

Міністерство культури України  
Харківська державна академія культури

# КУЛЬТУРА УКРАЇНИ

**Збірник наукових праць**

За загальною редакцією В. М. Шейка

Засновано в 1993 р.

*Випуск 39*

Харків, ХДАК,  
2012

**УДК [316.45/6:65.012.32](075.8)**

**ББК 71я54 + 85я54**

**К90**

Засновник і видавець —  
Харківська державна академія культури

Друкується за рішенням ученої ради  
Харківської державної академії культури  
(*протокол № 2 від 28.09.2012 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.

**К90**      **Культура України.** Вип 39. : зб. наук. пр. / М-во культури України,  
Харк. держ. акад. культури ; за заг. ред. В. М. Шейка. — Х. : ХДАК,  
2012. — 300 с.

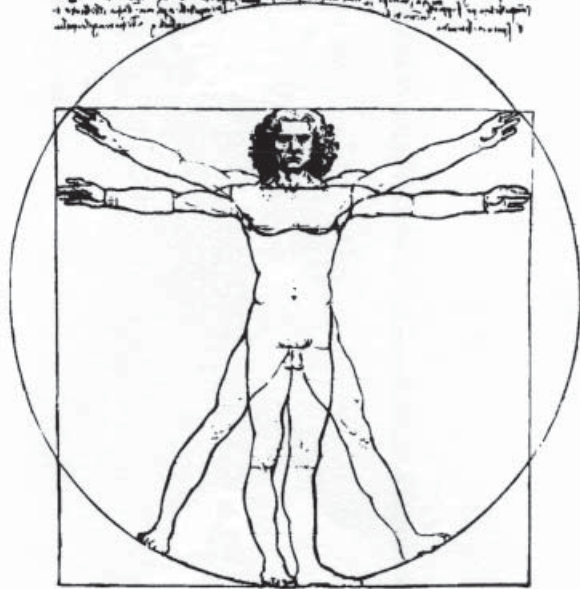
Розглядаються проблеми культурології, розвитку світової і національної культури,  
театрального, кіно- телемистецтва, хореографії, музичного мистецтва.

Для науковців, викладачів, аспірантів, докторантів, працівників культурологіч-  
ної, мистецтвознавчої та художньо-творчої сфер діяльності.

**УДК [316.45/6:65.012.32](075.8)**

**ББК 71я54 + 85я54**

Handwritten text in a cursive script, likely a transcription of the original manuscript's text, positioned above the central image.



*Теорія та історія  
культури*

### ФОРМУВАННЯ ОБ'ЄДНАНЬ ХУДОЖНИКІВ УКРАЇНИ У 20-Х РР. ХХ СТ.

*Висвітлюються процеси формування різнопланових за змістом і художніми вподобаннями масових і таких, що стали соціально впливовими, художніх об'єднань 20-х рр. ХХ ст. в Україні.*

**Ключові слова:** *художні організації, асоціація художників, українська культура, художні виставки, художня культура.*

*Освещаются процессы формирования разноплановых по содержанию и художественным вкусам массовых и таких, которые стали социально влиятельными, художественных объединений 20-х гг. ХХ в. в Украине.*

**Ключевые слова:** *художественные организации, ассоциация художников, украинская культура, художественные выставки, художественная культура.*

*The processes of formation of mass and socially influential art associations of 1920s in Ukraine, which were diverse as for their content and artistic styles, are covered.*

**Key words:** *art organizations, association of artists, Ukrainian culture, art exhibitions, artistic culture.*

В останні роки вийшло друком немало наукових, науково-популярних праць, в яких тією чи іншою мірою автори висвітлюють процеси еволюції художньої культури, зокрема формування різноманітних об'єднань художньої інтелігенції України. І все ж залишається актуальною необхідність детальнішого розгляду еволюційних процесів становлення та розвитку різнопланових художніх організацій 20-х рр. ХХ ст. в Україні, адже саме вони зробили вагомий внесок у духовну скарбницю України.

Формування всеукраїнської художньої організації здійснювалося двома фактично паралельними, але різними за настановами й потужністю потоками, що, врешті-решт, сприяло утворенню наймасовіших і найвпливовіших художніх об'єднань — АРМУ (Асоціації революційного мистецтва України) й АХЧУ (Асоціації художників червоної України).

З метою об'єднання всіх активних художньо-революційних сил, регулювання процесів художньої культури й проведення планової роботи в галузі образотворчого мистецтва в 1925 р. організаційно оформилася АРМУ — як федеративне об'єднання художників різних формальних течій і груп. Зокрема, до організації ввійшли М. Бойчук, О. Богомазов, М. Бурачек, І. Врона, К. Гвоздик, В. Касіян, В. Меллер, І. Падалка, С. Прохоров, В. Седляр, В. Єрмилов, О. Хвостенко-Хвостов та інші відомі митці; за даними на 1929 р., у складі АРМУ перебувало 1802 особи (переважно — безпартійні; за національністю — українці, росіяни, євреї та представники інших народів; чоловічої і жіночої статі; середній вік — 30-35 років). Філії організації існували в Києві,

Харкові, Одесі, Дніпропетровську, Умані, на Донбасі, а персональне членство мали й митці з Москви, Ленінграда, Парижа.

Фінансовою основою діяльності художньої організації були членські внески, певні державні субсидії, позики державних і громадських установ, прибутки від виставок, виступів митців, різних акцій.

Вищий орган організації — щорічний Всеукраїнський з'їзд АРМУ, який обирав керівний орган — Центральне Бюро Асоціації — в складі голови, дев'яти членів і чотирьох кандидатів; філіями керували місцеві бюро. Основні положення організації й діяльності АРМУ зафіксовані в Статуті [28]. На I Всеукраїнському з'їзді АРМУ (6-7 червня 1926 р. в Харкові) за участю представників усіх філій, а окрім того — представників урядових установ, провідних літературних організацій, театрального об'єднання «Березіль», агітбригад, було затверджено ідейну платформу організації [5]. Наведемо суть її головних позицій: мистецтво визнано формою суспільної марксистсько-ленінської ідеології в інтересах класової боротьби пролетаріату за комунізм; класовий нейтралітет мистецтва заперечується; проголошується курс на зближення мистецтва з життям суспільства. Одним з найважливіших обов'язків організації є боротьба за підвищення якісного рівня української художньої культури, позбавлення її провінціалізму. При цьому наголошується рівноправність і рівноцінність так званого «практичного мистецтва» та власне образотворчого (станкового) мистецтва; у станковізмі з реалістичним напрямом заперечується побутово-натуралістичний реалізм як «пережиток буржуазної доби». Особлива увага приділяється формалістичній художній творчості: йдеться про пошук такої («універсальної») художньої форми, яка була б адекватною новому революційному змісту і водночас зважаючи на національні традиції й особливості запитів українських мас.

