумовлює вокальність поетичного тексту.

Збіг приголосних між голосними створює межу між складами (за винятком неподільних приголосних). Такі склади часто завершуються звуками «*r*», «*n*», «*m*», що надає звучанню суто французького проносу: акцентується шарм ґрасування, «мурчання» назалізованих голосних (велика кількість подібних прикладів містить третя пісня

циклу «*Tout disparut*» — Усе проходить). Ф. Пуленк підкреслює складову межу інтервальними стрибками, метроритмічними зупинками, підсилюючи згадані акустичні ефекти.

Як відомо, традиційно у французькій мові наголос падає на останній склад слова. Але в процесі мовлення формується особлива французька ритміка — мовленнева пульсація, при якій слова зливаються в єдиний потік, створюючи послідовність ритмічних груп. У середині ритмічних груп відбувається специфічне явище: слова не зберігають наголосів, тобто в межах ритмічної групи немає двох наголосів поряд. Ненаголошені слова втрачають наголос узагалі. Генеральний (основний) наголос падає на останній склад усієї групи. У подовжених ритмічних групах виникає додатковий наголос на непарному (від кінця) складі в подовжених ритмічних групах. Таким чином, у процесі звукового сприйняття межа між словами майже відсутня. Яскравий артикуляційний контур слів французького мовлення зливається в єдиний «перлинний» потік.

Таке слухове враження формується також завдяки характерним явищам французької мови, до яких належать зціплення (*enchaînement*), лезон (*liaison*), тобто зв'язування, та голосовий лезон (*liaison vocalique*). Застосування прийомів зціплення та лезонів, при яких кінцевий звук створює склад з початковим звуком наступного слова, призводить до того, що в мовленневому потоці склади можуть містити елементи, що належать двом різним словам. Наприклад, фраза *Je suis une ombre* (перша пісня циклу) поділяється на склади таким чином: *Je-sui-su-neombre*. Характерно, що такий поділ значно змінює акустичне звучання висловлення, висвітлюючи звуки, які озвучуються лише в такому контексті.

Така особливість французької мови відкриває простір композиторської фантазії. Композитор на свій смак може виокремлювати зі звукового потоку й акцентувати змістовні слова засобами метроритміки, динаміки, артикуляції. Таким чином можуть висвітлюватися несподівані поля контексту, які таїть поетична мова. Так, Ф. Пуленк надає значущості слову «*La mort*» (смерть), супроводжуючи його укрупненим (у порівнянні з ритмічним оточенням) ритмом.

Ще одну «інтригу» французького мовлення містить прийом озвучення в співі випадного голосного «е». Розглянемо фразу з першої пісні циклу «*De l'homme et de l'oubli de l'homme*» (людина — й людина, що загубилася). У першому разі *l'homme* звучить як один склад — упевнено, гордо. У другому — озвучується кінцеве *e*. Таким чином, відбувається своєрідне «подолання» ямбічної мотивно-синтаксичної структури слабким хореїчним закінченням, що ускладнює пульсацію в межах поетичної синтагми, формуючи подвійний музично-поетичний наголос. Слово *l'homme* «змінює форму», рветься, «губиться в просторі». Ф. Пуленк підсилює це враження, створюючи певний музичний контекст, основними чинниками якого стають: гранична висота нижнього співочого регістру та довгі тривалості. Подібний комплекс засобів супроводжує слово «*m'oublie*» («я себе загубив»), що створює смислову арку.

Якщо провести експеримент: продекламувати текст П. Елюара, намалювати його інтонаційну схему, а потім порівняти цю схему з мелодійною лінією Ф. Пуленка, — результат (їх збір) буде вражаючим. Отже, вокальний стиль Ф. Пуленка демонструє органічний сплав аріозно-пісенних та декламаційних інтонацій.

Специфіка гармонії в циклі (мажоро-мінорні зіставлення, напівтонові зсуви) формує образи невизначеності, розпливчатих контурів. Фактура також є надто специфічною: басову опору часто замінюють ехоїчні ліги, що надає звучанню хиткості, подвійності («La lumière m'oublie» — «світло мене загубило»). Переважно залишаючись у межах тональної системи, композитор ускладнює ладогармонійну сферу: застосовує народні й архаїчні лади, збагачує ладову діатоніку, насичує акорди терцієвої структури складними альтераціями та додатковими тонами (паралельний рух нонами і септимами), утворюючи надекспресію мелодійних тяжінь, комбінуючи фактурну щільність, утілюючи палітру поетичних образів через семантику фактурних комплексів. Усі ці чинники створюють серйозні виконавські проблеми.

Таким чином, акцентування особливостей французької фонетики (грасування, назалізація, озвучення випадної голосної, вокалізація напівголосних, варіативність наголосів, застосування лезонів і зціпленя) засобами музичної виразності підсилює національний колорит у вокальному циклі Ф. Пуленка «Прохолода та жар». Багатозначність, алюзійність, невизначеність образів поезії П. Елюара в музиці втілені у створенні ладогармонічних ефектів мерехтіння, застосуванні специфічної фактури, в якій басова опора є майже ефемерною, в примхливій грі метроритмічної пульсації. Органічність музично-поетичної цілості твору забезпечена повним дублюванням інтонаційного контуру поезії мелодійною лінією.

Отже, композиторському стилю Ф. Пуленка притаманні як форми французької класичної музики з їхньою галантною манерою, добірністю, так і стильові ознаки західноєвропейського мистецтва в цілості, які виявляються в чіткості структури, жанровій визначеності, втіленні ігрового начала. Композиторові вдається подолати певні алогічність та ексцентричність поезії сюрреалізму і надати їй композиційної стрункості.

Перспективою дослідження є вивчення шляхів утілення фонетичної національної специфіки музично-виразними засобами.

Список літератури

1. Друскин М. С. О западноевропейских музыкантах XX века / М. С. Друскин. — М. : Сов. композитор, 1973. — 271 с.
2. Дюмениль Р. Современные французские композиторы группы «Шести» / Р. Дюмениль. — Л. : Музыка, 1964. — 132 с.
3. Дюрей Л. Музыка и музыканты Франции / Л. Дюрей // Сов. музыка. — 1955. — № 8. — С. 102–107.
4. Журдан-Моранж Э. Мои друзья музыканты / Э. Журдан-Моранж. — М. : Музыка, 1966. — 268 с.
5. Кокорева Л. М. Дариус Мийо: Жизнь и творчество / Л. М. Кокорева. — М. : Сов. композитор, 1985. — 336 с.

6. Леонтьева О. Т. Западноевропейские композиторы середины XX века / О. Т. Леонтьева. — М. : Музыка, 1964. — 126 с.
7. Медведева И. А. Франсис Пуленк / И. А. Медведева. — М. : Сов. композитор, 1969. — 240 с.
8. Онеггер А. О музыкальном искусстве : пер. с франц. / А. Онеггер. — Л. : Музыка, 1985. — 216 с.
9. Попова И. Н. Французский язык : Учеб. для 1 курса ин-тов и факультетов иностранных языков / И. Н. Попова, Ж. А. Казакова, Г. М. Ковальчук. — М. : Высш. шк., 1991. — 559 с.
10. Стравинский И. Ф. Статьи, воспоминания / И. Ф. Стравинский. — М. : Сов. композитор, 1985. — 376 с.
11. Филенко Г. Т. Французская музыка первой половины XX века : Очерки / Г. Т. Филенко. — Л. : Музыка, 1983. — 231 с.
12. Ярустовский Б. М. Игорь Стравинский / Б. М. Ярустовский. — М. : Сов. композитор, 1963. — 294 с.

Надійшла до редколегії 10.12.2010 р.

УДК 785.161

А. О. ВЕРЕЩАКА

СТИЛІ ТА НАПРЯМИ ЕСТРАДНОЇ МУЗИКИ

Розглядаються стилі і напрями естрадної музики, історія виникнення та специфіка взаємодії провідних жанрів у цій сфері.

Ключові слова: естрадна музика, стилі естрадної музики, музичні напрями.

Рассматриваются стили и направления эстрадной музыки, история возникновения и специфика взаимодействия ведущих жанров в этой сфере.

Ключевые слова: эстрадная музыка, стили эстрадной музыки, музыкальные направления.

The styles and directions of pop music are considered and also the history of their origination, the tangle and interpenetration of different genres.

Key words: pop music, styles of pop music, musical direction.

Важливість музики в житті людини не підлягає сумніву. Будучи одним із найбільш ранніх видів творчості, які супроводжують людей практично весь час їх існування протягом багатьох століть, музика виконує не тільки розважальні, але й, у першу чергу, естетичні, виховні та соціальні функції.

Тривають постійні суперечки про те, що називати популярною музикою, до якого жанру, стилю, напрямку належить той чи інший музичний колектив, які музичні ознаки характеризують кожний стиль сучасної естрадної музики... Але ж практично всі стилі розвивалися під впливом один одного. Отже, постає проблема погляду на історичний розвиток музичних стилів та напрямів, їх взаємовплив і переплетення.

Аналіз останніх досліджень дає підстави вважати, що проблемам визначення та класифікації музичних стилів присвячено чимало видань. І критики, і педагоги, і музиканти та співаки у своїх працях намагалися дати своє бачення цієї проблеми. Про це свідчить наявність численних досліджень. Проте, на жаль, у багатьох дослідженнях майже не приділяється уваги проблематиці визначення стильової різнобарвності сучасної популярної естрадної музики, проблемі переплетення та взаємопроникнення різних жанрів. Певною мірою зазначені проблеми вирішуються в цій статті, метою якої є розгляд стилів і напрямів естрадної музики, визначення їх характеристик, історії виникнення та особливостей взаємовпливу різних естрадних жанрів.

Найбільшого розвитку естрадна музика набула у ХХ ст. До сфери естрадної пісні належать такі різновиди: традиційний романс, сучасна лірична пісня, пісня в танцювальних ритмах з розвиненим інструментальним супроводом (естрадно-симфонічного оркестру або вокально-інструментального ансамблю) [3].

Головне, що об'єднує численні види естрадної пісні, — прагнення їх авторів до максимальної доступності, запам'ятовуваності мелодії. Коріння такого демократизму — в стародавньому романсі і в сучасному міському фольклорі.

Романс виник у XV ст. У Росію романс потрапив з Іспанії і незабаром набув національних ознак [16]. Виник жанр російського романсу, який швидко став популярним на хвилі віянь романтизму, згодом з'явився циганський романс. Чудові зразки романсу належать російським композиторам: О. Аляб'єву, О. Варламову, О. Верстовському, М. Глинці, М. Метнеру, А. Даргомижському, С. Рахманінову, Г. Свиридову, Б. Прозоровському та ін.

Як вокально-поетичний жанр, романс являє собою структуру, в якій однаково значущі слово, музика і мова. Романс пишеться для співу з акомпанементом одного інструмента, переважно це фортепіано. Зміст романсу не виходить за межі лірики, текст присвячується якомусь переживанню, зазвичай любовному. Наявність двох героїв породжує одну з найважливіших якостей романсу — його інтимність, камерність [11].

Відомі виконавці романсу: В. Агафонов, Г. Марлі, Л. Серебренніков, Ф. Шаляпін, П. Лещенко, Л. Утьосов, А. Баянова, О. Малінін та ін. Окремо слід назвати О. Вертинського, який був не просто співаком, а й автором своїх пісень і в цьому був передвісником бардів, Висоцького, Окуджави ... [10].

Авторська пісня, або бардівська музика — популярний пісенний жанр, що виник у 1950–1960-і рр. ХХ ст. в СРСР на основі художньої самодіяльності. Спершу основу жанру складала студентські та туристські пісні, які відрізнялися живим, неформальним характером. Головною темою творів була «пісня мандрів» з центральними для неї образами дружби та дороги як «лінії життя» — шляхи в незвідане і шляхи до самопізнання. Зазвичай (хоча й не завжди) виконавці пісень цього жанру є водночас авторами і віршів, і музики — звідси й назва [1, с.3]. Романтичним лідером нового напрямку став Булат Окуджава.

Для покоління «шістдесятників» авторська пісня була однією з найзначніших форм самовираження. Із середини 60-х рр. ХХ ст. до іронічного, а пізніше й до відверто сатиричного трактування життя звернулися Ю. Кім, О. Галич. Естетику «пісні протесту» продовжив В. Висоцький. Він розширив коло інтонаційного забарвлення (виспівування приголосних) і лексичних прийомів пісні, долучивши до неї пласт «зниженої» лексики.

Особливий інтерес у контексті розгляду жанрів вокальної музики викликає шансон (від фр. *chanson* — «пісня»), де також автор зазвичай сам є виконавцем [2]. Ранній шансон розвинувся в добу Середньовіччя у Франції з одноголосних світських пісень труверів. У кінці ХІХ — першій половині ХХ ст. цей жанр використовували співаки французьких кабаре. З кабаре шансон перейшов у французьку естрадну музику ХХ ст.

У жанрі класичного французького шансону провідне значення надається поетичному компоненту пісні. Цей жанр пов'язується в першу чергу з усвітньо відомими іменами шансоньє: Моріса Шевальє, Шарля Трені й Едіт Піаф. Межа між шансоном та естрадною піснею досить умовна, і далеко не кожного франкомовного співака можна безумовно віднести до того чи іншого напрямку. Часто шансоньє називають усіх виконавців, що співають французькою мовою за межами франкомовних країн.

Російський шансон (за аналогією з французьким шансоном) — збірний термін, яким позначають різні жанри естрадної російської музики: частину бардівських пісень, міський романс, деякі пісні військової тематики тощо [1].

Однак слід зауважити, що термін «Російський шансон» помилково використовувався в 1990-х рр., практично ототожнюючись з «блатною» піснею, яка почала звучати на концертній естраді, по радіо і на телебаченні.

Блатна пісня — пісенний жанр, що зародився в Російській імперії і оспіває побут та звичаї кримінального середовища, спочатку передбачений для середовища ув'язнених та осіб, близьких до злочинного світу. Цей жанр набув поширення і в Радянському Союзі. На межі ХХ–ХХІ ст. блатна пісня стала предметом масової культури [12, с. 80]. Зокрема пісню «Мурка» — один із символів блатної музики радянських часів — у новому аранжуванні виконують навіть репери.

Більшістю напрямів популярної музики ХХ і початку ХХІ ст. ми зобов'язані Новому Світу. Яскравим прикладом є кантрі, що за популярністю в США не поступається поп-музиці. Цей стиль об'єднує два різновиди американського фольклору — музику білих поселенців, що влаштувалися в Новому Світі в ХVІІ–ХVІІІ ст., та ковбойські балади Дикого Заходу. Основні музичні інструменти цього стилю — гітара, банджо та скрипка. Нині існує тенденція до насичення кантрі елементами популярної музики, джазу, фолк-музики.