Реальний стан справи не завжди і не в усьому збігався зі змістом декларацій. По-перше, більшість членів АРМУ поділяла на творчі позиції «бойчукізму»; пристрасним апологетом цієї художньої концепції був І. Врона — голова і провідний ідеолог організації. Безперечно, творча програма М. Бойчука, основана на кращих традиціях українського народного мистецтва, іконопису, монументального візантійського живопису, гравюри, італійського проторенесансу тощо, була прогресивним явищем у пошуках національного художнього стилю. Але, всупереч проголошеній толерантності, АРМУ часто не відштовхувала тих художників, які не поділяли принципів «бойчукістів»: так, до організації не потрапила київська художня професура на чолі з В. Кричевським; вийшов з об'єднання В. Пальмов — художник «вільної форми», якого стримували суворі «бойчукістські» принципи композиції. Навіть інспектор НКЮ висловив серйозні зауваження стосовно дій АРМУ: з одного боку — спостерігається намагання негайно «увігнати» всіх художників до організації, а з іншого — виявляється нетерпимість до митців різних художніх угруповань, яких буквально

«заганяють» у підпілля, використовуючи засоби ідеологічної боротьби, а не творчої змагальності [10].

Однак зосередимося на позитивній діяльності та творчих здобутках представників АРМУ.

Напружений пошук універсальних мистецьких форм, численні творчі експерименти, особисті таланти художників дозволили їм знайти самобутні шляхи в художній культурі доби, досягти значних здобутків і збагатити українське мистецтво творами різних стилістичних напрямів на світовому рівні.

Досвідчені й духовно загартовані «бойчукісти», чие переконання «Мистецтво — масам» було щирим бажанням урятувати простих людей від просвітницького примітивізму, створили чудові стінописи як «новітні фрески», зрозумілі й прийнятні для загалу на рівні «генетичної пам'яті». Висока пластична культура, лапідарність композиції відзначали, зокрема, розписи Селянського санаторію ім. ВУЦВК поблизу Одеси: художники називали цю роботу «дивом ХХ ст.», а вражені селяни говорили: «...гарно, як у церкві» [15, с. 74]. На думку деяких дослідників, простодушністю народної картинки наділив «монументалізм» М. Бойчука його молодший брат, «український Піросманішвілі» — Т. Бойчук. У станкових роботах «бойчукістів» О. Павленка, В. Седяра та М. Шехтмана, наприклад, виразні ознаки експресіонізму, драматичні мотиви соціального буття.

Значних успіхів досягли «бойчукісти» й у галузі графіки: так, І. Падалка став засновником харківської графічної школи, яка формувала нові принципи поліграфічної продукції згідно з уявленням про якісне революційне мистецтво для народу. Його роботи демонструвалися на багатьох зарубіжних художніх виставках (Кюльн, 1928; Амстердам, 1929; Венеція, Відень, Лондон, 1930-1931) [14]. Уболіванням за свій народ, котрий переживав тяжкі незгоди (голод, погроми), сповнені експресивно-реалістичні твори члена АРМУ В. Касіяна. Нові грані свого таланту розкрив у спектралістичних полотнах О. Богомазов.

Надзвичайно вагомим був внесок митців цього об'єднання в театральну-декораційне мистецтво: новаторським духом посткубізму, народного футуризму й конструктивізму сповнені сценографічні роботи О. Хвостенка-Хвостова до вистав «Валькірія», «Містерія-Буф», «Любов до трьох помаранчів» та інших; незабутні сценічні образи створені конструктивістом В. Меллером; висот самостійного жанру сягнув театральний плакат.

Унікально багатоманітною за стилістикою і жанрами є творча палітра представника АРМУ В. Єрмилова: колористично-пластичні композиції в дусі посткубізму й супрематизму, розписи агітпоягу «Червона Україна»; портрети (рельєфи), обкладинки журналів «Авангард» і «Арт», книжкове оформлення, шрифтові композиції, промграфіка, дизайн середовища тощо. Наведені відомості надають

лише часткового уявлення про багатий і безцінний творчий доробок АРМУ [3; 9; 11].

Значне місце в діяльності організації посідала виставкова робота: спершу програмні виставки влаштовували на місцях — у Києві, Одесі, Дніпропетровську, Умані, потім створювалися регіональні виставки; поряд із цим широко практикувалися пересувні виставки — як засіб зближення мистецтва із суспільним життям. АРМУ брала участь у «Жовтневій виставці мистецтва народів СРСР», Усесоюзній виставці графічного мистецтва (Москва), Всеукраїнській Жовтневій виставці (Харків).

Від самого початку існування Асоціації відбувалася ретельна підготовча робота до Всеукраїнської виставки цього провідного художнього об'єднання, але через брак коштів реалізувати задум удалося лише в березні 1927 р. І Всеукраїнська виставка АРМУ проходила в Харкові, в приміщенні Соціального музею (колишній архієрейський будинок на території Покровського монастиря), який на той час був одним з найпопулярніших культурних закладів для масової публіки. Сімсот експонатів виставки свідчили про творчий діапазон організації: станковий живопис, роботи монументалістів (ескізи і фото декоративних панно, святкового художнього оформлення міст), книжкова й промислова графіка, архітектурні проекти, стенографічні інновації, витвори самодіяльних митців, яких опікувала АРМУ. Особливу увагу публіки роботи театральних художників привернули новизною форм, оригінальністю композицій, колористичною виразністю.

На думку критиків, виставка віддзеркалила складність і напруженість творчих пошуків у вітчизняній мистецькій царині: «Мистецтво наше перебуває ще в перехідній стадії від недавніх провінційних форм просвітянського, етнографічного змісту... Ми відкрили новий стиль українського театру, нові досягнення мистецтва взагалі», — зауважував І. Врона [2, с. 13].

Реалізуючи свої ідейно-естетичні настанови, АРМУ налагодила видавничу справу: видання каталогів, численні виставки стали нормою (особливо ефектним був великий ілюстрований каталог Всеукраїнської виставки); надруковані також праці В. Седляра «Мистецтво революції й АРМУ», «АХРР і АРМУ». Представники організації друкували численні статті в газетах і часописах [8].

Митці з АРМУ вважали своїм обов'язком і «живе», безпосереднє спілкування з різною аудиторією: для селян, робітників, студентів влаштовувалися лекції, творчі зустрічі з майстрами, консультації; у колі художників-опонентів регулярно проводилися палкі дискусії.

Отже, в цілому Асоціація дотримувала задекларованих нею положень і завдань. Безперечним позитивом були спроби встановлення зв'язків із зарубіжними художніми колами, тісні контакти з вітчизняними літературними, театральними, архітектурними й іншими творчими об'єднаннями, агітбригадами; взаємодія з громадянами

нехудожнього фаху, котрі виявляли готовність співпрацювати з організацією, активна студійна робота при клубах тощо.

Але на четвертий рік існування АРМУ відбувся різкий перелом у житті й діяльності організації: загострилися стосунки між групами і течіями, «хворобливі» уточнення ідейних засад у душі тогочасних політичних подій і різкі випадки опонентів переросли в справжню боротьбу з класових позицій, що призвело до самоліквідації окремих художніх гуртів зі складу організації. Уявлення про змістово-естетичні та формально-стилістичні особливості нового пролетарського мистецтва перетворилися на примітивні схеми, посилилися тенденції до модифікації пролеткультівських настанов. Глибоке осягнення специфіки новітньої мистецької діяльності і творче самовиявлення змінилися гучними, але непродуктивними деклараціями [1].

II-й Всеукраїнський з'їзд АРМУ (1929) змушений був констатувати кризовий стан організації як на структурно-функціональному, так і на програмно-ідеологічному рівнях. Делегати від «старшої генерації» митців, для яких примат формальної якості залишався невід'ємною складовою пролетарської класової ідеології, не могли порозумітися з представниками «нової генерації», що виступали проти ідеологічного і соціально-класового спрямувань Асоціації.

Проблеми творчого процесу відійшли на другий план, головна увага приділялася взаєминам АРМУ з іншими творчими об'єднаннями, дискусіям про політичну благонадійність: «Зараз необхідно загострити відносини з такими організаціями як «Нова генерація», «Літературний Ярмарок», ВЦСПП, «Березіль» [24]. Асоціація осуджувала ті групи, що потрапили «в немилість» партійно-урядових структур, наголошувала на необхідності «чистки» власних рядів.

Намагаючись урятувати організацію, з'їзд вніс зміни до Статуту, прийняв рішення про переїзд ЦБ Асоціації з Києва до Харкова, висунув пропозицію про створення єдиної Федерації художнього профілю в Україні [7].

На пленарних засіданнях ЦБ АРМУ (вересень і грудень 1929) значалося, що постанови з'їзду не виконуються, немає монолітної згуртованості об'єднання, а тому було ухвалене рішення про скликання нового з'їзду для вирішення долі АРМУ — самоліквідації або перетворення на іншу організацію [25; 26].

Самі митці дедалі більше відчували ідеологічний і морально нездоровий тиск не тільки зі сторони влади, а й власної організації. Промовистим фактом є розгляд на зборах АРМУ персональної справи видатного українського художника-новатора В. Єрмилова, який входив до складу двох організацій — Асоціації та «Нової генерації». Від нього вимагали публічного осуду позицій «Нової генерації», а в іншому разі вважали перебування майстра в АРМУ неможливим [27]. Навіть Голова Центральної Президії АРМУ, авторитетний діяч вітчизняної культури (колишній ректор КХІ, директор



Музею західного мистецтва) І. Врона змушений був писати «покаянні статті», де осуджував ідейно-естетичну платформу «бойчуків» як «буржуазно-куркульську». Така атмосфера суперечила творчій природі об'єднання і наближала його занепад.

Іншим масштабним художнім об'єднанням 1920-х рр. була АХЧУ — Асоціація художників Червоної України, але її поступ відбувався не так стрімко і вдало, як в АРМУ. Ще на початку 1923 р. група київських художників — Ф. Кричевський, І. Іжакевич, Г. Світлицький, М. Самокиш та інші — вирішила об'єднатися для організації пересувних художніх виставок у традиціях Товариства передвижників, тільки на основі творів революційно-демократичної тематики (подібно до позицій АХРРУ). Спершу творче об'єднання було нечисленним, не мало чіткої програми, міцних зв'язків з державними установами і масами, а тому не відіграло помітної ролі в художньому житті України.

Наприкінці 1925 р. утворилася ініціативна група АХЧУ в Харкові й окреслилися спільні кроки в діяльності двох осередків організації [22]. Помітне зрушення сталося після підписання угоди про співпрацю між АХЧУ і АХРРОм (грудень 1925 р.), яка передбачала об'єднання мистецьких сил для агітаційно-пропагандистського обслуговування суспільства заради виконання соціально-революційних завдань часу, залучення численних працівників до образотворчого мистецтва. Обидві сторони зобов'язалися твердо дотримувати цієї програми, разом вирішувати всі художньо-ідеологічні питання (винятком були лише національні аспекти розвитку мистецтва), звітували одна одній за основними пунктами угоди. Українські митці взяли за основу Статут АХРРУ, дещо змінивши його згідно з національними особливостями [18].

Керівництво АХЧУ від самого початку свого існування боролось за право називатися організацією всеукраїнського рівня, яка б об'єднувала потужні сили художників-реалістів України, але в жовтень 1926 р. в складі Асоціації налічувалося лише 60 осіб (48 у київському осередку; 12 — у харківському). Нарешті, в серпні 1926 р. офіційно зареєстровано й затверджено Статут АХЧУ, а об'єднання набуло статусу Всеукраїнської Асоціації. За рік філії АХЧУ утворилися в Одесі, Полтаві, Чернігові, Херсоні, Миколаєві та Прилуках, а кількість членів зростає до 196 осіб [29].

I-а Всеукраїнська нарада вповноважених АХЧУ (січень 1927 р.) затвердила склад Тимчасової Центральної Президії (головою обрано Ф. Кричевського), ухвалила проект декларативних положень, що стали ідеологічними, художніми і тактичними завданнями Асоціації. На II-й Всеукраїнській нараді АХЧУ (червень 1927 р.) проведено перереєстрацію членів організації і вирішене питання про участь у Жовтневій виставці до 10-річчя радянської влади під проводом НКЮ [23].

Усеукраїнський з'їзд АХЧУ (1928 р.) ухвалив рішення про переїзд Правління до Харкова (у зв'язку з чим з організації вийшов Ф. Кричевський); затвердив план роботи і висловив пропозицію щодо скликання об'єднаної ради АХЧУ й АРМУ для обговорення можливостей створення Федерації художників [4].