Наприкінці ХІХ ст. на Півдні США сформувалися нові музичні стилі, які згодом значно вплинули на зародження та розвиток джазу [15]. Один з них — спіричуелс — духовні пісні афроамериканців.

Жанр спірічуелс оформився як модифіковані невільничі пісні негрів. Джерелом стали духовні гімни, завезені в Америку білими переселенцями. Джазові музиканти використовують деякі спірічуелс як теми для імпровізацій.

У сільських районах Півдня США виник блюз, який незабаром став найпопулярнішою музикою чорного населення країни [7]. Почувши сільський блюз, музикант і композитор Вільям Хенді був у захваті й вирішив використовувати цей стиль у популярних мелодіях, які він складав. Так, наприклад, виник знаменитий St. Louis Blues та багато інших композицій, що перебували біля джерел нового напрямку, який дістав назву джаз.

Крім блюзу важливим джерелом, з якого виник джаз, є регтайм — жанр американської музики, особливо популярний з 1900 по 1918 рр. [15, с. 16]. Батьківщиною регтайму вважають Середній Захід США. Його формування як самостійного музичного жанру відбувалося в тісному зв'язку афро-американського музичного фольклору (із запозиченням специфічних особливостей ритміки афро-американського танцю кейкуоку) та найважливіших елементів європейської музичної культури: композиційної техніки, прийомів гармонізації та ін.

Джаз розвивався в Новому Орлеані в перші десятиліття ХХ ст. і незабаром затьмарив за популярністю регтайм [8]. Білі американці абсолютно не сприймали блюз, а ось джаз вони підхопили миттєво. Це була життєрадісна танцювальна музика, що точно відповідала темпу життя, який почав різко прискорюватися після Першої світової війни.

Головним інструментом регтайму було фортепіано, сільського блюзу — шестиструнна гітара. Джаз же припускав наявність цілого оркестру музикантів, які містили духові, ударні, іноді банджо, скрипку й інші інструменти.

У 1920-і рр. набувають поширення так звані біг-бэнди, тобто великі, укрупнені оркестри. Джаз, який вони виконували, називають свінгом. Класиками свінгу є Луї Армстронг, Дюк Еллінгтон, Каунт Бейсі, а також Бікс Бейдербек, Бенні Гудмен та ін.

У 1930-і рр. свінг стає найпопулярнішою музикою у світі на той період. З ним змагається тільки естрадна лірична пісня. У кожній країні є свої особливості естрадного жанру, але у ХХ ст. явно відбувається взаємопроникнення фольклорних традицій: у європейські балади входять елементи афро-американської музики, джазові естрадні пісні збагачуються навіть східноєвропейськими, російськими мотивами. Так, Ірвінг Берлін — виходець з Росії і один з великих джазових композиторів, умів тонко вплести російські мелодії в тканину джазових творів.

За бурхливого розвитку, американський континент виявився неймовірно багатим у музичному сенсі, перш за все завдяки строкатому змішанню безлічі народів і культур. Західноєвропейська, середземноморська, африканська, індіанська культури і навіть культура південно-східної Азії об'єднувалися і перепліталися, утворюючи нові дивовижні стилі. Латинська Америка дала світові танго, самбу, Ка-

рибський басейн — каліпсо, ска та регі, Північна Америка — блюз, регтайм, джаз, рок-н-рол та ін.

Сільський блюз американського Півдня, перенесений у «чорні» міські квартали, до 1940-х рр. трансформувався в те, що нині називають ритм-н-блюз [7]. Термін введено до обігу в 1949 р. укладачами чартів американського журналу «Billboard» замість виразу «расова музика», поширеного раніше. Поставлений на чіткий танцювальний ритм, виконуваний групою («бендом»), яка використовувала електричні гітари, ритм-н-блюз часто відходив від інтимного, задумливого настрою раннього блюзу і перетворювався на шалену, надемоційну музику міських вечірок.

Так, ритм-н-блюз переростає в рок-н-рол, який буквально «підірвав» популярну культуру другої половини ХХ ст. Рок-н-рол — це суміш багатьох несумісних на перший погляд американських стилів музики [9]. Спочатку почалося повальне захоплення ним в Америці, а потім відбулося подальше його поширення спершу в Європі, а потім і в усьому світі. Такий несподіваний феномен був зумовлений соціальними та економічними передумовами. Однак, слід відзначити в першу чергу те, що музичний фундамент рок-н-ролу — негритянський ритм-енд-блюз — був уже сформований до початку 50-х рр. як самостійне явище. Білим виконавцям залишалося тільки освоїти цей стиль, а підприємцям — продати білій аудиторії. Знадобилося нове слово, яке дозволило б білим вважати цю музику своєю. Цим словом став «рок-н-рол».

Завдяки рок-н-ролу деякою мірою була усунена расова дискримінація, адже цю музику виконували як негри, так і білі. Засновниками і зачинателями культури були: Бо Діддлі, Чак Беррі, Фетс Доміно, Дітля Річард. Пізніше з'явився всім відомий «король рок-н-ролу» Елвіс Преслі.

Рок-н-рол став першою сходинкою формування рок-музики. Музика вже вийшла за рамки простого рок-н-ролу і термін скоротили до одного слова «рок».

Рок-музика — це поняття, яке містить певні музичні стилі, напрями, об'єднано численних креативних і талановитих людей [6]. Вона являє собою складний конгломерат течій, що відрізняються за музичними та немусичними ознаками: належністю до різних соціально-культурних рухів (наприклад, «панк-рок», альтернативний рок), віковою орієнтацією (рок для підлітків, рок для дорослих), динамічною інтенсивністю («важкий рок», «м'який рок»), місцем у системі художньої культури (комерційний «поп-рок», елітарний «рок-авангард») тощо. Сучасна рок-музика — складова естрадної музики [15]. Ця течія дуже строката за ідейно-художнім рівнем та естетичними принципами. Вона представлена як творами, які виражають протест проти соціальної несправедливості, мілітаризму, так і творами, що проповідують анархізм, аморальність, насильство [6]. Настільки ж різноманітна музична стилістика й ансамблів цієї течії. Є в них, однак, загальна основа, деякі відмінні ознаки.

Одна з таких ознак — використання співу (сольного та ансамблевого), тобто людського голосу, як особливого тембрового забарвлення, і тексту, який має самостійний смисл. Учасники рок-груп часто поєднують функції інструменталістів і вокалістів. Провідні інструменти — гітари, а також клавішні, рідше духові. Звучання інструментів посилюється різними перетворювачами звуку, електронними підсилювачами. Важливими ознаками рок-музики є: опора на блюзові композиційні структури та звукоряд, короткі поспівки; гіпертрофія метроритму; підвищена експресія вокального й інструментального інтонування.

Рок-музика настільки універсальна, що вмістила в собі багато стилів, які до неї не належать: джаз, блюз, кантрі, академічну музику, індійську, латинську. Це породило безліч напрямів року: 1) рок-н-рол, біг-біт (належить до британського року, нині так називається стиль електронної музики), блюз-рок, рокабілі (помітно вплив музики кантрі), скіффл; 2) альтернативний рок; 3) прогресивний рок, гаражний рок, джаз-рок, краут-рок, фрікбіт; 4) глем-рок, мерсібіт, російський рок, паб-рок, панк-рок; 5) фолк-рок; 6) хард-рок (важкий рок); 7) пост-панк; 8) техно-рок, порно-копри-гор-грайнд, психоделічний рок; 9) хардкор; 10) построк, софт-рок, 11) готік-рок, No Wave; 12) грайнд, нойзкор [9].

Скіффл музика виконується на імпровізованих музичних інструментах, як акомпанемент. Причому інструментом може бути будь-який предмет, від гребінця до зубної щітки.

Альтернативний рок — відгалуження рок-музики, до якого ввійшли групи з нетрадиційними стилями гри. Термін виник у 1980-і рр. і охоплював безліч стилів (madchester, психоделічний жанр, гранж, математичний рок, інді-поп, тві-поп, пост-гранж, нойз-рок, шугей-зінг).

Прогресивний рок або ж арт-рок вмістив елементи джаз-культури та ф'южну, а також класичної музики. Складовими прогресивного року є такі жанри: мат-рок, симфо-рок, прогресив-метал.

Фолк-рок поєднує в собі суміш рок-музики та фольклору. Однією з перших американських пісень такого формату вважається «House of the Rising Sun», яку в 1964 р. виконала група «The Animals».

Зародившись у середині ХХ ст. як жанр і розвиваючись у різних напрямках, рок-музика почала «співпрацювати» з іншими видами мистецтва. Музиканти збагачували свої виступи театралізованими виставами. Так виникло поняття рок-опера. Рок-опера відрізняється від простого концептуального альбому наявністю ролей і сюжету. Перша рок-опера «Ісус Христос Супер-зірка» створена Ендрю Ллойд-Веббером у 70-х рр. минулого століття.

Інший жанр популярної музики, де взаємодіють різні види мистецтва, — мюзикл. Мюзикл — музично-сценічний твір, у якому переплітаються діалоги, пісні, музика, важливу роль відіграє хореографія. Попередниками мюзиклу були безліч легких жанрів, де змішалися шоу, вар'єте, французький балет і драматичні інтерлюдії. У вересні 1866 р. на сцені Нью-Йорка була представлена постановка «Black Crook», де

перепліталися романтичний балет, мелодрама й інші жанри. Саме вона вважається початком нового жанру [2].

Три головні компоненти мюзиклу — музика, поезія і лібрето. Сюжети для мюзиклів часто використовують з відомих літературних творів. Світову популярність жанру забезпечили бродвейські мюзикли, такі як: «Кішки» Ендрю Ллойд-Веббера (1981), «Чикаго» Джона Кендера (1975).

Сучасна поп-музика формувалася паралельно з іншими жанрами і не завжди була відокремлена від них [13]. У 1950 і 1960-х рр. її найтиповішою формою був так званий «традиційний поп», який у СРСР називали «естрадна музика», «естрада». Традиційний поп виконують співаки-солісти під фонової акомпанемент. У США естрада була тісно пов'язана з джазом (Френк Сінатра), у Франції — з шансоном.

Значну частину поп-музичної сцени США складають чорношкірі виконавці у жанрі соул. Соул — найбільш емоційно-чуттєвий, «душевний» напрям популярної музики чорношкірих мешканців США [9]. Хоча соул виник ще в 1950-х, до 1980-х рр. він залишався музикою, яку слухали переважно афроамериканці. Такі музиканти, як Марайя Кері, Уітні Х'юстон, Пол Янг та Тіна Тернер, яка виступає на R & B і соул-сцені з кінця 1950-х рр., зробили цей стиль одним із основних у сучасній поп-музиці.

Основний інструмент у поп-музиці — людський голос, акомпанементу приділяється другорядна роль: поп-музиканти, що акомпанують собі, не грають соло і зазвичай не є авторами пісень. Важливу роль у поп-музиці відіграє ритмічна структура: багато поп-пісень пишуться для танців і мають чіткий, незмінний біт. Основна музична одиниця в поп-музиці — окрема пісня чи сингл; її середня тривалість здебільшого — від 2 до 4 хвилин, що відповідає радіоформату. Запальні ритми, нескладні для сприйняття слова і загальний позитивний настрій — ось що робить цю музику такою «заразливою» [14].

Справжнім проривом у поп-музиці стало формування в 1970-і стилю «диско», представленого такими групами, як «ABBA», «Boney M», «Vee Gees». Цей стиль витісняє рок-н-рол на дискотеках, і з цього часу танцювальна музика є одним з основних напрямів у поп-музиці.

Стиль «Диско» виник зі сплаву негритянської інструментальної музики з елементами співу та пластики, характерних для естрадних співаків з Латинської Америки, зокрема з острова Ямайки [2]. Загальна формула диско-композиції є такою: танцювальний ритм у темпі близько 120-140 ударів на хвилину (що практично вдвічі перевищує нормальний людський пульс) і «живі», яскраво оркестровані мелодії. В аранжуваннях використовують соло струнних і духових. Структура пісень складається з декількох контрастних розділів, що не дозволяє довгим композиціям набриднути слухачеві.

У середині 80-х рр. до стилю диско з'явився новий інтерес. Оскільки основні музиканти, що працювали в цьому напрямі, перебували в Європі, нову хвилю диско стали іменувати Euro Disco.

Тісно пов'язана в Західній Європі і США з індустрією грампласту та практикою діяльності дискотек, музика стилю диско виявилася од-

ним із швидкоплинних напрямів естрадно-танцювальної музики 2-ї половини ХХ ст.

На початку 90-х рр. у танцювальній музиці сформувалися нові напрями, які остаточно замінили собою диско. Це, перш за все, EuroDance та ItaloDance.

Реакцією на диско став також стиль хіп-хоп, створений ді-джеями «чорних» нью-йоркських дискотек. Виникнувши в Південному Бронксі, в 1980-х рр. хіп-хоп став частиною молодіжної культури в багатьох країнах світу [5]. А в середині 1980-х рр. сформувався домінуючий напрям сучасної «чорної» музики, який називають реп — речитатив, котрий зазвичай читається під музику з важким бітом або хіп-хоп.

З кінця 1990-х рр. з вуличного андеґраунду хіп-хоп поступово перетворився на частину музичної індустрії, а до середини першого десятиліття нинішнього століття субкультура стала «модною». Також реп вплинув на R'n'B-музику.

Проте в різних регіонах світу існують свої особливості, пов'язані з суміщенням ритмів поп-музики і національних мелодій. Так, варто відзначити латиноамериканську поп-музику з її численними танцювальними жанрами — самба, румба, ча-ча-ча, ламбада, макарена. «Латина» набула популярності і на Півночі завдяки таким виконавцям, як Глорія Естефан, Рікі Мартін. Близькосхідна поп-музика відрізняється незвичайною мелодикою. Свій колорит має і японська поп-музика.

Однак, незважаючи на тривалу і бурхливу історію, поп є консервативним. Він має тенденцію відображати поточну музичну кон'юнктуру, а не прогресивні напрями. Це пов'язано з тим, що видавці, зазвичай, не налаштовані на комерційний ризик і прихильні до виконавців у перевірених жанрах. У зв'язку з цим поп орієнтований на абстрактну середню аудиторію, а не субкультуру фанатів.

На поп-музику 1980-х рр. мали вплив хіп-хоп, соул і ритм-енд-блюз. У 1990 та 2000-і рр. до цього додається танцювальна електронна музика (рейв) [4]. Ця музика створена (на відміну від акустичної музики) переважно за допомогою електронних засобів — синтезаторів, семплерів, комп'ютерів тощо, в якій матеріалом для композиції є записані звуки, природні або штучні.

Часто під електронною музикою розуміють так звану електронну клубну музику (електронну танцювальну музику), піджанрами якої є техно, хаус, драм-н-бейс, хардкор, брейкбіт, транс.

Електронна музика як самостійний напрям започаткована на межі 1960–1970-х рр. стараннями виконавців краут-року, до початку 1980-х рр. виникли три основні напрями: електронно-інструментальна музика; фонові «музика навколишнього середовища»; «пісенні» форми електронної музики.

Таким чином, серед естрадної творчості минулого та сучасності кожна людина може знайти для себе ту музику, яка найбільше відповідає її естетичним потребам. Музичні напрями, стилі та жанри, переплітаючись, розвиваючись, сприяють виникненню нових музичних течій. Вони впливають на світогляд усіх без винятку поколінь, націо-

нальностей, верств суспільства. Це визначення свідчить не стільки про популярність музичного мистецтва, скільки про його здатність точно висловити світовідчуття епохи, її духовні устремління, надії та ілюзії.

Перспективами подальших досліджень може бути вивчення розвитку жанрів і стилів сучасної естрадної музики в Україні та їх вплив на молодіжну субкультуру.

Список літератури

1. Аннинский Л. Барды / Л. Аннинский. — Иркутск : Изд. Сапронов, 2005. — 382 с.
2. Бондаренко В. Энциклопедия популярной музыки / В. Бондаренко, Ю. Дроздов. — Мн. : Экономпресс, 2006. — 479 с.
3. Гершуни Е. Заметки о музыкальной эстраде / Е. Гершуни. — Л. : Сов. композитор, 1963. — 58 с.
4. Горохов А. Музпросвет: история современной электронной музыки / А. Горохов. — М. : Ad Marginem, 2003. — 334 с.
5. История и развитие хип-хоп культуры / авт.-сост. С. Н. Возжаев, А. В. Максимов, Ю. К. Ярушников; предисл. В. А. Лукова. — М., 2004.
6. Козлов А. Рок-музыка: истоки и развитие. Ч. 2 / А. Козлов. — М. : Знание, 1990. — 56 с.
7. Конен В. Д. Блюзы и XX век / В. Д. Конен. — М. : Музыка, 1981. — 81 с.
8. Конен В. Д. Рождение джаза / В. Д. Конен. — 2-е изд. — М. : Сов. композитор, 1990. — 320 с.
9. Королев О. Краткий энциклопедический словарь джаза, рок- и поп-музыки: термины и понятия / О. Королев. — М. : Музыка, 2006. — 168 с.
10. Кравчинский М. Легенды и звезды шансона. От Вергинского до Шуфутинского / М. Кравчинский, Н. Насонова. — СПб. : Амфора, ТИД Амфора, 2008. — 413 с.
11. Кюи Ц. А. Русский романс: очерк его развития. — СПб. : Ф. Финдейзен, 1896.
12. Левин Л. И. Блатная песня / Л. И. Левин Эстрада в России. XX век : энциклопедия. — М. : «Олма-Пресс», 2004. — С. 79—81.
13. Мешкова А. Массовая музыкальная культура XX века / А. Мешкова, А. Коробова. — Екатеринбург : УГК, 2004. — 99 с.
14. Орлова И. В ритме новых поколений (Молодежные музыкальные жанры в общей системе современной музыкальной культуры) / И. Орлова. — М. : Знание, 1988. — 54 с.
15. Провозина Н. История джазовой и эстрадной музыки / Н. Провозина. — Ханты-Мансийск : ЮГУ, 2004. — 195 с.
16. Соболева Г. Русский романс / Г. Соболева. — М. : Знание, 1980. — 112 с.

Надійшла до редколегії 15.12.2010 р.

УДК 792.7

В. М. ОТКИДАЧ

МУЗИЧНО-ТЕАТРАЛЬНІ ЖАНРИ РОЗВАЖАЛЬНОГО СПРЯМУВАННЯ ЯК ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА РОЗВИТКУ МУЗИЧНОЇ ЕСТРАДИ ТА РОК-МУЗИКИ

Висвітлюються питання становлення музично-театральних жанрів під кутом зору їх впливу на подальше функціонування естради та рок-музики.

Ключові слова: музично-театральний жанр, мюзик-хол, музична комедія, оперета, мюзикл, рок-музика.

Освещаются вопросы становления музыкально-театральных жанров с точки зрения их влияния на дальнейшее функционирование эстрады и рок-музыки.

Ключевые слова: музыкально-театральний жанр, мюзик-холл, музыкальная комедия, оперетта, мюзикл, рок-опера.

In the article light up the questions of becoming of musically-theatrical genres from point of their influence on the further functioning of the stage and rock-music.

Key words: musically-theatrical genre, music-hall, musical comedy, operetta, musical, rock-opera.

Бурхливі процеси соціального розвитку другої половини ХХ ст., що відбулися у світі та колишньому радянському просторі, зумовили проблеми соціокультурного, естетичного та музичного сенсів. Виникнення нової культурної субстанції – рок-музики – не могло не вплинути на подальші процеси як культурно-мистецького, так і політичного життя. Питання взаємовідносин рок-музики і музично-театрального спадку є актуальними, оскільки чимало надбань останнього ввійшли до популярної музики. У загальному мистецтвознавстві та музикознавстві спеціальних досліджень з історії та теорії рок-музикування не так багато. В існуючих працях наявна загальна картина становлення цієї молодіжної музики, але часто без конкретних урахувань часу, соціального становища, а також відсутній культурологічний аналіз нової константи — рок-культури — та її зв'язків з музично-театральною галуззю.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У мистецтвознавчій та музикознавчій літературі значне місце відведене вивченню проблем функціонування музично-театральних жанрів, у першу чергу оперети та мюзиклу. Питанням становлення та розвитку цих жанрів приділяли увагу чимало дослідників. Так, проблемами оперети опікувалися В. Вайнер, Л. Жукова, М. Каруліна, А. Владимірська, Т. Кудинова, А. Орелович, Ю. Станішевський, М. Янковський та ін. Мюзиклу присвятили свої публікації Є. Андрущенко, В. Вайнер, Л. Березовчук, Л. Данько, Н. Енукідзе, Е. Кампус, Е. Костюк, Т. Кудинова та ін.

Нині накопичений певний матеріал, в якому досліджуються джерельна база та власне функціонування музично-театральних жанрів. Водночас необхідно повніше розкрити специфіку функціонування рок-музики, зокрема в межах художньої культури на засадах споріднених зв'язків з іншими видами мистецтва, зокрема музично-театральними.

Актуальність звернення до питання взаємовідносин рок-музики та музично-театральної галузі зумовлена прагненням здійснити системне дослідження проблеми: обґрунтувати виникнення молодіжної субкультури як духовної парадигми другої половини ХХ ст. з урахуванням впливу і музичного театру.

Практичне значення полягає в тому, що матеріали статті можуть застосовуватися під час розробки курсів лекцій з історії музичної естради, спецкурсів з естрадно-джазового музикування, теорії та історії естрадного виконавства, в науковій практиці при дослідженні проблем музичної культурології, в музикознавчо-критичних дослідженнях, культурно-просвітницькій діяльності.

Пізнання будь-якого феномену, явища суспільного, культурного життя являє собою складний поетапний процес. Кожний історико-культурний факт є лише складовою в загальній системі засобів масової інформації та художньої практики. Система культури, будучи особливим способом функціонування та відтворення соціального буття, цільною характеристикою ставлення людей до свого часу, до сформованих ціннісних норм, праці та дозвілля, відображає проблеми традицій і новаторства, консерватизму і прогресу.

Жанр рок-музики із часу свого виникнення (1950-ті рр.) набув за порівняно невеликий історичний термін величезної популярності в усьому світі. Маючи оригінальний, яскраво індивідуалізований комплекс музично-виразних засобів, рок-музика стала також явищем соціального характеру. В ній стикаються злободенні політичні, економічні, моральні та філософські проблеми людського буття.

Рок-музика, як синтетичний жанр сучасного мистецтва, має великий масив художніх джерел. Однією з таких складових, яка значно вплинула на становлення та розвиток рок-музики, була музично-театральна галузь.

Отже, розглянемо деякі види театральних жанрів, які мали як прямий, так і опосередкований вплив на формування спочатку музичної естради, а згодом і рок-музики.

Кафешантан (франц. *café-chantant*). У портових та індустріальних містах багатьох країн із середини XVIII ст. відкриваються кафе та ресторани, де практикувалися розваги відвідувачів музикою, співами й танцями. Естрада кафешантану робила ставку на оригінальність, незвичність та екстравагантність естрадних номерів. Естрадні номери та жанри цього роду склалися у Франції – частково на сценах бульварних театрів, частково на підмостках перших шантанів. У Росії з кінця XIX ст. також у ресторанах і трактирах виступали хори, ансамблі, акробати, танцюристи, фокусники, майстри розмовного жанру.

Кафе-концерт (франц. *café-concert*) – це кафе з різноманітношою, порівняно з кафешантаном, концертною програмою. Починаючи з 1850-х рр. дрібні кафешантани стали поступово витіснятися масштабнішими видовищними закладами, які й дістали назву «кафе-концертів». Тут були дещо кращі умови для концертнування, значно збільшився його масштаб.

Кабаре (франц. *cabaret*) походить від так званих ресторанних вар'єте-форм. Кабаре – спершу імпровізовані вистави, що влаштовувалися в літературно-художніх кафе поетами, музикантами, акторами. Вони набули поширення у Франції, переважно в Парижі, з 80-х рр. XIX ст. У кафе поети декламували свої вірші, актори співали злого-

денні пісеньки, розігрували сатиричні сценки. Згодом тут почали виступати професіональні артисти.

Прості форми ресторанної естради, розвиваючись та вдосконалюючись, перетворилися, з одного боку, в помпезні форми мюзик-холлових вистав або концертних вар'єте, з іншого, ускладнюючи зміст естрадних номерів, перетворились із кафе-концертів у театри естради та мініатюр, тобто в театри-кабаре.

Мюзик-хол (англ. music-hall) у тому вигляді, в якому він установився на початку ХХ ст., можна вважати розвинутими до величезних масштабів концертних кафе, які перетворились в естрадні театри. Спочатку кафе-концерти відрізнялись камерністю приміщення, обмеженістю аудиторії та скромністю виразних засобів учасників програми. Еволюція кафе-концертів у Франції та виникнення в 1830-1840-х рр. концертних програм у великих залах ресторанів при готелях в Англії затвердили нове, масштабніше естрадно-театральне видовище.

Початок розвитку англійської естради, яка і стала родоначальницею великих видовищних форм, майже нічим не відрізняється від еволюції естрадних форм в інших країнах. Розваги просто неба, які залежали від примх погоди, поступилися місцем дозвіллю в закритих приміщеннях. Англійські паби «впустили» до себе акторів та музикантів-виконавців. У стінах замків та палаців зусиллями мандрівних труп відбувалися вистави концертного типу. Таким чином, принципово новою формою розважального дозвілля для Англії стали мюзик-холи, тобто музичні зали при постійних дворах та готелях.

Упродовж тривалого часу концертна програма складалася з виступів комічних співаків та циркових номерів. Виставою керував ведучий. В англійському мюзик-холі такий ведучий панував чималий час. Він сидів у кутку сцени, знайомив артистів із публікою та коментував спектакль, виконуючи деякою мірою роль конференсьє. Якщо проводити паралелі, то з часом подібну роль виконуватимуть на майбутніх рок-дискотеках диск-жокеї.

У 1870-1880-х рр. крупні паризькі кафе-концерти також почали називатися мюзик-холами. На їх сценах звичайну дивертисментну програму замінює спектакль-реву, де було вже набагато більше учасників та наявне розкішне оформлення, що також згодом стане одним із головних атрибутів функціонування рок-видовищ, зокрема різних фестивалів, концертів, рок-опер.

У книзі Н. Корзун «Рок, игры, мода и реклама» можна віднайти посилання на спадковість року, зокрема мюзик-холу: «Якщо придивитися уважно, то побачимо в підлітка-року інші фамільні риси. Наприклад, риси дідуся мюзик-холу. В мюзик-холі, як і в року, центральна фігура – соліст. Він розважає публіку, «потішає» її. Його дії на естраді добре розучені, по-дружньому розв'язні. Рок успадкував від мюзик-холу не тільки обов'язковість соліста, «зірки», але й неодмінність танцю, руху, шуму, відому балаганність» [53, 12-13].

Ревю (франц. revue), спочатку тільки як театральний жанр, виникло у Франції близько 1830 р., що пов'язано з розвитком та становленням вар'єте-форм. Ревю спочатку являло собою сатиричний

актуальний огляд, складалося з окремих епізодів, які поєднувалися наскрізною темою та дійовими особами. В ревію вводилися вставні номери естрадного типу (пісні, куплети, танці). Згодом, із розквітом мюзик-холів, почало утверджуватись постановочне ревію з переважанням зовнішньої театралізації і навіть помпезності. В усіх цих формах зберігався основний принцип чергування номерів різних жанрів, що дає підстави вважати ревію деякою мірою театралізованим концертом.

У перших французьких вар'єте (франц. *variété*), які виникли у 1870-ті рр., виступали співаки, танцюристи, куплетисти, фокусники. Джерела поняття «вар'єте» – в програмах розважальних номерів, які демонструвалися в умовах кафе і ресторанів в Англії та Франції в кінці XVIII ст. Театр вар'єте пов'язаний із жанром ревію, який поєднував у собі музичні, театральні та циркові елементи, близький до мюзик-холу, вистав кабаре тощо. Цим терміном почали називати всі художні розважальні форми.

Театр менестрелів. На початку XIX ст. в Америці поширилась своєрідна форма народних розваг – «мінстрел-шоу» (*minstrel show*), тобто «вистави менестрелів», в яких білі виконавці мазали собі обличчя чорною фарбою та натягували на голови чорні кучеряві перуки, наслідуючи негрів. Менестрелі залишили після себе цілу скарбницю пісень, які були джерелом творчості американських композиторів. У музиці «Театру менестрелів» сформувались деякі ранні елементи джазу. На початку XX ст., улившись у бродвейську естраду, менестрелі сприяли проникненню джазу на сценічні підмостки.

Музична комедія – це музично-сценічний твір, побудований на комедійній основі. Термін «музична комедія» застосовують як узагальнюючий і може стосуватися майже всіх видів, перелічених вище, а також оперети і мюзиклу. Як самостійний жанр музичного театру, музична комедія виникла в кінці XIX ст. На відміну від оперети, музика музичної комедії не так тісно пов'язана з розвитком дії, в ній не часто можна віднайти розгорнуті музичні сцени. Для музичної комедії характерне використання різноманітних пісенних жанрів та побутового танцю.

І, безумовно, найважливішим музично-театральним жанром, що живив музичну естраду в XIX ст., був жанр оперети (іт. *operetta*).

Особливості оперети як жанру зумовлені тим своєрідним синтезом мистецтв, який у ній здійснювався. Найхарактернішим у цьому синтезі було чергування співу з розмовою упродовж спектаклю. І таке чергування – давня традиція народного мистецтва. «Синтетичними» акторами були скоморохи, жонглери, міми, шпільмани. Кожний із них мав декілька професій та часто поєднував у своїй особі музиканта, співака, танцюриста, розповідача, акробата або дресирувальника звірів.