Узагалі, стосунки АХЧУ з АРМУ й АХРРОм потребують пояснень: дослідники нерідко називають АХЧУ українським відділенням АХРРУ, але сама організація всіляко відмежовувалася від російського об'єднання, звинувачуючи його в якомусь міфічному «героїчному реалізмі» і висловлюючи критичне ставлення до діяльності АХРР в Україні [21]. АХРР же, навпаки, підкреслювала адміністративно-організаційну залежність АХЧУ від неї. Ставлення українських реалістів до АРМУ ще складніше: маючи амбітні плани самим посісти провідну позицію в царині вітчизняного мистецтва, вони вважали суперників недостатньо витриманими ідеологічно, не визнавали їх художньої платформи, тактики дій і водночас робили спроби об'єднатися з АРМУ. Очевидно, приваблювало її вигідніше становище, адже організація мала насправді масовий характер, симпатії центральної влади, краще фінансове забезпечення тощо.

Асоціація художників Червоної України намагалася спрямувати творчі сили художників-реалістів на користь соціалістичного будівництва — відбити волю, ідеї і почуття робітничо-селянських мас у станкових роботах і монументальних панно, поширити серед загалу здобутки «мистецтва матеріальної культури», щоб сприяти наближенню до висот комуністичного побуту. Оскільки ядро організації було добре обізнаним з мистецькою спадщиною, сподівання на успіх пов'язувалися з використанням досягнень українського мистецтва минулих епох.

Станковий живопис членів АХЧУ достатньо широко представлений у музейних колекціях, досліджений і не потребує коментарів. Менш відомо, що митці здійснили художнє оформлення десяти Палаців праці Донбасу на замовлення Всеукраїнської профспілки гірників та інших об'єктів громадського призначення.

Асоціація надавала великого значення виставковій роботі, але в цьому напрямі їй не завжди щастило: так, Київська виставка під назвою «По селах, містечках і містах України» (травень 1926 р.), де демонструвалися роботи сорока художників, влаштувалася майже за повної відсутності коштів, об'єднання змушене було орендувати зали під заставу експонатів [20]. Оскільки офіційно статут АХЧУ затверджено на початку бюджетного року, організація не отримала державних дотацій для проведення власних виставок. Тому впродовж 1927 р. АХЧУ брала активну участь у загальних виставках, зокрема була експонентом урочистої й відповідальної Жовтневої виставки (1927), яку відкривав нарком освіти М. Скрипник і де 125 художників показували свої роботи. Було продано 27 картин, серед

покупців — НКО (придбав 20 робіт), Музей революції (2), приватні особи (5) [20]. Узагалі ж виставка не справила належного враження ні на публіку, ні на критиків. Часопис «Всесвіт» опублікував статтю В. Хмурого, в якій зазначалося, що українське образотворче мистецтво ще впродовж тривалого часу не досягне рівня української літератури і театру [17]. У 1928 р. АХЧУ організувала декілька регіональних виставок, спеціальні студії для художньої молоді Києва і Харкова.

Немало зусиль члени Асоціації віддавали культурно-політико-просвітницькій діяльності — у формі публічних лекцій, диспутів, організації екскурсій до визначних художніх центрів тощо. Плани роботи об'єднання передбачали й організацію дослідницько-лабораторної діяльності для розробки художніх напрямів і стильових течій спільно з кафедрами мистецтвознавства та налагодження видавничої справи, зокрема випуску художніх листівок, плакатів, репродукцій і власного часопису [19].

Але на 1929 р. АХЧУ, як і АРМУ, занурилася в ідейно-політичні проблеми, з'ясування стосунків між творчими об'єднаннями, що негативно позначилося на її розвитку. Група митців (І. Іжакевич, Г. Світлицький та ін.) вийшла з Асоціації, утворивши Українське мистецьке об'єднання. АХЧУ майже цілком зосередилася на виданні художньо-агітаційної продукції.

Заслужують на увагу й інші художні об'єднання, що виникли й діяли в 1920-х рр. Так, певний час існувала група київських художників-монументалістів на чолі з Л. Крамаренком та І. Тараном, яка не прагнула офіційного оформлення, оскільки нова влада вважала монументальний живопис пріоритетним напрямом мистецтва для пропагандистських цілей, а тому всіляко йому сприяла (пізніше ситуація буде прямо протилежною).

У 1927 р. з АРМУ вийшла група художників під проводом В. Пальмова і, об'єднавшись із групою Л. Крамаренка, організаційно оформилася як ОСМУ — Об'єднання сучасних митців України; його Статут був подібний до Статуту АРМУ [13]. Членом організації став також блискучий художник-новатор А. Петрицький, а близькі стосунки з ОСМУ підтримували живописеця О. Богомазов, графік О. Усачов, мистецтвознавець Ф. Ернст. Склалися місцеві осередки організації в Харкові, Одесі, Житомирі. Митців об'єднувала чітка ідейно-художня програма: мистецтво — це ідеологічна надбудова суспільного життя, яка повинна формувати нову психологію широких робітничо-селянських мас і бути чинником боротьби за комуністичні форми суспільної життєдіяльності. Стилістично об'єднання орієнтувалося на сучасні прогресивні художні напрями, поширені в західноєвропейському мистецтві. Ключовими поняттями творчості членів ОСМУ були: «сучасність», «образ перебудованого індустріалізованого світу», «оновлена людина». Митці добре усвідомлювали величезний розрив між досягненнями художньої культури і художньо-

культурним рівнем мас і вбачали свою місію в тому, щоб зменшити цей розрив активним долученням загалу до образотворчого мистецтва, але без утрати високої якості художньої продукції, тобто навчити робітничо-селянські маси розуміти і відчувати художні твори.

Художники, згуртовані «програмним» завданням, вирізнялися своїми творчими концепціями, естетичними вподобаннями і стилістичними манерами, а тому продемонстрували самобутні варіанти вирішення поставлених завдань [6].

Наприклад, В. Пальмов так описав свій шлях до нових творчих відкриттів: «Станкова картина, втративши тепер старі засоби впливу (сюжет і речі) перейшла до абстрактності, а потім і до експериментальності і, як така, відірвалася від повсякденної широчини громадського життя. Постає необхідність знайти те реальне, що пов'язане з дійсністю, яка існує, і от цим реальним відтоді зробився для мене колір. І я вирішив заходитися біля кольоропису, замість живопису» [12]. Колористична драматургія відзначала твори В. Пальмова, незалежно від обраної стилістики — неопримітивізму, експресивного реалізму або і так званого, «спектралізму». Здебільшого автор зображував героїку праці, щирість людських почуттів, але святкові, бадьорі барви життя на полотнах художника ставали дедалі хмурнішими, як перед лицем смерті: через цю кольорову дію виразно «прочитувалися» реалії суспільного життя 1920-х рр.