Французька оперета. Період виникнення оперети у Франції – 1850-ті рр. Їй судилося стати одним із найяскравіших явищ художнього життя. Новий жанр виникає завдяки схрещуванню різних тенденцій, що походять від комічної опери та комедії з водевілями, ексцентричної буфонади, пантоміми, пародії, огляду, кафе-концерту.

Першим великим класиком оперети був Ж. Оффенбах. Його видатному таланту оперета зобов'язана своїми першими блискучими успіхами та широким міжнародним визнанням. 1880-ті рр. – початок занепаду французької оперети, вона деградує, вироджується, її сюжети дрібнішають, вона зводиться до грубого фарсу. Аудиторія кінця століття надає перевагу беззмистовним на той час ревію. Франція перестає бути законодавицею жанру оперети. Віднині ця роль на багато десятиліть переходить до Австрії.

Віденська оперета. На відміну від Парижа, де панував канкан, у Відні господарем становища був вальс. Починаючи з XIX ст., віденський вальс – це набагато більше, ніж просто побутовий танець. Це вираження національного духу, національних рис. Віденський вальс, віденські оркестри танцювальної музики, якими керували Й. Ланнер, Й. Штраус-батько, а згодом і Й. Штраус-син, були предметом національної гордості.

Зі збагаченням деяких верств населення попит на веселе, блискуче розважальне мистецтво неодмінно зростає. При цьому в Австрії, де суспільний розвиток відбувався повільніше і в спокійніших формах і де соціальні конфлікти ніколи не досягали такої гостроти, як у Франції, це мистецтво було набагато нейтральнішим стосовно існуючого порядку. Соціальна та політична сатира в ньому була майже відсутня, воно було розсудливішим, безтурботнішим, безхмарнішим. Ті ж ознаки характеризували і віденську оперету на відзнаку від паризької.

На зламі XIX та XX ст. у віденській опереті відбулась зміна генерацій. У 1902 р. в опереті дебютував Ф. Легар, пізніше – Е. Ейслер, О. Штраус та Л. Фальс. У 1909 р. в оперету прийшов І. Кальман. Легар та Кальман – обидва вихідці з Угорщини – одразу стали популярними завдяки видатному таланту. Їх творчість стала черговою вершиною в розвитку невіденської та світової оперети. Те, що вони створили, аж ніяк не було простим повторенням класичних досягнень, а знаменувало собою якісно новий етап в історії жанру.

Англійська оперета. Після Франції та Австрії третьою країною, яка створила власну оперету, стала Англія. Її основоположниками були композитор А. Салліван та драматург У. Гілберг. Проте розквіт англійської оперети був негравим. На початку XX ст. її замінив мюзик-хол, який сприйняв від оперети сценічно-декоративні елементи, схильність до насичення своїх спектаклів танцями, ексцентрикою тощо.

Американська оперета зобов'язана своїм походженням англійській баладній опері, оперетам А. Саллівана та С. Джонса, невіденській опереті. Багато хто з її видатних майстрів народилися в Європі. В подальшому, протягом XX ст., склалися цілком певні національні риси американської оперети завдяки своєрідності національної тематики, яскравому та різноманітному фольклору, бурхливому розвитку джазу та побутової музики.

Мюзикл (англ. musical) – музично-сценічний жанр, який на початковому етапі становлення використовував виразні засоби музики, драматичного, хореографічного й оперного мистецтва. Їх поєднання

та взаємозв'язок надали йому особливої динамічності; характерною ознакою стало вирішення серйозних драматургічних завдань нескладними для сприйняття художніми засобами. Як одна з форм музичного театру мюзикл склався після Першої світової війни в США, всотав різноманітні джерела, зокрема поширені як у Європі, так і за океаном різноманітні розважальні видовища (мінстрел-шоу, бурлеск, водевіль, ревію, оперета, мюзик-хол). Поставлену в 1927 р. музичну комедію «Плавучий театр» О. Хаммерстайна з музикою Дж. Керна вважають першим мюзиклом.

Наступний етап становлення мюзиклу пов'язаний зі збагаченням його елементами мюзик-холу та ревію, в 1920-1930-х рр. – джазу. В наступні десятиліття ускладнюється музична мова, пісенні структури стають розвинутішими, чимало епізодів набувають симфонічного розвитку. В цей час творять провідні композитори жанру – Дж. Гершвін, І. Берлін, К. Портер, Р. Роджерс, К. Вайль та ін.

Термін «мюзикл» затвердився після Другої світової війни. Кінець 1950-х – 1960-ті рр. вважається періодом розквіту мюзиклу (Ф. Лоу, Л. Бернстайн, Дж. Бок, Дж. Стайн та ін.). Американські мюзикли «Моя прекрасная леди», «Вестсайдская история», «Хелло, Долли», «Кабаре», «Скрипач на крыше» й інші набувають поширення в Європі. Кінець 1960-х відзначений кризою жанру, який витіснила на деякий час нова форма – рок-опера.

У 1970-1980-х рр. англійський композитор Е. Уеббер створює декілька мюзиклів і рок-опер, що визначають жанр у ці роки («Эвіта», «Кошки», «Призрак в опере», «Иисус Христос – суперзвезда»). За ним створюють мюзикли композитори в інших країнах (Франція, Австрія, Іспанія). Мюзикл стає одним із найпопулярніших жанрів світового музичного театру.

З цього часу мюзиклом можна вважати театральньо-естрадний жанр, що синтезував музику (джаз, шансон, кантрі, рок), танок, спів (із використанням мікрофона), акробатику й інші циркові номери. Побудова звичайно здійснюється за «номерним» принципом. «Номери» об'єднуються сюжетом, що часто ґрунтується на серйозному літературному джерелі.

У Радянському Союзі засвоєння жанру музичного спектаклю відбувалося в зустрічному напрямі в мюзик-холах – від естради до театру. Спектаклі мюзик-холу були безпосередньо пов'язані зі створенням перших радянських музичних комедій («Веселые ребята», «Цирк»).

Новий етап його засвоєння радянським театром починається до 1970-х рр., після ознайомлення із зарубіжними мюзиклами, що вийшли на екрани («Моя прекрасная леди», «Смешная девчонка», «Шербурские зонтики» та ін.). Спроби створити вітчизняний мюзикл починають композитори О. Колкер («Свадьба Кречинского»), В. Дашкевич («Бумбараш») та ін. У 1975 ВІА «Поющие гитары» показують прем'єру рок-опери О. Журбіна «Орфей и Эвридика». Заслуженим успіхом згодом користуються інші рок-опери – «“Юнона” и “Авось”», «Звезда и смерть Хоакино Мурьеты», «Красная шапочка», «Алые паруса», «Свадьба соек» та багато ін.

Із середини 1990-х спостерігається своєрідний ренесанс мюзиклу в усьому світі – «Метро», «Чикаго», «Собор парижської богоматери», «Екватор», «Иствикские ведьмы», «Норд-Ост», «Ромео и Джульетта» та багато ін.

Висновки. Розвиток музично-театрального жанру мав надзвичайно суттєвий вплив на формування музичної естради. Практично ці театральні форми були закладені в усі види музичної естради й існують понині, перетворившись на своєрідні «театри пісень», театралізацію естрадних вистав тощо. Взаємодія театру й естради благотворно впливала не тільки на концертний репертуар акторів, але й сприяла подальшому розвитку естрадного мистецтва взагалі. З виникненням у 1950-х рр. рок-музики остання практично повністю користувалася здобутками музичної естради, особливо в галузі театралізації своїх пишних шоу, запозичивши зовнішню ефектність, розкутість, розмаїтість та театралізацію (групи «Pink Floyd», «Yes», «Deep Purple», «Queen», «Scorpions», «Kiss»).

Існуючі проблеми взаємозв'язку музично-театральних жанрів та популярної музики ще далекі до вирішення, отже, є безумовна перспектива розгляду цих взаємовідносин і в подальших дослідженнях.

Рекомендований список літератури для ознайомлення:

Довідкові видання

1. Великие мюзиклы мира : попул. энцикл. / науч. ред. И. Емельянова. — М. : Олма-Пресс, 2002. — 704 с.
2. Королев О. Краткий энциклопедический словарь джаза, рок- и поп-музыки : термины и понятия / О. Королев. — М. : Музыка, 2006. — 168 с.
3. Мирзоева Э. Справочник произведений композиторов Москвы для музыкального театра (1970-2000) / Э. Мирзоева. — М. : Композитор, 1999. — 142 с.
4. Рок-музыка в СССР : опыт попул. энцикл. / сост. А. Троицкий. — М. : Книга, 1990. — 383 с.
5. Рок-энциклопедия / авт. и сост. С. Кастальский. — М. : Коммерч. ред. «Обществ. мнение», 1995. — 303 с.
6. Цалер И. Популярная музыка XX века : джаз, блюз, рок, поп, кантри, фолк, электроника, соул / И. Цалер. — М. : Мир энциклопедий Аванта+, 2009. — 478 с.
7. Эстрада России. XX век : энцикл. / отв. ред. Е. Уварова. — М. : ОЛМА-Пресс, 2004. — 862 с.

Музичний театр

8. Ансимов Г. Лабиринты музыкального театра XX века / Г. Ансимов. — М. : ГИТИС, 2006. — 183 с.
9. Гликман И. Мейерхольд и музыкальный театр / И. Гликман. — Л. : Сов. композитор, 1989. — 352 с.
10. Из истории музыкального театра XX века : сб. / редкол. : С. Циркунова и др. — Кишинев : Штиинца, 1985. — 88 с.
11. Левашева Г. Скоро премьеры! : расск. о муз. театре / Г. Левашева. — Л. : Дет. лит., 1991. — 157 с.
12. Музыкальный театр : События. Проблемы : сб. ст. / ред.-сост. М. Сабина. — М. : Музыка, 1990. — 285 с.

13. Музыкальный театр XIX-XX веков : вопр. эволюции : сб. науч. тр. / ред. кол. : Н. Бекетова, Г. Калошина. — Ростов н/Д : Гефест, 1999. — 260 с.
14. Музыкальный театр XX века : события, проблемы, итоги, перспективы : сб. ст. / ред.-сост. А. Баева, Е. Куриленко. — М. : Едиториал УРСС, 2004. — 373 с.
15. Музыкальный театр и современность : вопр. развития сов. оперетты : сб. / И. Риф. — М. : ВТО, 1962. — 99 с.
16. Сабина М. Взаимодействие музыкального и драматического театров в XX веке / М. Сабина. — М. : Композитор, 2003. — 327 с.
17. Советский музыкальный театр : проблемы жанров : сб. / ред.-сост. М. Тараканов. — М. : Сов. композитор, 1982. — 288 с.
18. Станішевський Ю. Інтернаціональний пафос українського радянського музичного театру / Ю. Станішевський. — К. : Муз. Україна, 1979. — 159 с.
19. Станішевський Ю. Обрії музичного театру : опера, балет, оперета на сучасній укр. сцені / Ю. Станішевський. — К. : Муз. Україна, 1968. — 201 с.
20. Станішевський Ю. Український радянський музичний театр. 1917-1967. Нариси історії / Ю. Станішевський. — К. : Наук. думка, 1970. — 291 с.
21. Фельзенштейн В. О музыкальном театре / В. Фельзенштейн. — М. : Радуга, 1984. — 407 с.
22. Фельзенштейн В. Беседы о музыкальном театре / В. Фельзенштейн, З. Мельхингер. — Л. : Музыка, 1977. — 63 с.
23. Ярустовский Б. Некоторые проблемы советского музыкального театра / Б. Ярустовский. — М. : Сов. композитор, 1957. — 86 с.

Комічна опера

24. Брянцева В. Французская комическая опера XVIII в. : пути становления и развития жанра / В. Брянцева. — М. : Музыка, 1985. — 310 с.
25. Данько Л. Комическая опера в XX в. / Л. Данько. — Л. : Сов. композитор, 1986. — 176 с.
26. Крунтяева Т. Итальянская комическая опера XVIII века / Т. Крунтяева. — Л. : Музыка, 1981. — 168 с.
27. Соллертинский И. Заметки о комической опере / И. Соллертинский. — М. : Музгиз, 1962. — 24 с.

Оперета

28. Владимирская А. Оперетта : звездные часы / А. Владимирская. — СПб. : Лань, Планета музыки, 2009. — 287 с.
29. Жукова Л. В мире оперетты / Л. Жукова. — М. : Знание, 1976. — 112 с.
30. Жукова Л. Искусство оперетты / Л. Жукова. — М. : Знание, 1967. — 79 с.
31. Карулина М. История оперетты / М. Карулина. — М. : Компания Спутник+, 2000. — 178 с.
32. Кракауэр З. Жак Оффенбах и Париж его времени / З. Кракауэр. — М. : Аграф, 2000. — 412 с.
33. Михеева Л. В мире оперетты / Л. Михеева, А. Орелович. — Л. : Сов. композитор, 1982. — 312 с.
34. Орелович А. Что такое оперетта / А. Орелович. — М. ; Л. : Музыка, 1966. — 103 с.
35. Пичхадзе М. Оперетта, мюзикл / М. Пичхадзе. — Тб. : Хеловнеба, 1982. — 39 с.
36. Станішевський Ю. Барви української оперети / Ю. Станішевський. — К. : Муз. Україна, 1970. — 139 с.

37. Станішевський Ю. Обрії музичного театру : опера, балет, оперета на сучасній укр. сцені / Ю. Станішевський. — К. : Муз. Україна, 1968. — 201 с.
38. Чаки М. Идеология оперетты и венский модерн / М. Чаки. — СПб. : Изд-во им. Н. Новикова, 2001. — 348 с.
39. Янковский М. Искусство оперетты / М. Янковский. — М. : Сов. композитор, 1982. — 278 с.
40. Янковский М. Оперетта : возникновение и развитие жанра на Западе и в СССР / М. Янковский. — М. ; Л. : Искусство, 1937. — 456 с.
41. Ярон Г. О любимом жанре / Г. Ярон. — М. : Искусство, 1963. — 255 с.

Мюзикл

42. Андрущенко Е. Мюзиклы Э. Ллойда-Уэббера конца 1960-1980-х годов : Сюжеты. Жанр. Стилистика / Е. Андрущенко. — Ростов н/Дону: Б.и., 2007. — 244 с.
43. Березовчук Л. Жанровый канон мюзикла в зарубежном кино с 1972 по 2002 год / Л. Березовчук. — СПб. : СПбГУКиТ, 2003. — 92 с.
44. Великие мюзиклы мира : попул. энцикл. / науч. ред. И. Емельянова. — М. : Олма-Пресс, 2002. — 704 с.
45. Данько Л. Мюзикл как особая форма музыкально-драматического спектакля / Л. Данько. — Л. : ЛГИК, 1977. — 26 с.
46. Дебрени М. Мюзикл «Нотр-дам де Пари» на уроках французского языка / М. Дебрени. — М. : АСТ, 2005. — 140 с.
47. Енукидзе Н. Популярные музыкальные жанры : из истории джаза и мюзикла / Н. Енукидзе. — М. : Росмэн, 2004. — 125 с.
48. Кампус Э. О мюзикле / Э. Кампус. — Л. : Музыка, 1983. — 128 с.
49. Костюк Е. Популярные музыкальные направления и жанры XX века : джаз, мюзикл, рок-музыка, рок-опера / Е. Костюк. — СПб. : СПбетерб. гуманит. ун-т профсоюзов, 2008. — 192 с.
50. Кудинова Т. От водевиля до мюзикла / Т. Кудинова. — М. : Сов. композитор, 1982. — 176 с.

Рок-музыка

51. Бондаренко В. История рок-музыки : Европа. Америка. Австралия / В. Бондаренко. — Мн. : ООО «Амалфея», 1997. — 166 с.
52. Козлов А. Рок-музыка : истоки и развитие : в 2 ч. / А. Козлов. — М. : Знание, 1989, 1990. — 56 с.
53. Корзун Н. Рок, игры, мода и реклама / Н. Корзун. — М. : Сов. Россия, 1989. — 134 с.
54. Костюк Е. Популярные музыкальные направления и жанры XX века : джаз, мюзикл, рок-музыка, рок-опера / Е. Костюк. — СПб. : СПбетерб. гуманит. ун-т профсоюзов, 2008. — 192 с.
55. Откидач В. Рок-музыка і світовий художній процес : моногр. / В. Откидач. — Х. : ХДАК, 2005. — 294 с.
56. Роланд П. Рок и поп / П. Роланд. — М. : Фаир-Пресс, 2003. — 320 с.
57. Троицкий А. История советского рока / А. Троицкий. — М. : РИО Мосо-блупрполиграфиздат, 1991. — 125 с.
58. Троицкий А. Рок в Союзе : 60-е, 70-е, 80-е... / А. Троицкий. — М. : Искусство, 1991. — 207 с.
59. Федоров Е. Рок в нескольких лицах / Е. Федоров. — М. : Мол. гвардия, 1989. — 248 с.
60. Феофанов О. Бунтари и конформисты : рок-музыка Запада за 40 лет / О. Феофанов, А. Налоев. — Ставрополь : Кн. изд-во, 1989. — 409 с.
61. Хижняк И. Парадоксы рок-музыки : мифы и реальность / И. Хижняк. — К. : Молодь, 1989. — 296 с.

Інші жанри

62. Тихвинская Л. Повседневная жизнь театральной богемы Серебряного века : кабаре и театры миниатюр в России. 1908-1917 / Л. Тихвинская. — М. : Мол. гвардия, 2005. — 527 с.
63. Уварова Е. Эстрадный театр : миниатюры, обозрения, мюзик-холлы (1917-1945) / Е. Уварова. — М. : Искусство, 1983. — 320 с.
64. Хайченко Е. Викторианство в зеркале мюзик-холла / Е. Хайченко. — М. : ГИТИС, 2009. — 283 с.

Надійшла до редколегії 13.12.2010 р.

УДК 159.964.21:316.48

О. І. КОЗАК

МЕТАДИСКУРС ДОСЛІДЖЕННЯ ФЕНОМЕНУ КОНФЛІКТУ

Поліфакторність конфлікту як соціокультурного феномену зумовлює створення метадискурсу його дослідження, що синтезує досягнення різних інформаційних зрізів проблеми.

Ключові слова: *конфлікт, соціально-культурологічний феномен, метадискурс, конфліктологія.*

Полифакторность конфликта как социокультурного феномена обуславливает создание метадискурса его исследования, синтезирующего достижения различных информационных срезов проблемы.

Ключевые слова: *конфликт, социально-культурологический феномен, метадискурс, конфликтология.*

Polifaktornist conflict as a social and cultural phenomena encourages metadyskurs his research, witch synthesize information to achieve different cuts of the problem.

Key words: *conflict, social and cultural phenomena, metadyskurs, conflictology.*

Вивчення природи конфлікту, що являє собою різнобічний і багато-аспектний феномен, актуальне для різних сфер природничо-наукового та гуманітарного знання. Зміни «картин світу», котрі базуються на баченні протиріччя у формах свідомості та матерії, певною мірою модифікують погляди на структуру конфлікту, його місце і значення в певній сфері інтерпретування. Культурологічний підхід до розгляду наукових концепцій конфлікту ґрунтується на аналізі становлення цього поняття в різних галузях гуманітарного знання, пов'язаних з урахуванням історичних і теоретичних положень філософії, соціології, психології, конфліктології, що (кожна зі своїх позицій) пояснюють цей феномен у сфері культури. Принцип утворення метадискурсу, що синтезує різні підходи, сприяє формуванню концепції об'ємного бачення феномену конфлікту в будь-якій сфері, зокрема й у мистецтві.

Метою статті є розгляд феномену конфлікту за допомогою метадискурсу, що сприятиме усвідомленню його специфіки у сфері культури.

У спеціальній науковій літературі можна визначити тенденції психологізації конфлікту, зумовленість його природи культурними факторами, що втілюєся в монографіях Н. Гришиної [3], А. Анцупова, С. Баклановського [1] та ін., проникнення в цю сферу сучасної методики дискурс-аналізу: О. Русакова та Д. Максимова [9], великобританська дослідниця Шанталь Муфф [12] розглядають його як принцип необхідності демократичного мислення, що ґрунтується на визнанні реальності невирішених конфліктів.

Зважаємо на те, що історично виникла необхідність відокремлення самостійної науки — конфліктології, — котра прагне до синтезу інформації про різні конфлікти, побудови спільної системи їхньої структури, функцій, типологій тощо. Можливість заснування єдиної системи дослідження конфлікту зумовлює використання метадискурсу, імперативною позицією котрого є положення — основа будь-якого конфлікту — протиріччя. Воно відіграє системну роль як для різних видів конфлікту, так і для різних рівнів їхнього вивчення.

Якщо розглянути філософсько-культурологічний дискурс дослідження, то розуміння конфлікту традиційно пов'язане з його трактуванням як стадії протиріччя об'єктивних та суб'єктивних процесів у філософсько-соціологічній і філософсько-психологічній сферах. Перша з них зумовлена розглядом змісту основних законів діалектики в суспільстві, зокрема ефектів біполярності реального світу, друга детермінована вивченням процесів їх усвідомлення: сприйняття й узагальнення. Формування Г. В. Ф. Гегелем законів діалектичної логіки надало філософам багатьох напрямів можливості їхнього осмислення і тлумачення. Парадигма міркувань саме про конфлікт започатковується в працях філософів німецького походження: Г. Зіммеля, К. Маркса (соціологічна тенденція), Ф. Ніцше, З. Фрейда (психоаналітична тенденція) та багатьох інших мислителів, які цікавилися питаннями ролі конфлікту, як у суспільстві в цілому, так і у сфері внутрішнього життя особистості, а в подальшому поширюється на європейську й американську філософські традиції.

Не претендуючи на вичерпний обсяг філософських праць з проблем протиріччя, відзначимо, що тільки гегелівське його трактування у «Філософії духу» чи кантівські антиномії утворюють величезне поле для спеціального дослідження, вже не говорячи про пізніші філософські системи та погляди мислителів того чи іншого часу. Доцільно позначити орієнтири щодо аналізу конфлікту в межах, які передбачають його подальший розгляд у сфері мистецтвознавства.

Теорія конфлікту в соціології розглядалася як своєрідний теоретичний протест проти домінування структурного функціоналізму, адже його принципи, зокрема стабільність, усталеність, згода й ін., занадто контрастували із соціальною реальністю, характерною для Європи ХІХ ст., з її протиріччями, конфліктами й іншими потрясіннями. Стосовно розуміння устрою суспільства та його структур соціологи дотримували однієї з двох принципових позицій: теорії функціоналізму і теорії конфлікту (їх також називають «рівноважною» та «конфліктною» моделями суспільства). «Рівноважну» (функціональну) модель,

яка історично виникла раніше, з позицій функціоналізму сформулював Г. Спенсер, пізніше її розвинув не менш відомий учений Е. Дюркгейм, і вона ще й нині має своїх послідовників. «Конфліктна» модель базувалася на констатації реалій соціального життя, які постійно доводили, що так звані «відхилення» трапляються занадто часто, щоб розглядати їх як деякий прикрий виняток з правил або «ненормальність» [3, с. 24]. Пропонуючи власні уточнення щодо тлумачення структурно-функціональної моделі суспільства, Р. Мертон насамперед критикував ідею її «функціональної єдності» [3, с. 25], усупереч якій не однорідність і єдність, а конфлікт цінностей та протистояння культур є типовими для існуючого на той час суспільства.

Найяскравішими виразниками згадуваної точки зору стали Карл Маркс і Георг Зіммель, ідеї котрих фактично заклали базу науки конфліктології, а подальшого розвитку вона набула в працях німецького вченого Р. Дарендорфа [4] й американського дослідника Л. Козера [7], забезпечивши таким чином концептуальні засади сучасної парадигми конфлікту. Головна роль К. Маркса і Г. Зіммеля полягає у започаткуванні конфліктології, завдяки чому їх можна вважати першим поколінням її класиків. Ідеї та наукові розвідки цих учених не обмежувалися власне явищем конфлікту й радше стосуються загального поля конфліктної проблематики. К. Маркс писав про протиріччя частин соціальної системи, про неминучість боротьби між ними та приреченість класового суспільства на протистояння, котре до певного часу може перебувати в прихованому стані. У такому контексті ці положення здебільше відповідають поняттю боротьби, ніж конфлікту в його власному розумінні, тому практично призвели до ототожнювання цих понять [3, с. 28].

Значною мірою це стосується й ідей Г. Зіммеля: ствердження апріорності боротьби наближає їх до позицій соціал-дарвіністів з притаманним їм центральним концептом боротьби. Описи дослідника, що базуються на конкретних історичних, етнографічних і політичних фактах, часто використовують поняття «конфлікт» у метафоричному сенсі [5]. Він суттєво психологізував це поняття як результат вираження в ньому деякої ворожості, притаманної всім людям, а також їхнім стосункам: «... виникає враження, що люди ніколи не любили один одного через існування речей настільки малих і незначних, як ті, через які один іншого ненавидить» [5, с. 8]. Хоча вчені цього напрямку схильні були розглядати конфлікт як одне з центральних явищ соціальних систем, пріоритет у спробах осмислення його позитивних функцій у житті суспільства традиційно належить Г. Зіммелю. Вважається, що його ідеї впливали на американську соціологію, насамперед, на праці Л. Козера [7; 292]. Саме Г. Зіммель розмежовував зміст понять «конфлікт» і «боротьба», вважав, що конфлікт може замінювати свою гостроту й мати різні наслідки для стану соціуму, завдяки чому його праці виявилися істотним кроком у розвитку проблеми власне конфлікту [3, с. 28].

На думку найвидатнішого соціолога Р. Дарендорфа [4], соціальний конфлікт завжди був і буде притаманним будь-якому суспільству через

неминучі розбіжності в багатьох його складових. У постіндустріальному суспільстві головне протиріччя соціальних систем, як стверджує вчений, зміщується з економічної площини, зі сфери власності до галузі панування–підпорядкування, і тому виявляється, що основний конфлікт пов'язаний з перерозподілом влади. Визначення динаміки його розвитку за самою своєю суттю повторює логіку міркувань щодо діалектики розвитку конфлікту: об'єктивна протилежність інтересів сторін, усвідомлення цієї протилежності, виникнення соціальних організацій та ін. [3, с. 29]. Водночас поняття «конфлікт» як, зокрема, і «насильство», «панування та підпорядкування», «діалектика», він використовує риторично, намагаючись наблизити свої міркування до багатьох соціальних конфліктів. У його текстах «конфлікт між підприємцями і профспілками» межує з конфліктом «між Заходом та Сходом», і зважаючи на це він зазначав: «У цьому місці повинен стати цілком зрозумілим смисл узятого за основу широкого визначення конфлікту. Форма сутички, що у повсякденній мові називається «конфліктом» (як і так звана «класова боротьба»), виявляється тут тільки однією формою ширшого феномену конфлікту, зокрема формою крайнього або значного насильства (і, можливо, також інтенсивності)» [4, с. 144].

Значення праць Л. Козера полягає в спробах не протиставляти теорію конфлікту структурному функціоналізмові, а «вписати» його до ідеї суспільного значення. Показово, що перше визначення конфлікту, яке належить Л. Козеру, є одним з найпоширеніших у західній науці: «Соціальний конфлікт може бути визначений як боротьба через цінності або претензії на статус, владу чи обмежені ресурси, в якій метою конфліктуючих сторін є не тільки досягнення бажаного, але й нейтралізація, завдання збитків або усунення суперника» [7, с. 32]. Серед класиків конфліктології він розвивав багатоаспектний і всеосяжний погляд на конфлікти, писав про умови та фактори їхнього виникнення, а також про гостроту, тривалість і функції. Саме останні посіли пріоритетне місце в його теоретичній системі, стали базою для визначення цієї концепції як «конфліктного функціоналізму». Його перша фундаментальна праця, присвячена конфліктам, дістала назву «Функції соціального конфлікту» та відіграла історичну роль у конфліктології, а розвиток ідей Г. Зіммеля щодо позитивних функцій конфлікту слушно вважають одним з вищих досягнень конфліктології.

Заслуги «другого покоління» класиків конфліктології не обмежувалися розвитком ідей першого, а опис нових аспектів конфліктної феноменології створював можливості для їхнього наукового вивчення завдяки чіткому та суворішому визначенню проблемних «полів дослідження». Поняття «конфлікт» почали відокремлювати від поняття «боротьба», і воно набуло визначенішого смислу та конкретнішого розуміння. Конфлікт не сприймається як абстрактне явище, набуваючи особливостей феноменології зі значеннєвими межами свого існування в соціальному просторі [3, с. 31].

Перша фундаментальна розробка філософських положень стосовно конфлікту у сфері художньої культури належить Г. В. Ф. Гегелю,

котрий використав цей термін у своїй «Естетиці». Розділ зазначеної праці пов'язувався, насамперед, з осмисленням художніх закономірностей драми як родової ознаки мистецтва, зумовленої дією, що набула адекватного втілення в процесуальних видах мистецтва. Розуміння драми та драматичного як її характеристики, безумовно, склалося у філософа під впливом передуючих праць Г. Е. Лессінга та Д. Дідро, що фактично обґрунтували заснування так званого «середнього», саме драматичного жанру, який — на відміну від жанру трагедії — поширився в європейському мистецтві епохи Просвітництва. Однак розробка поняття «конфлікт» належить все ж таки Г. В. Ф. Гегелю, котрий поєднував його з дією, дієвістю. Парною до конфлікту категорією (протилюжною за змістом) у сфері художньої творчості є категорія «гармонія»: якщо конфлікт характеризує дієвість розладу між сторонами, то гармонія фіксує стан цілісності, домірності між ними. Саме гармонією, на думку Г. В. Ф. Гегеля, завершується цикл драматичної дії, що містить конфлікт і складається з декількох фаз: необразлива ситуація, дозрівання колізії до конфлікту, його вирішення, тобто досягнення гармонії та примирення ворогуючих сторін.