Надзвичайно широко виявив себе в пошуках нової художньої форми А. Петрицький: його конструктивістські сценографічні роботи спричинили справжню революцію в театральному мистецтві. Через асоціативні кольори, естетику речей, форм, матеріалу в усіх елементах — завісі, конструкції, плакаті тощо, — художник передавав ритм, колористику і фактурність сучасного життя, виступаючи в театрі не як фантаст, а як великий оптиміст з домішкою веселої іронії. В експресивно-реалістичних індустріальних пейзажах художник поставав дійсним вихованцем і бардом великого Міста — мінливого, гамірного, заклопотаного «Палацу Праці». Проте понад усе митець підносив Людину своєї доби, і серія портретів літераторів, артистів, художників 1920-х рр. є найяскравішим творчим доробком майстра. На думку мистецтвознавця О. В. Шила, А. Петрицький створив нову жанрову модифікацію — «монтажний портрет», де накладання сімантичного «реєстру» натюрморту на традиційний портрет збільшувало метафоричну «ємність» образу [31].

Молода художниця І. Жданко представила новочасні зразки оформлення порцеляни як опозицію «селянізму» й «міщанству», що на той період переважали у форматах і декорі виробничих продуктів для масового споживача. Цей перелік можна продовжувати, і він, безперечно, свідчитиме, що художнє об'єднання (ОСМУ) було одним з найцікавіших і найплідніших у вітчизняній мистецькій сфері 1920-х рр.

Члени об'єднання регулярно експонували свої роботи на українських, всеросійських і престижних зарубіжних виставках, де їх часто купували для приватних колекцій. Проте вітчизняні критики звинувачували митців з ОСМУ в неповазі до реалістичної спадщини й особливій прихильності до французького постімпресіонізму, посилювався ідеологічний тиск на творчий гурт авангардистів світового рівня. Виразно заявила про себе в новаторських художніх процесах 1920-х рр. і «Єврейська культурліга» (Київ), де визрів посткубінний експресіонізм. Його різні грані представлені зокрема роботами М. Епштейна, О. Тишлера [16].

Молодіжні художні сили радянської республіки створили свою організацію — ОММУ (Об'єднання мистецької молоді України, 1928), до якої ввійшли переважно студенти Київського художнього інституту. Вони підтримували творчі стосунки з організацією письменників-комсомольців завдяки спільним поглядам: боротьба проти «ворожої ідеології» і «формалістичних збочень» у творчому середовищі, утвердження реалістичного стилю відображення дійсності, єднання з митцями народів СРСР.

Об'єднавчі традиції серед художників існували і в Західній Україні, де працювали визначні митці П. Холодний, О. Архипенко, К. Мацкевич, М. Бутович, Р. Лісовський, П. Овжун і зростала молода генерація. Серед найвідоміших об'єднань — «Artes», АНУМ (Асоціація незалежних українських митців), СУМ (Союз українських митців), ГДУМ (Гурток діячів українського мистецтва).

Отже, відбувся процес самоорганізації художніх сил України за підтримки державних структур. Поза межами організацій залишилося небагато митців, ставлення до них було нерідко як до «ідеологічних ворогів» або абсолютних непрофесіоналів, що, звісно, не відповідало дійсності.

Таким чином, генеза й становлення впливових художніх об'єднань в Україні свідчить про те, що саме ці процеси дозволили об'єднати зусилля художньої інтелігенції у боротьбі за створення нових напрямів художньої творчості, нових художніх шкіл, нових полотен, у яких з новаторських позицій на підґрунті традиційного мистецтва було зроблено значний внесок у духовну скарбницю вітчизняних культури й мистецтва.

### Список літератури

1. Афанасьєв В. А. АРМУ. Рік 1929-й / В. А. Афанасьєв // Художнє життя Харкова першої половини ХХ століття : тези доп. та повідомл. наук. конф. / Харк. худож.-пром. ін-т. — Х., 1993. — С. 27–28.
2. Врона І. До відкриття 1-ї Всеукраїнської виставки АРМУ / І. Врона // Нове мистецтво. — 1927. — № 12/13. — С. 13–19.
3. Даниленко В. Паростки дизайнерської діяльності у Харкові початку ХХ століття / В. Даниленко // Художнє життя Харкова першої половини ХХ століття : тези доп. та повідомл. наук. конф. / Харк. худож.-пром. ін-т. — Х., 1993. — С. 40–41.

4. Державний Архів Харківської області, ф. Р-1017, оп. 1, од. зб. 339, арк. 389. Переписка АХЧУ з Харківським окружним відділом профсоюзу «Всерабіс».
5. Державний Архів Харківської області, ф. Р. 820, оп. 1, од. зб. 584, арк. 4. Стенограма засідання колегії Головопросвіти УРСР.
6. До Статуту Об'єднання сучасних митців України : основ. положення // Нове мистецтво. — 1928. — № 14/15. — С. 8–9.
7. З порога смерті... : Письменники України — жертви сталінських репресій. Вип. 1 / [Л. С. Бойко, В. С. Брюховецький, І. В. Зуб та ін. ; упоряд., передм. О. Г. Мусієнко]. — К. : Радян. письменник, 1991. — 494 с.
8. Мистецтво революції й АРМУ. — К., 1926. — 56 с.
9. Нове мистецтво. — 1926. — №2.
10. Павлов В. П. Українське радянське мистецтво 1920–1930-х років / В. П. Павлов. — К. : Мистецтво, 1983. — 192 с. : ілюстр.
11. Павлова Т. В. Художник чеховської провінції / Т. В. Павлова // Українське мистецтво та архітектура кінця XIX — початку XX ст. — К., 2000. — С. 45–54.
12. Пальмов В. Про мої роботи / В. Пальмов // Нова генерація. — 1929. — № 8.
13. Статут Національної спілки художників України (1991)
14. Титов Х. Матеріали до історії книжкової справи на Україні XVI–XVIII. Всезбірка передмов до українських стародруків / Х. Титов // Зб. іст.-філол. від. УАН. — К., 1924. — № 17.
15. Українське народне малярство XIII–XX століть : Світ очима народних митців : альбом / авт.-упоряд.: В. І. Свенціцька, В. П. Откович. — К. : Мистецтво, 1991. — 304 с.
16. Український авангард 1910–1930 років : альбом / авт. вступ. ст. та упоряд. Д. О. Горбачов. — К. : Мистецтво, 1996. — 400 с. : ілюстр.
17. Хвильовий М. Камо грядеши // Культура і побут. — 1925. — 30, 31 квіт., 21 черв.
18. Центральний державний архів вищих органів влади України (ЦДАВОВУ), ф. 166, оп. 6, од. зб. 595, арк. 34–35. Договір між АХРР і АХЧУ
19. ЦДАВОВУ, ф. 166, оп. 6, од. зб. 595, арк. 54–60. Звіт АХЧУ про діяльність до 1.10.1929
20. ЦДАВОВУ, ф. 166, оп. 6, од. зб. 595, арк. 56. Київська художня виставка АХЧУ
21. ЦДАВОВУ, ф. 166, оп. 6, од. зб. 595, арк. 65–66. Основні розходження між АХЧУ, АХРРом і АРМУ
22. ЦДАВОВУ, ф. 166, оп. 6, од. зб. 595, арк. 18–19. Пояснювальна записка до відділу мистецтв НКО в справі організації і діяльності АХЧУ.
23. ЦДАВОВУ, ф. 166, оп. 6, од. зб. 595, арк. 63–64. Проект загальноопераційного плану АХРУ на 1927–28 рр.
24. ЦДАВОВУ, ф. 166, оп. 6, од. зб. 417, арк. 23. Протокол №1 засідання Президії ЦБ АРМУ від 22.03.1929.
25. ЦДАВОВУ, ф. 166, оп. 5, од. зб. 417, арк. 30–36. Протокол Пленарного засідання ЦБ АРМУ 30.09.1929.
26. ЦДАВОВУ, ф. 166, оп. 5, од. зб. 417, арк. 41–42, 43. Протокол поширеного засідання ЦБ АРМУ 23.12.1929.
27. ЦДАВОВУ, ф. 166, оп. 5, од. зб. 417, арк. 45–46. Протокол поширеного засідання ЦБ АРМУ 27.07.1930.



28. ЦДАВОВУ, ф. 166, оп. 4, од. зб. 180, арк. 39. Статут ВАПЛІТЕ.  
29. ЦДАВОВУ, ф. 166, оп. 6, од. зб. 417, арк. 41–42, 43. Чисельність АХЧУ.  
30. ЦДАМЛМ, ф. 578, оп. 1, од. зб. 76, арк. 426. Проект створення Всеукраїнської художнього видавництва АХЧУ.  
31. Шило О. В. Модифікація жанру у серії літературних портретів А. Г. Петрицького // «Художнє життя Харкова першої половини ХХ століття» : тези доп. та повідомл. наук. конф. / Харк. худож.-пром. ін-т. — Х., 1993. — С. 25–27.

*Надійшла до редколегії 15.08. 2012 р.*

УДК 304.42:130.2

О. В. КРАВЧЕНКО

### КУЛЬТУРОЛОГІЧНА РЕФЛЕКСІЯ СУЧАСНОЇ КУЛЬТУРНОЇ ПОЛІТИКИ

*Розглядаються теоретико-методологічні аспекти аналізу та наукового визначення сучасної культурної політики.*

**Ключові слова:** культурна політика, культурологія, культурний поворот, культурні дослідження.

*Рассматриваются теоретико-методологические аспекты анализа и научного определения современной культурной политики.*

**Ключевые слова:** культурная политика, культурология, культурный поворот, культурные исследования.

*Theoretical and methodological aspects of the analysis and the scientific definition of contemporary cultural policy.*

**Key words:** cultural policy, cultural studies, cultural turn and cultural studies.

Поняття «культурна політика» поки що не набуло усталеного змісту та потрібної для повноцінного наукового функціонування термінологічної оперативності. Попри наявність прикладів системного аналізу стану культурної сфери, теорія культурної політики перебуває в зародковому стані. Звернення до цього явища є спорадичними і не завжди результативними. Серед причин цього можна назвати обмеженість та недостатню розробленість науково-методологічних підходів до її осмислення в сучасному контексті; відсутність кореспонденції між фундаментальними та спеціальними дослідженнями; обмеженість тематичного спектра наукових розробок та їх дисциплінарну ангажованість, відсутність кореляції між підходами до культурної політики, заявлених у різних наукових галузях; некритичність сприйняття зарубіжного досвіду тощо. Метою нашого дослідження є виявлення тих теоретико-методологічних підходів в осмисленні культурної політики, які найбільшою мірою відповідали б сучасному стану культурології.

Усвідомлення значимості культури в політичному житті суспільства або культурного змісту політики пов'язане з акселерацією процесів диференціації соціокультурної практики протягом ХХ ст.

Проте в науковій літературі останніх десятиліть так само, як і в методологічних документах міжнародних організацій, які опікуються питаннями культури, основним концептом є саме державна культурна політика. Водночас, державність в її конкретних історичних формах дедалі більше викликає суперечливі рефлексії у зв'язку з відсутністю реальних механізмів подолання негативних тенденцій нестабільності в різних сферах суспільного життя. Інший аспект цієї проблеми є очевидним у перехідних суспільствах, зокрема й українському, де неусталеність соціальних практик виявляє неефективність влади та суперечливість ціннісних та смислових аспектів культури. Отже, є привід для критичного перегляду тієї ієрархії понять, які визначають способи концептуалізації сучасних соціально-культурних та культурно-політичних процесів. Тим більше, що теоретико-методологічну флуктуацію, як довів М. Фуко, можна вважати специфікою гуманітарного знання, яка зумовлює його неусталеність у системі наук.