Конфлікт, як вважав Г. В. Ф. Гегель, наявний також і в епосі, оскільки саме в ньому відчувається дія, компонентом якої неодмінно є конфлікт. У цьому разі він, однак, відтворюється не безпосередньо, як у драмі, тому що стосується подій; на відміну від дій, конфлікт відчувається через інтерпретацію тлумача, з позицій деякої часової дистанції, що формує принцип епічної розповідності. Конфлікт–переживання повністю втілюється у сфері лірики: якщо конфлікт відтворення в драматичному й епічному способах пов'язується з можливістю протиставлення конфліктуючих сторін, то в ліриці це відбувається принципово інакше. Зосередженість на внутрішній, суб'єктивній сфері утворює характерний для ліричного роду принцип переходу від зовнішніх параметрів дій і подій до внутрішнього їхнього переживання, посилює ідентифікацію настрою того, хто сприймає, зі станом особистості героя. Не протиставляючи сторони конфлікту, ліричний спосіб відтворення характеризується деталізацією напруженості переживання [6, с. 40].

Фундатор психоаналітичної філософії З. Фрейд не наполягав, як Ф. Ніцше, що людина — це «хвора тварина». Він дійшов очевидного висновку, що людська доля являє собою неминучі конфлікти, а також вважав, що базовими протиріччями є «бажання та реальність» і «бажання та свідомість». За З. Фрейдом, людське «бажання» (лібідо) перебуває в конфліктних відносинах зі світом культури — батьками, владою, системою імперативів і заборон, соціальних цілей та ідеалів. Протиріччя лібідо трагічні: з праці «Три нариси з теорії сексуальності» відомо, що енергія лібідо проста, її об'єкт і мета не мають єдності, її потік завжди може розщепитися, вести до перекручень і неправильних рухів. Центральною позицією його філософії щодо значення конфліктів у мистецтві й культурі є той факт, що між задоволенням і придушенням бажань відкривається непростий шлях сублимації. Але саме тому, що людина не є ні твариною, ні божеством, вона потрапляє в це

безвихідне становище; створює «марення та мрію». Означена думка З. Фрейда є надзвичайно глибокою: оскільки принцип реальності перешкоджає принципу задоволення, то людині не залишається нічого іншого, як «культивувати» мистецтво заміщення насолоди, тобто сублімацію [8, с. 218].

Сучасний дослідник, французький філософ П. Рікер уточнює значення цих положень для мистецтва: «Людина, як часто говорять, є істотою, здатною до сублімації. ...Одне лише мистецтво здається нам безпечним; принаймні, Фрейд саме це змушує нас визнати, оскільки тільки мистецтву доступні прийоми ідеалізації й тільки воно здатне за допомогою невловимого чаклунства приборкувати темні сили; лише його не можна підозрювати ні в нетерпимості, ні в бажанні все рознюхати, все заперечувати, підірвати, словом, — розпочати скандал. Ось чому, як уявляється, до мистецтва Фрейд ставився без підозри. Насправді ж «сублімація» започатковує новий цикл протиріч і побоювань; але хіба уяві не властиво служити відразу двом панам — Неправді й Реальності, що є причиною його подвійності? Неправді, — оскільки вона водить за ніс Ерос з усіма його фантазіями (заглушає голод, як говорять); Реальності, — оскільки привчає тверезо дивитися в очі необхідності» [8, с. 220]. Такі цікаві коментарі додають стимулів для подальшого міркування щодо смислу термінів «сублімація», «внутрішній конфлікт».

Досліджуючи положення про внутрішній конфлікт, який за своєю сутністю подібний до неврозу, послідовники психоаналітичної лінії філософії (К. Юнг, Е. Фромм, К. Хорні, П. Рікер та ін.) мали змогу визначити наявність таких його ознак майже в кожній конкретній статті та коментувати це як тенденцію невротизації особистості, котра втілювалася в художніх явищах, зокрема згущенні драматизму та негативізму в сучасному мистецтві, у процесах культури ХХ ст. Внутрішньо-особистісний конфлікт — це гостре негативне переживання, яке спричинене тривалою боротьбою структур внутрішнього світу особистості, що відбиває суперечливі зв'язки із соціальним середовищем і затримує прийняття рішення [1, с. 137]. Неодмінними вимірами внутрішньоособистісного конфлікту в житті, мистецтві стають: когнітивна, емоційна, поведінкова (дієва) сфери, інтегральні показники дії (переживань) суб'єкта, їхня очевидна та прихована мотивація [1, с. 136].

Перспективними в цьому сенсі є спроби вивчення залежності сприйняття тих чи інших ситуацій від факторів культури. Належність до певної культури (стосовно віку, статі, професійної групи та ін.) впливає на спільне сприйняття та оцінку тих чи інших обставин. Типове в людському реагуванні пов'язується з тим, що існують спільні уявлення, котрі збігаються з аналогічними знаннями — уявленнями про ситуації інших людей. Це «надіндивідуальне» уявлення називають «поділюваним» знанням. Згідно з А. Шюцем, «повсякденний здоровий глузд містить ознаки колективного поділюваного досвіду, у деяких людей формується розуміння структури суспільства й тієї дійсності, в якій ми живемо, за допомогою спільних категорій культури. Таке розуміння не тільки притаманне окремому індивідові, але й свід-

чить про компетентне розуміння цього індивіда як учасника певного культурного кола» [3, с. 79].

Характерно, що навіть психоаналітики, котрі виявляють прихильність до переважно інтерпсихічного пояснення конфліктів та відходять від ортодоксального психоаналізу, звертаються до культурних факторів їхнього виникнення. До речі, К. Хорні визначала: хоча «окрема людина має свою долю — мати деспотичну матір чи таку, «що жертвує собою заради дітей», але той чи інший тип матерів визначається певними культурними умовами» [11, с. 8].

Теза «культурного» походження проблем людини стала головною в працях багатьох учених. Так, Р. Мей на прикладі аналізу проблем у житті невротиків демонструє зміни їхнього змісту впродовж певного часу, зокрема в періоді, пов'язані із соціальними впливами: «Пацієнтів Фрейда з їхніми сексуальними проблемами змінили невротики з підвищеною агресивністю. 30-і — поч. 40-х рр. ХХ ст. були періодом прояву серед пацієнтів тривоги як загальної риси характеру. Ця проблема змінила ідентичну та, у свою чергу, поступилася місцем переживанням багатьох людей ситуації як конфліктної, котру сформувано почуття апатії, пов'язаної з утратою чи знецінюванням значенневих засад існування. Р. Мей дуже критично, але все ж таки згадує точку зору, відповідно до якої поняття «невроз» необхідно замінити на «соціоз»» [3, с. 19–23]. Це визначення є справедливим для індивідів, які належать до тієї ж культури, до тієї ж субкультури, до однієї робочої групи, до однієї пари тощо.

Уже згадувався описаний К. Хорні тип людини, котра має тенденцію «прямування проти людей», яка «сприймає як належне ворожість навколо себе і вирішує свідомо чи несвідомо боротися», «протидіяти всіма доступними способами» [11, с. 42–43]. З точки зору К. Хорні, конфліктність може бути характеристикою «невротичної особистості» [11, с. 25], коли особистість невротично реагує на ту життєву ситуацію, котра в здорової людини взагалі б не викликала жодного конфлікту.

В інших психоаналітичних поняттях конфліктність особистості може пов'язуватися з таким явищем, як негативізм (ворожість), що полягає в демонстративній протидії об'єкта, який суб'єкт несвідомо сприймає як небезпечний або загрозливий. Негативізм виявляється в упертості, зневажливому ставленні (ігноруванні, реакції «не бачу», «не чую»), підозрілості та неприйнятті допомоги, немотивованій злостивості, прагненні до сутичок із будь-якого питання, нав'язливого іронізуванні, жаргуванні і глузуваннях [1, с. 138]. На думку психоаналітиків, ці моделі когнітивних, емоційних і поведінкових реакцій успадковуються та опановуються в процесі індивідуального розвитку.

Слід також зважати на позиції дослідників (К. Юнг, К. Леонгард, А. Аугустинавічуте та ін.) у розробці теорії психотипів осіб, які свідчать про «накладання» впливів значенневих подій соціуму на структуру психіки особистості, в результаті чого конфліктні особливості, що виникають, позначаються як на взаємовідносинах людей, так і дуже рельєфно — на творчості. Спроби визначити психотипи видатних композиторів та музикантів—виконавців спостерігалися і раніше в певних

науках (наприклад, психологія, соціоніка) й у художньо-аналітичній практиці.

Підсумовуючи, визначимо характерні ознаки феномену конфлікту, що виявлені за допомогою метадискурсу та сприяють його розумінню у сфері художньої творчості:

- позитивні функції конфлікту спрямовуються проти дискримінації цього феномену та його однозначного трактування як шкідливого і небезпечного, що свідчило тільки про «патологію» та «хвороби» соціального організму;
- провідні науковці минулого — філософи, соціологи, психологи — підготували ґрунт для затвердження головних принципів сучасної конфліктології — визнання конфліктів як закономірної та природної характеристики людських відносин, що мають можливості тривати в різноманітних формах;
- базові форми конфлікту виникли в результаті реалізації домінуючих принципів його розгорнення: конфлікт-дія, котра «залучає» реципієнта до процесу боротьби («тут і зараз»), конфлікт-переживання, що утримує часову та психологічну дистанцію між сприйняттям і відтворенням;
- конфлікт-переживання екстраполює свій «прихований» смисл у структуру психологічних процесів, коли існують дві можливості його розвитку: перша являє собою прихований драматизм, що, накопичуючись, призводить до вибуху; друга — це протиріччя, яке перетворюється на латентний стан екзистенціальної тривоги, ніби фрейдівське: «Я» — «воно».

Вважаємо перспективним дослідити форми реалізації феномену конфлікту в сфері мистецтва, зокрема в музиці. Провідну роль у метадискурсі буде відігравати міждисциплінарний метод дослідження, котрий поєднає автономно-музичний і поза-музичний його аспекти.

Список літератури

1. Анцупов А. Я. Конфликтология в схемах и комментариях : учеб. пособ. для студ. вузов, обучающихся по направлению и специальностям психологии / А. Я. Анцупов, С. В. Баклановский. — М. ; СПб. : Питер, 2005. — 288 с.
2. Богданов Е. Психология личности в конфликте : учеб. пособ. / Е. Богданов, В. Зарыкин ; [Калууж. гос. пед. ун-т им. К.Э. Циолковского]. — 2-е изд. — СПб. : Питер, 2004. — 221 с.
3. Гришина Н. В. Психология конфликта / Н. В. Гришина. — СПб. : Питер, 2003. — 464 с.
4. Дарендорф Р. Элементы теории социального конфликта / Р. Дарендорф // Социс. — 1994. — № 5. — С. 142-147.
5. Зиммель Г. Человек как враг / Г. Зиммель ; пер с нем. В. Ванчугова // Апокалипсис смысла : сб. работ западных философов XX-XXI вв. — М., 2007. — С. 5-15.
6. Козак А. И. Об особенностях внутреннего конфликта и способах его воплощения в музыке / А. И. Козак // Наук. вісн. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського : зб. ст. — К., 2002. — Вип. 21. — С. 38-45.
7. Козер Л. Завершение конфликта / Л. Козер // Социальный конфликт: современные исследования : реферат. сб. — М., 1991. — С. 27-35.

8. Рикёр П. Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике / П.Рикёр ; пер. с фр. и вступит. ст. И. Вдовиной. — М. : КАНОН-пресс-Ц : Кучково поле, 2002. — 624 с.
9. Русакова О.Ф. Политическая дискурсология: предметное поле, теоретические подходы и структурная модель политического дискурса / О.Ф.Русакова, Д.А.Максимов // Полис. Политические исследования, — 2006. — С. 38-41.
10. Фрейд З. По ту сторону принципа удовольствия. Я и Оно : пер. с нем. / З. Фрейд. — М. : АСТ ; Харьков : Фолио, 2004. — 156 с.
11. Хорни К. Наши внутренние конфликты / К. Хорни. — М. : Эксмо, 2003. — 320 с.
12. Chantal Mouffe, The Democratic Paradox / Mouffe Chantal. — London : Verso, 2000, — pp. 80—107.

Надійшла до редколегії 22.12.2010 р.

УДК [792.54 (091) : 930.85] (477) “17/18” О. В. ЄРОШЕНКО

ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНІ ПЕРЕДУМОВИ ФОРМУВАННЯ УКРАЇНСЬКОЇ ОПЕРИ

Розглядаються історико-культурні аспекти формування української опери в контексті процесів національного відродження періоду кінця XVIII — середини XIX ст.

Ключові слова: українська опера, національне відродження, музична культура.

Рассматриваются историко-культурные аспекты формирования украинской оперы в контексте процессов национального возрождения периода конца XVIII — середины XIX в.

Ключевые слова: украинская опера, национальное возрождение, музыкальная культура.

The article deals with the historical and cultural aspects of the Ukrainian opera creation in the context of the national regeneration processes of the end of XVIII — the middle of XIX cent. period.

Key words: Ukrainian opera, national regeneration, musical culture.

У наш час, що вже утвердився в назві «пострадянського», в українському музикознавстві чітко висунулися проблеми, пов'язані з вибудовуванням нового, політично незаангажованого погляду на вітчизняну музичну спадщину та творчість сучасних українських композиторів і музикантів у контексті загальноєвропейської культурної традиції. У цьому напрямі вагомий внесок належить працям з українського етномузикознавства й музичної фольклористики (Ф. Колесси, К. Квітки, С. Грици, А. Іваницького, В. Осадчої та ін.). У 90-ті рр. ХХ — на початку ХХІ ст. вийшли друком нові ґрунтовні праці з вітчизняного музикознавства (Л. Корній, С. Павлишин, М. Черкашиної, М. Загайкевич, Л. Кияновської, О. Цалай-Якименко, М. Черев-

паніна, М. Ржевської та ін.), зокрема вокалознавства (В. Антонюк, М. Жишкович, І. Присталова та ін.). Утім проблема осмислення української музичної, в тому числі оперної творчості, в контексті загальноєвропейського культурного процесу потребує подальшої поглибленої розробки й узагальнення, що й зумовлює актуальність тематики цієї статті. З вищезазначеного походить мета статті: висвітлення історико-культурних аспектів формування української опери у зв'язку з процесами національного відродження, які відбувалися в Україні з кінця XVIII ст.