Саме поняття «культура» має складну історію і широку сферу застосування, що забезпечує легітимність її досліджень відразу декільком академічним дисциплінам. Зрушення, що відбуваються і в масовій свідомості, і в рафінованих інтелектуальних практиках щодо фундаментальних ідей, які відображають зміст соціальних норм, потребують періодичного оновлення самої системи знань про них. При цьому йдеться не стільки про відмову від одних ідей на користь інших, а про їх реструктуризацію та реінтерпретацію відповідно до актуальних тенденцій суспільних змін. До найпомітніших методологічних новацій у системі гуманітарних знань в останні декілька десятиліть, безперечно, належить так званий «культурний поворот». Цим поняттям визначається зміна в ставленні до культури на користь її соціальної затребуваності та визнання провідної ролі в моделюванні суспільно значимих змістів. Культурний поворот не є якоюсь сформованою методологією — це науковий рух, що пов'язаний з комплексом ідей та концепцій, які передбачають переосмислення ідеї культури в різних антропологічних та соціальних її проєкціях. Зокрема цьому сприяло поширення філософських ідей М.Фуко, Ж. Бодрійяра, Ж. Деріди, П. Берка, а також інтерпретативної антропології К. Гірца, концепції соціального капіталу й економіки знання П. Бурдьє, культурної соціології Дж. Александера, концепції інформаційної епохи М. Кастельса, ідеї суспільства ризику У. Бека, концепції культурної критики Ф. Джеймсона, теорії «культурного шоку» П. Штомпки, лінгвістичних досліджень Р. Барта, Ю. Кристєвої, концепції постколоніалізму Е. Саїда тощо. Загалом вони визначили інтерпретативний, перформативний, рефлексивний (літературний), постколоніальний, візуальний, просторовий, образотворчий аспекти «повороту» та стимулювали епістемологічні зміни в соціальних і гуманітарних науках.

Сама по собі зміна наукової парадигми є не лише відображенням динаміки методів пізнання, а й вагомим чинником корегування



сприйняття суспільної дійсності. «Поворот до культури» позначився пошуком нової пояснювальної моделі на основі міждисциплінарності, а також утвердженням ідеї полікультурності, усвідомленням фундаментальної конфліктності культури та важливості комунікаційних практик в її локалізації. Усе це відповідає загальним настановам постмодернізму, ознаками якого в науці є прагнення до подолання гегемонії раціоналістичних схем в інтерпретації минулого та сучасності. Звернення до практики суб'єктивно-орієнтованих методів усвідомлення культури як інтегральної характеристики суспільства сприяло зміщенню наголосів в її інтерпретації з визначених форм на динамічні ситуації. Загалом «культурний поворот» відображає широкий спектр методологічних інновацій, зокрема: постструктуралізм (в антропології), деконструктивізм (у літературознавстві); «новий історизм» (в історії та історіографії); «культуральну соціологію», «культурну географію» тощо.

Одним з проявів змін у пострадянській теорії культури, аналогічних «культурному повороту» в західній науці, стало формування впродовж останніх двох десятиліть культурології. Проте й українська, й російська «науки про культуру» не демонструють тієї теоретико-методологічної визначеності та цілісності, які притаманні академічним гуманітарним дисциплінам. Дещо концептуально цю ситуацію зафіксував один із провідних російських культурологів А. Флієр, який, аналізуючи еволюцію культурології, визначає її і як «новий дослідницький напрям», і як «своєрідну інтелектуальну тенденцію», і як «міждисциплінарний науковий напрям», і як «комплекс наукових знань і напрямів» [7, с. 40–45]. Попри наукову інституціоналізацію культурології її ідентифікація як гуманітарної чи соціальної науки залишається дискусійною. Відтак питання про предмет, методи та методики дослідження культури в культурології залишаються актуальними. Оскільки серед українських культурологів ці аспекти наукової практики майже не розглядаються, маємо звернутися до аргументації російських науковців.

Так, А. Флієр та Г. Костіна, зважаючи на теоретичний інструментарій, яким оперують дослідники культури, вважають, що, на відміну від філософії з її категоріальним рівнем узагальнення та культурознавчими науками, які здебільшого є конкретно-історичними узагальненнями, культурологія передбачає типологічний рівень узагальнення [5, с. 632]. Розкриваючи цю тезу, вони наголошують на тому, що культурологія досліджує не всю культуру, а лише її типи, які визначаються за різними ознаками. Зокрема серед таких типів вони називають: регіонально-історичні (цивілізації), господарчо-культурні (землеробський, кочовий, промисловий та ін.), соціально-суб'єктивні (за соціальними ознаками виробників культури — народний, елітарний, професійний, інтелектуальний), соціально-суб'єктивні (за соціальними групами — національні, етнічні, масові), станові (аристократичний,

селянський, буржуазний, пролетарський), стадіально-технологічні (первісна, аграрна, індустріальна, постіндустріальна), галузеві (політична, художня, конфесійна та ін.), функціональні типи (креативні, традиційні, споживацькі), типи, які визначаються за рівнем спеціалізації (спеціалізована та буденна), за засобами фіксації інформації (дописемна, писемна, екранна) та інші. Саме на такому рівні здійснюються культурологічні узагальнення, які мають визначити сутнісну характеристику цих утворень та критерії належності до них тих чи інших явищ [5, с. 632–633]. «Таким чином, можна вважати, що культурологія — це не академічна наука, яка досліджує культуру в інтересах поповнення фактологічного знання про неї (цим займаються культурознавчі науки — історія, етнографія, археологія, мистецтвознавство, філологія та ін.), і не філософія, що осмислює місце культури в структурі буття, а прикладна за своїми стратегічними цілями наука, яка аналітично моделює культуру в різних її аспектах, зокрема як систему зовнішнього соціального управління (політичного й ідеологічного), так і систему самоуправління (у вигляді звичаїв, традицій), та досліджує ці моделі з метою глибшого розуміння технологій подібного управління та застосування їх у реальній практиці» [5, с. 633]. Вартим уваги є те, що дослідники не лише розмежовують предметні поля культурології з іншими дисциплінами, а й зазначають її соціальну спрямованість. У цьому аспекті культурологія потребує визначення в контексті політології. А. Флієр, наприклад, убачав відмінність у тому, що політологи досліджують політичні технології здебільшого в безпосередньому їх прояві — як «жорсткий» владний примус, культурологія зосереджується на «м'яких» соціальних технологіях управління та стимулювання добровільної соціальної адекватності всіх членів суспільства. «Культурологія, — як зазначає науковець, — це наука, що досліджує ідеологічні, релігійні, етичні, аксіологічні й інші настанови свідомості, що, зазвичай, мають суб'єктивно-ситуаційне підґрунтя та є здебільшого міфологемами, але за допомогою яких здійснюється ефективне управління практичною соціальною поведінкою людей» [8, с. 291]. У цьому сенсі концепція культури як «дискурсу влади» М.Фуко цілком відповідає культурологічному розумінню соціальних функцій культури [9].