Формування й становлення національної української композиторської та виконавської шкіл відбувалися в XIX ст. Об'єктивне висвітлення загальноукраїнського культурно-мистецького процесу можливе тільки за умови врахування специфіки суспільно-політичних умов, у яких перебувала українська етнічна територія, порізнена в минулому політичними кордонами кількох держав.

Слід зазначити, що наприкінці XVIII ст., коли в багатьох європейських країнах розпочався процес національного відродження, українська етнолінгвістична територія перебувала в межах двох багатонаціональних феодально-кріпосницьких імперій: Російської та Австрійської (до Першої світової війни).

Поступово, від останньої третини XVIII ст. до кінця першої третини XIX ст. завершилося знищення української державності та решток автономії України. Після ліквідації Гетьманщини (1764) та зруйнування Запорізької Січі (1709, 1775), юридичного оформлення кріпосного права на Лівобережжі і Слобожанщині (1783), скасування чинності Магдебурзького права по містах на лівобережній Україні (1831) [3, с. 511], (у Києві в 1835), та Литовського Статуту в судах (1840) [6, с. 254] Україна фактично перетворилася в безправну колонію величезної євразійської імперії — Росії. На колоніальному становищі опинилися й західноукраїнські землі, які перебували в складі Австрійської монархії. В обох імперіях розгалужений бюрократичний апарат повністю контролював усі сторони життя суспільства.

Під проводом російського царату руйнується традиційна українська освітня система. Ще в середині XVII ст. архідиякон і письменник Павло Алепський у мандрівних записках «Подорож Антиохійського патріарха Макарія» відзначав високу грамотність українського населення. Упродовж наступних ста років шкільна освіта надалі розвивалася, «кожне село мало тоді свою школу» [9, с. 95]. Та на початок XIX ст. завдяки антиукраїнській соціально-економічній політиці російських імператорів та уряду стан нижчої освіти в Україні докорінно змінився. Так, професор І. Огієнко відзначав: «На просторі теперішніх Чернігівського, Гродненського та Сосницького повітів р. 1768 було 134 школи і одна школа припадала на 746 душ населення; через 100 років, р. 1875, на цій самій землі шкіл вже тільки 52, і одна школа припадає на 6730 душ, цебто за сто років шкіл стало втричі менше, тоді як людність зросла вдсятеро...» [9, с. 95]. Широка русифікація шкільної освіти в Україні провадилася ще від часів створення за наказом Катерини II «Комісії для заведення в Росії народних училищ»

(1782). Згодом, у 1804 р., царський уряд видав спеціальний указ, що забороняв навчання українською мовою [12, с. 97], її використання зберігалося виключно в народному середовищі.

На територіях Правобережної України та Галичини, які в XVIII ст. належали до Речі Посполитої (до її поділів 1772-1795 рр.), планомірно провадилося ополчення українського населення. Поступово «польська мова на західних землях стала мовою вищих шарів і культурного громадянства, а українська залишилася тільки в устах соціальних низів», — відзначав історик [6, с. 231].

Наприкінці XVIII ст. після трьох поділів Польщі (1772, 1793, 1795) більшість українських земель відійшли до Російської імперії; Галичина та Буковина — до Австрійської (Закарпаття перебувало під її владою з кінця XVII ст.). Катерина II та її наступники не змінювали суспільного устрою на своїх нових територіях, залишивши, таким чином, провід за польським панством; однак зміни відбулися в релігійній ситуації у зв'язку з широким упровадженням російського державного православ'я замість пануючого раніше на теренах Речі Посполитої католицького та поширеного серед українського населення греко-католицького віросповідань. Почало розвиватися шкільництво, втім суто польського спрямування, ставши провідником національної польської культури. Таке становище залишалось до національно-визвольного повстання 1830-1831 рр., після якого польські школи були закриті та переформовані на російські гімназії, як закрито й більшість римо-католицьких монастирів на Правобережній Україні [3, с. 506]. Таким чином, польські культурні впливи було значно зменшено, втім для розбудови національної української культури урядом не було вжито аніяких заходів.

Західна Україна, яка за останньої чверті XVIII ст. опинилася під владою монархії Габсбургів, перебувала на той час у стані вкрай економічно виснаженому та занепадому. Згодом просвітницькі реформи імператриці Марії Терезії та її сина імператора Йосифа II викликали деяке піднесення економіки та соціальної сфери життя населення того краю, українці отримали певні можливості для національного розвитку. Вже в 1774 р. було введено три види народних шкіл: «1) однокласові «парафіяльні», з наукою рідною мовою, 2) трикласові «тривільні» й 3) чотирикласові «нормальні» з наукою німецькою мовою. Як «рідна мова» була допущена й українська, властиво церковнослов'янська з українською вимовою» [3, с. 526-527]. У цілому, наприкінці XVIII ст. та впродовж першої половини XIX ст. культура й освіта української громади Західної України, більшість якої становило селянство, були під проводом уніатської греко-католицької церкви. Підвищенню освітнього та загальнокультурного рівня греко-католицького духовництва сприяло відкриття нових духовних навчальних закладів для галичан та закарпатців (греко-католицька Генеральна семінарія *Barbareum* (Відень, 1774-1784), Центральна духовна Семінарія (Львів, 1783)) та університету з викладанням німецькою мовою (на теологічному факультеті — латиною) у Львові (1784) [3, с. 526-527; 10, с. 344]. Таким чином, поряд з поширенням наприкінці XVIII ст. засад німецької

освіти та культури в українських провінціях Австрійської імперії автотонне населення мало, хоча й незначні, можливості для розвитку власної народності, мови та культури.

Того ж часу, на рубежі XVIII–XIX ст. культура українського народу на теренах Російської імперії розвивалася в умовах постійних утисків з боку самодержавної влади, на той час склалася практично кризова ситуація, коли власне постало питання про саме існування національної української культури. «Духовний гніт, що був нестерпним у столицях, виявлявся втричі нестерпнішим у провінції, на яку перетворила Україну імперська влада», — зазначає видатний історик культури М. Попович [10, с. 320]. Втім саме з того часу розпочинається процес українського культурного ренесансу.

Українське відродження, як і національне відродження інших народів Центральної, Східної та Південно-Східної Європи, історично пов'язане з процесом зміни європейської середньовічної цивілізації на капіталістичну, поступовим поширенням нової західноєвропейської моделі суспільного життя; національне пробудження формувалося в той час як протипага тяжкому соціально-економічному та політичному становищу й культурному занепаду, в яких опинився в останні десятиріччя XVIII ст. поневолений український народ. Визначний український мовознавець та історик церкви професор І. Огієнко відзначав: «З самого кінця XVIII віку та з початку XIX, коли скрізь по слов'янських землях прокотився рух національного відродження, цей рух захопив і Україну, вже тоді добре роз'їджену державним нівелюванням та русифікацією. Стара Україна прокинулася і одразу ж твердо стала на міцний народний ґрунт» [9, с. 66]. Разом з тим, як указував один з найавторитетніших представників зарубіжного історичного українознавства І. Лисяк-Рудницький, важливу роль у зародженні процесу українського національного пробудження відігравали історичні козацькі традиції. Він відзначав: «Початки новітнього національного руху лежали в тих областях України, де козацькі традиції були найсильніші, і більшість провідних постатей первісно вийшла з нащадків козацької старшини» [7, с. 19].

У розвитку нової вітчизняної культури того часу вагому роль відігравали ідеї Просвітництва та романтизму. У літературі початок українського національного відродження пов'язаний з появою першого видання україномовного твору — «Енеїди» І. Котляревського (1798 р.) та творчістю його послідовників: Г. Квітку-Основ'яненком, П. Гулаком-Артемівським і Харківським гуртком літераторів. Науковою базою, що стимулювала їх зусилля, був заснований 1805 р. Харківський університет. 1819 р. І. Котляревський для полтавського театру створив першу «малоросійську оперу» «Наталка Полтавка» та водевіль «Москаль-чарівник», які дуже скоро збагатили репертуар українських театральних труп.

Національно-культурне відродження в Галичині пов'язане з діяльністю так званої «Руської трійці», до якої належали вихованці Львівської семінарії М. Шашкевич, І. Вагилевич і Я. Головацький; вони видали першу в Галичині книгу українською мовою — альманах

«Русалка Дністрова» (1837), започаткувавши західноукраїнський літературний, а згодом і національний ренесанс. У дні революційних подій «Весни народів» (1848-1849) Я. Головацький відзначав провідну роль галицького українства в розбудові національного відродження всієї української нації. «Галицькі Русини, — писав він, — як нині видяться, мають призначення, в крузі одноплемінних слов'янських народів розвинути свою родиму словесність, своє питоме життя, поповнити тую розгрань, яка між Слов'янами без них появляється, впливати на освіту мільйонів свого племені і переносити європейську просвіту тихим розвоєм на весь південноросійський народ» [11, с. 165]. Хоча революція в Габсбурзькій імперії за рік була придушена, втім основним її здобутком стало скасування панщини, що відкривало нові можливості для соціально-економічного розвитку народів багатонаціональної країни та сприяло відродженню й розбудові їх культурного життя, зокрема української громади.

На думку визначного українського історика Д. Дорошенка, українське національне відродження «мало своє джерело, з одного боку, в історичній традиції, а з другого — в пробудженні почуття своєї народності» [3, с. 496]. Національна історична традиція збереглася на Лівобережжі в політичних утвореннях, які протягом тривалого часу залишалися автономними в Російській імперії: Гетьманщині або Малоросії, Слобідській Україні та Запорізькій Січі. Це сприяло тому, що саме тут відроджувалася національна культура.

Значну роль у посиленні інтересу до історичного минулого українського народу відіграли події, пов'язані з перетворенням козацької старшини в дворянство. За рескриптом 1781 р., «розбір дворянства» в Малоросії повинен був розпочатися одразу за введенням «установлення про губернії» [8, с. 43], яке відбулося в 1782 р. З відкриттям малоросійських дворянських депутатських зборів значна кількість претендентів на привілейований стан заявила про свої права і одержала дворянські грамоти. Втім імперська канцелярія поставила під сумнів право нащадків козацьких старшин на дворянський статус. На ниві захисту дворянських свобод виникає цілий рух, що ґрунтується на історичних традиціях й всі свої вимоги базує на історично-правових доказах. Ця боротьба викликала в українському суспільстві особливий інтерес до історії козацької України та відіграла першорядну роль у питанні оживлення українських історичних традицій.

Другим чинником національного пробудження стала ідея народності, що зародилася в другій половині XVIII ст. на Заході Європи, та виявилася в інтересі до національного минулого, народної мови й творчості, народного побуту тощо. Наприкінці XVIII — початку XIX ст. вийшли друком праці в галузі української історії, філології, етнографії, літератури тощо; зацікавлення історичним минулим народу стало одним із головних елементів українського романтизму. Національне відродження в першій половині XIX ст. набуло суто культурницького характеру. Так, у цей час багато молодих людей-романтиків (серед них — М. Костомаров, Я. Головацький та ін.) починають ходити по селах, збирають та публікують місцевий фольклор. Наприклад, Я. Го-

ловацький для запису народних пісень і переказів «пустився пішки в Стрийщину, Станіславщину, Коломийщину і зайшов аж на Буковину» [11, с. 69]. У середині 40-х рр. XIX ст. українське національне відродження активізується, що насамперед виявилось у створенні першої національної політичної організації — Кирило-Мефодіївського братства (1846-1847), до якого входили видатні представники української інтелігенції: М. Костомаров, Т. Шевченко, П. Куліш, М. Гулак та ін. Після арешту братчиків український національний рух був придушений практично до входження на престол Олександра II (1855), початок царювання якого ознаменувався ліберальними державними реформами, у зв'язку з чим знову почали зростати український національно-патріотичний рух та культурне відродження.

Посилення інтересу до української народної музичної творчості в широких культурних колах Російської імперії сприяв друк статті великого М. Гоголя «Про малоросійські пісні» (1833), де стверджувалися художня та історична значущість української пісні, нерозривно пов'язаної з життям народу. «...Пісні для Малоросії — все: і поезія, й історія, й батьківська могила», — писав М. Гоголь [2, с. 93]. Тогочасні збирачі народної музичної творчості щиро захоплювалися нею, виходять друком збірки українських народних пісень та дум (М. Цертелєва (Церетелі) (1819), М. Максимовича (1827, 1839, 1842), М. Максимовича й О. Аляб'єва (1834), Вацлава з Олеська (1833) і К. Ліпінського (1833), М. Маркевича (1840, 1857 (анонімно)), А. Маркевича (1857), А. Єдлички (1858), А. Копіпінського (1862) тощо); пізніше поряд з цими виданнями почали друкуватися наукові етнографічні записи українського музичного фольклору (збірки О. Потебні (1863), О. Рубця (1872 і випуски 1872-1890), О. Гулака-Артемовського (1883) [1, с. 85-86]). Першою професійною науковою розвідкою щодо мелодики української народної пісні була стаття російського композитора О. Серова «Музика південноросійських пісень» (1861). Згодом новим етапом в історії професійної обробки українських народних пісень став період останньої третини XIX — початку XX ст., пов'язаний з творчістю засновника національної української композиторської школи М. Лисенка.

У другій половині XVIII — першій половині XIX ст. основними концертними осередками в Україні були маєтки багатих вельмож та поміщиків. Деякі великі землевласники (Г. Потьомкін, О. та К. Розумовські, Г. Тарновський, П. Галаган, Д. Ширай та ін.) мали досить гарні симфонічні оркестри, оперні та балетні трупи, в яких артистами були переважно кріпаки, а для керівництва музичною справою нерідко запрошували обізнаних капельмейстерів та диригентів з вільнонайманих, а також відомих іноземних композиторів та музикантів. Репертуар кріпацьких оркестрів, капел і театрів складався з різноманітних інструментальних та хорових творів, оперних уривків, а також опер і балетів (переважно іноземних), які ставили здебільшого у великих поміщицьких садибах (найяскравішим прикладом репертуару кріпацького театру є нотна бібліотека Розумовських, яка налічувала понад 2300 музичних творів, зокрема опер) [10, с. 283]. У багатьох кріпацьких театрах демонструвалися росій-

ські й українські драматичні п'єси, наприклад, у маєтку Д. Трощинського в Кибинцях, названих «українськими Афінами», ставилися п'єси В. Гоголя (батька). Свого часу музичні центри в панських садибах відіграли певну історичну роль у розвитку музичної культури, та згодом у зв'язку з розкладом феодално-кріпосного устрою почали поступово втрачати своє значення в музичному житті української спільноти. Після реформи 1861 р. деякі оркестри продовжували своє існування, ввійшовши в музичну культуру великих міст та збагативши її, кваліфіковані музиканти з колишніх кріпаків ставали вільними професіоналами.

Українська музична культура в першій половині XIX ст. розвивалася в досить складних умовах. Великодержавна шовіністична політика царського уряду була спрямована на свідоме занедбання навчальних закладів на території тогочасної України, можливості для розвитку демократичної національної культури були обмеженими. Втім, великі міста України, насамперед Київ, Харків, Одеса, Львів, Полтава, історично мали усталені музичні традиції. І хоча в першій половині XIX ст. їх культура розвивалася менш інтенсивно, ніж у наступні роки, проте саме тут формувалися й згодом здобули значних досягнень національні наука, література, мистецтво. Визначну роль у цьому процесі відіграло відкриття університетів у Харкові (1805) і Києві (1834). При Харківському університеті в 1805-1859 рр. функціонували музичні класи, в яких здійснювалися професійна підготовка спеціалістів-інструменталістів. Значна увага приділялася музичному вихованню в різноманітних приватних пансіонах, виникли перші приватні музичні школи.

Музичне життя Західної України з 1776 р. було пов'язане з діяльністю Імператорсько-королівського привілейованого театру у Львові, вистави в якому йшли німецькою, згодом і польською мовами. У 1853р. у Львові на базі музичної школи Галицького музичного товариства була відкрита консерваторія, що істотно позначилося на розвитку музичного життя міста та регіону в цілому. Значною подією в національно-культурному житті Західної України стало відкриття в 1864 р. українського театру товариства «Руська бесіда» у Львові. До репертуару театру входили як п'єси українських драматургів Наддніпрянщини, так і західноукраїнських авторів, характерним було широкє залучення музики та співів до вистав. Багато працювали в жанрі театральної музики західноукраїнські композитори М. Вербицький, І.Лаврівський, І. Воробкевич, П. Бажанський, згодом — А. Вахнянин, В. Матюк, Я. Лопатинський та ін.

Зародження національного українського оперного театру відбувалося на початку XIX ст. і пов'язане з творчістю й театральною діяльністю фундатора нової української літератури І. Котляревського У 1819 р. в Полтавському театрі відбулася постановка його твору «Наталка Полтавка», який автор назвав «малоросійською оперою». Вистава мала значний успіх і згодом стала однією з найпопулярніших п'єс українського музично-драматичного театру. За визначенням

відомої сучасної дослідниці української музики М. Загайкевич, «Наталка Полтавка» стала родоначальницею жанру діалогічної народно-побутової опери [4, с. 268]. Розмовні діалоги в «Наталці Полтавці» чергуються з музичними номерами, що характерно для оперної драматургії кінця XVIII — початку XIX ст. певних видів опер у різних європейських країнах: опери-буф в Італії, комічної опери у Франції, зингшпілю в Німеччині та Австрії, а також для російської комічної опери кінця XVIII ст. і перших національних опер слов'янських народів (чехів, поляків), де композиторська творчість проходила етап формування та становлення.

«Малоросійська опера» І. Котляревського «Наталка Полтавка» уособлює художні та драматургічні ознаки, які згодом розвинулися в українському музично-драматичному мистецтві XIX ст. Насамперед до них належать звернення до народного життя, використання фольклорних джерел та опора на народнописенні традиції, а також прагнення до відображення романтичних настроїв на реалістичній основі. Зазначимо, що, на думку Л. Корній, «в музично-театральних творах І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка, М. Вербицького відбувалося становлення української національної опери» [5, с. 200]. Згодом були створені клавіри «Наталки Полтавки» М. Васильєвим і М. Лисенком. Саме опера М. Лисенка (1889), яка вже мала увертюру й оркестрові антракти, стала найліпшим опрацюванням нев'янучого твору Котляревського.

З середини XIX ст. посилюються тенденції до створення української національної опери, якою стала опера С. Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм» (1862). У музикознавчій літературі відзначено, що музична драматургія цього твору пов'язана із західноєвропейською комічною оперою, водночас композитор ґрунтувався на різноманітних засобах музичної виразності української пісенності та танцювального фольклору, що демонструє тісний зв'язок з музично-драматичною традицією театральних постанов відомих українських п'єс І. Котляревського й Г. Квітки-Основ'яненка, наскрізь просякнута народними піснями та танцями. Подальший розвиток української національної опери відбувався пізніше, в останню третину XIX ст., і найбільше пов'язаний з творчістю М. Лисенка — фундатора української класичної музики, видатного хорового диригента й суспільно-громадського діяча.

Отже на тлі соціально-політичних подій, які відбувалися на етнолінгвістичних теренах українців наприкінці XVIII — в середині XIX ст., проходило культурне та мистецьке життя української спільноти. Процес зародження й становлення української національної опери відбувався в несприятливих і загалом складних для української нації соціально-історичних обставинах, зумовлених насамперед феодально-кріпосним устроєм та шовіністичною політикою російського й австрійського урядів. Водночас рух українського національного відродження, що розпочався з кінця XVIII ст., мав значний вплив на культурне життя української громади. Однією з невід'ємних та найвизначніших складових культурно-мистецького розвитку української

нації перших десятиріч — середини XIX ст. було формування національної опери, художні та музично-драматургічні ознаки якої згодом стали основою української національної оперної класики.

Перспективи подальших наукових розвідок цієї проблематики пов'язані з ґрунтовним вивченням становлення та розвитку української опери в контексті процесів національного відродження й загальноєвропейської культурної традиції.

Список літератури

1. Архімович Л. Нариси з історії української музики. Ч. 1 / Л. Архімович, Т. Карішева та ін. — К. : Мистецтво, 1964. — 312 с.
2. Гоголь Н. Собрание сочинений. В 7 т. Т. 6. Статті / Н. Гоголь. — М. : Худож. література, 1986. — 543 с.
3. Дорошенко Д. Нарис історії України / Д. Дорошенко. — Львів : Світ, 1991. — 576 с.
4. Історія української музики. Т. 2. Друга половина XIX ст. / Т. Булат, М. Гордійчук та ін. — К. : Наук. думка, 1989. — 464 с.
5. Корній Л. Історія української музики. Ч. 3. XIX ст. / Л. Корній. — Київ—Нью-Йорк : Вид-во М. П. Коць, 2001. — 480 с.
6. Крип'якевич І. Історія України / І. Крип'якевич. — Львів : Світ, 1990. — 520 с.
7. Лисяк-Рудницький І. Між історією й політикою / І. Лисяк-Рудницький. — (Б. м.), Вид-во «Сучасність», 1973. — 444 с.
8. Миллер Д. Очерки из истории и юридического быта старой Малороссии. Превращение козацкой старшины в дворянство / Д. Миллер. — К., 1897. — 133 с.
9. Огієнко І. Українська культура / І. Огієнко. — К. : Фірма «Довіра», 1992. — 141 с.
10. Попович М. Нарис історії культури України / М. Попович. — К. : АртЕк, 1998. — 728 с.
11. Твори Маркіяна Шашкевича, Якова Головацького, Николи Устияновича, Антона Могиляницького. — Львів : Тов-ство «Просвіта», 1906. — 624 с.
12. Шейко В. Історія української культури / В. Шейко, В. Білоцерківський. — К. : Знання, 2009. — 413 с.

Надійшла до редколегії 29.12.2010 р.

НАШІ АВТОРИ

- Алфьорова З.І.** д-р мистецтвозн., доц., декан факультету кіно-, телемистецтва, зав. кафедри телебачення ХДАК
- Апчел О.А.** аспірант ХДАК
- Божко Л.Д.** доц. ХДАК
- Бугайова В.О.** викл. ХДАК
- Бурковський М.В.** аспірант ХДАК
- Васильєва М.П.** д-р пед. наук, проф. ХНПУ ім. Г. С. Сковороди
- Верещака А.О.** викл. ХДАК
- Волков С. М.** канд. мистецтвозн., доцент, учений секретар Ін-ту культурології Нац. акад. мистецтв України
- Волох О.Ю.** канд. філос. наук, доц. Укр. інженерно-пед. акад.
- Гвалтюк О.І.** асистент Укр. інженерно-пед. акад.
- Дударець В.М.** канд. архітектури, проф. Київськ. Нац. ун-ту культури і мистецтв
- Єрошенко О. В.** канд. мистецтвозн., доц. ХДАК
- Жукова О.В.** канд. іст. наук, доц. ХДАК
- Інюточкін О.О.** доц., проф. Харк. держ. ун-ту мистецтв ім. І. П. Котляревського
- Кислюк К. В.** д-р культурології, доц. ХДАК
- Кліценко С.В.** аспірант ХДАК
- Козак О. І.** д-р мистецтвозн., доц. ХДАК
- Корсун А.М.** аспірант ХДАК
- Кравченко О.В.** докторант ХДАК
- Красовська І.В.** аспірант Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв
- Лебедева О. Є.**
- Мізяк В. Д.** викл. ХДАК
- Ніколов П.О.** доц. Укр. інженерно-пед. акад.
- Откидач В.М.** д-р мистецтвозн., доц. ХДАК
- Савченко А. А.** аспірант ХДАК
- Садоха О.В.** д-р філос. наук, проф. ХНПУ ім. Г. С. Сковороди
- Смоліна О. О.** канд. мистецтвозн., доц. Технологіч. ін-ту (м. Северодонецьк) Східноукр. нац. ун-ту ім. В. Даля

- Смоляр О.В.** аспірант Київськ. нац. ун-ту культури і мистецтв
- Степанов В. Ю.** канд. техн. наук, доц., декан факультету менеджменту ХДАК
- Суковата В.А.** д-р філос. наук, проф. ХНУ ім. В. Н. Каразіна
- Сусак В.В.** канд. мистецтвозн., зав. відділу європейського мистецтва XIX–XX ст. Львівської галереї мистецтв
- Тарасова О. О.** канд. мистецтвозн., доц. ХДАК
- Черкасова Н.О.** здобувач Київськ. нац. ун-ту театру кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого, викл. ХДАК
- Шейко В. М.** д-р іст. наук, проф., ректор ХДАК, член-кореспондент Акад. мистецтв України, засл. діяч мистецтв України, дійсний член Міжнародної академії інформатизації при ООН
- Шолуха Н. Є.** викл. ХДАК
- Щедрін А. Т.** д-р культурології, проф. ХДАК

ЗМІСТ

Передмова	3
С. М. Волков Формування художньої культури України: особливості регулятивних методів культури й освіти 30-х рр. ХХ ст.	4
В. М. Шейко Генеза та еволюція діалогу культур у цивілізаційному глобалізаційному світі	19
О.В. Кравченко Аспекти традиційності в модерних моделях культурної політики.....	32
Н. Є. Шолухо Вплив німецької інтелектуальної думки на формування концепції культури повсякденності Еманюеля Левінаса	40
К. В. Кислюк Метод меморіальної психоаналітики та його апробація в українській культурі.....	48
А. А. Савченко Концепція космічної еволюції людини в культурному просторі: від міфів до реальності	54
В. Ю. Степанов Соціокультурна концепція еволюції інформаційного середовища	61
Л. Д. Божко Соціально-культурні ресурси як складова формування туристичного іміджу Харківського регіону	67
М. П. Васильєва, О. Ю. Волох Соціокультурна рекреація і саморефлексія культури в проблемно-тематичному вимірі сучасної культурологічної освіти.....	75
В. А. Суковата Квірт-теорія: соціокультурні підґрунтя виникнення й термінологічні дискурси	83
О. Є. Лебедєва Конотації «жіночого» як «фемінного» у філософському проекті Ю. Кристєвої	92
О. І. Гвалтюк Змасовлення та уніфікація культурного простору як об'єкт культурфілософської рефлексії та освітянська проблема.....	102
А. М. Корсун Проблема автохтонності європейської мегалітичної традиції	110

М. В. Бурковський

Міф у культурному просторі Європи в добу Нового часу
(Ф. Бекон, Дж. Віко, Д. Юм, Б. де Фонтенель) 119

А. Т. Щедрін

Фен-шуй у глобалізованому соціокультурному просторі
(особливості релігійно-містичної креативності
доби постмодерну) 127

О. О. Смоліна

Елементи «народної релігійності» в православній
монастирській культурі. 139

О. В. Садоха

Від життєвосвітової завданості до життєвосвітової даності 147

П. О. Ніколов

Трансформація цілей навчання в інформаційному суспільстві . . . 154

С. В. Кліценко

Народницькі концепції розвитку української культури 162

О. В. Жукова

Пам'ятки історії та культури України як специфічний
вид культурної цінності. 169

І. В. Красовська

Післявесільний цикл села Білоусівка Сокирянського району
Чернівецької області (кінець ХХ — початок ХХІ ст.). 175

В. В. Сусак

Неокласицизм в українському живописі 1920-1930-х рр.:
Іван Бабій та Микола Глушченко 181

О. В. Смоляр

Особливості становлення й еволюції світового
і вітчизняного дизайну. 188

В. М. Дударець

Кам'янисті сади та принципи їх формування в дизайні 197

ТЕАТРАЛЬНЕ, КІНО-, ТЕЛЕМИСТЕЦТВО, ХОРЕОГРАФІЯ**З. І. Алфьорова**

Телевізійне дійство: типологія, жанрова
і тематична класифікація 206

О. А. Апчел

Документальний театр у театральній культурі пострадянського
простору, зокрема сучасної України. 213

О. О. Інюточкін

Специфічні особливості елементів професійної техніки
актора театру анімації 222

Н. О. Черкасова	
Специфіка кінематографа і кінопрокатної системи в сучасній моделі кінопроцесу	230
В. О. Бугайова	
Українське весілля як вистава народного життя	236
В. Д. Мізяк	
Режисерський метод П. К. Саксаганського	243

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

О. О. Тарасова	
Фонетична специфіка французької мови в музично-поетичній структурі вокального циклу Ф. Пуленка «La fraîcheur et le feu» . .	254
А. О. Верещака	
Стилі та напрями естрадної музики	260
В. М. Откидач	
Музично-театральні жанри розважального спрямування як джерельна база розвитку музичної естради та рок-музики . . .	268
О. І. Козак	
Метадискурс дослідження феномену конфлікту	278
О. В. Єрошенко	
Історико-культурні передумови формування української опери . .	286
Наші автори	295

Наукове видання

Культура України

Збірник наукових праць

Випуск 33

Редактори:

Л. Ф. Торбовська,
Т. Д. Булах,
Ю. М. Заклінська,
А. Г. Лисенко

Художній редактор

І. Г. Колесник

Комп'ютерна верстка

С. В. Яшиш

Підписано до друку 28.02.2011. Формат 60x84/16.
Гарнітура «Times». Папір для мн. ап. Друк ризограф.
Ум. друк. арк. 11,25. Обл.-вид. арк. 11,61.
Наклад 500 пр. Зам. №

Адреса редакції і видавця:
ХДАК, 61057, Харків-57, Бурсацький узвіз, 4
Надруковано в лаб. множ. техніки ХДАК