Отже, на відміну від уможлядних роздумів філософів та описування культур унаслідок їх безпосереднього спостереження, головним способом культурологічного дослідження є аналітичне моделювання типів та вивчення типологічних особливостей. Об'єктом уваги культуролога є система гуманітарних смислів та цінностей у їх символічному вираженні та способи комунікації, які виникають з їх приводу. Предметом дослідження стають норми соціальної взаємодії людей, безпосередньо або опосередковано детерміновані цими змістами та цінностями, тобто соціальні функції гуманітарних аспектів життєзабезпечення. На цьому рівні й визначаються типологічні

ознаки культури. Зважаючи на мету культурології, йдеться про теоретичне та практичне забезпечення ефективності різних стратегій соціального управління в процесі реалізації ціннісних настанов, тобто про політику як спосіб реалізації гуманітарних змістів. Отже, за об'єктом дослідження культурологія є гуманітарною наукою, а за предметом — соціальною. Попри всі перестороги та зауваження щодо гносеологічного потенціалу культурології, вона наочно демонструє розширення арсеналу пізнавальних технік та стимулює методологічне урізноманітнення досліджень культури. Проблемою є реалізація цього потенціалу, адже в такому разі культурологія сама стає складовою «культури інтелектуальних рефлексій та образних інтерпретацій» (А. Фліер). На основі теоретичного інструментарію, який використовується в культурологічних дослідженнях, можна дійти висновку про те, що вона є інтегративним напрямом у сучасному соціально-гуманітарному науковому знанні, поряд із соціологічними, історичними, психологічними науками. Принаймні російські автори вказують на спорідненість культурології з російською та французькою семіотикою, школою «нової історії» та з англо-американською антропологічною традицією [1].

Зважаючи на умовність чіткої демаркації методологічних меж у сучасній дослідницькій практиці варто зазначити ті ідеї, які певним чином легітимізують науковий статус культурології. Однією з них, безумовно, є концепція «насиченого описування» американського антрополога К. Гірца. У 1970-1980-х р. «...антропологія є здебільшого результатом інтерпретацій та герменевтичного тлумачення, ніж позитивних досліджень, побудованих на експериментах та умовиводах» [8]. Інтерпретація як методологічний принцип наявна в будь-яких антропологічних узагальненнях і передбачає активну роль науковця як посередника в процесі формалізації інформації. «Дослідження культури більше нагадує інтерпретацію тексту, ніж класифікацію флориста фауни» [8, с. 529] У середині ХХ ст. антропологія чимало запозичила в моделях лінгвістики. Структуралізм, семіотика, семантика, а згодом і літературна критика стали підґрунтям у виникненні нових методологічних ідей. Неадекватність засобів описування культурного розмаїття в його макродинамічних характеристиках стимулювала перегляд самої позитивістської парадигми. Предметом уваги антропологів стають мікропроцеси повсякденності, а разом із тим і проблеми репрезентацій культури. Рефлексивна концепція К. Гірца стала альтернативою тривалим, але непереконливим спробам побудувати узагальнену теоретичну модель культури. Він розуміє культуру як «мережу значень», систему смислів, яка створена спільною активністю людей і надає їм можливість ефективною орієнтуватися в їх оточенні. Аналізувати ж її повинна не експериментальна наука, спрямована на визначення норм і законів, а інтерпретативна, тобто така, що зорієнтована на пошук значень. Знаки та символи, що утворюють

культурні системи, на думку дослідника, мають бути не декодовані, а навпаки — насичені змістом відповідно до того, яке місце вони посідають у реальному соціальному середовищі. Завдання полягає в тому, щоб зрозуміти культурні смисли з точки зору носіїв культури, зафіксувати свій досвід комунікації з ними, розробити словник для зрозумілого для інших описування отриманих даних. Гірц вважає, що антрополога мають цікавити в іншій культурі феномени, які привертають увагу і які в процесі усвідомлення стають об'єктом описування. Відмінність «описування» від пояснення така ж, як між «щільним описуванням» та діагнозом. Тобто конкретика культури диктує пошук і використання певних методів дослідження, а не навпаки. Отже, якщо культура — це стратифікована ієрархія значимих структур, які складаються з дій, символів, знаків, то аналіз культури — це інтерпретація інтерпретації, вторинна інтерпретація світу, який увесь час описується та інтерпретується людьми, котрі його створюють [2]. Ідея «насиченого описування» К. Гірца стала однією з найзатребуваніших у сучасній гуманітаристиці як така, що є найпереконливішим методологічним проектом інтелігібельності культури. Загалом інтерпретативний метод є сукупністю практик, які пов'язані з соціологією М. Вебера, структурним функціоналізмом Т. Парсонса, феноменологічною та структуралістською традиціями, герменевтикою, семіотикою, критичними підходом Франкфуртської школи. У своїх загальних принципах ця концепція співвідноситься з концепцією соціології знання П. Бергмана та Т. Лукмана, що найповніше репрезентують конструктивістську версію теорії пізнання. Згідно з її настановами, сконструйованим є не лише саме знання, а й реальність, існування якої зумовлене цими знаннями. Отже, суспільство втілює уявлення про соціальну реальність, яка корегується соціальними інтересами тих, хто має владу. Ще один важливий теоретико-методологічний ресурс досліджень культури та політики — концепти соціального, культурного та символічного просторів П. Бурдьє. Поеднуючи принципи конструктивізму та структуралізму, він актуалізував проблему мінливості соціального світу, у якому однаково важливими є і влада структур, і воля індивідів у конструюванні умов взаємодій, тобто структури та діяльності. Це привернуло увагу дослідників до проблем медіації як простору дискурсивно-ідеологічного конструювання політики й асоціації культури з політикою.

Формування культурологічного дискурсу в зарубіжних університетах в останні декілька десятиліть пов'язане здебільшого з британською науковою школою «Культурних досліджень» (Cultural Studies). Під культурними дослідженнями розуміється не окрема соціальна або гуманітарна дисципліна, а мультидисциплінарна сфера, у межах якої застосовуються методи широкого кола дисциплін — від соціології та етнографії до історії та літературно-художньої критики [11]. Специфіка методології культурних досліджень пов'язана з увагою

науковців до репрезентативних аспектів культури, зокрема в засобах масової інформації. Цьому напряму притаманна активна рецепція структуралістських та постструктуралістських концепцій. Загалом основою культурних досліджень є, за словами їх засновника С. Холла, ідея «марксизму без меж», тобто адаптована марксистська теорія домінування в інтерпретації А. Грамші та Л. Альтюсера. На формування методології культурних досліджень вплинули також ідеї М. Бахтіна, М. Фуко та Ф. Барта. Зокрема в «культурних дослідженнях» для опису місця і ролі масової комунікації в сучасному суспільстві активно використовується ідея ідеологічної гегемонії як процесу боротьби за спонтанну згоду мас з певним тлумаченням соціальної реальності. Гегемонія в такому разі тлумачиться як розчинення буржуазної ідеології в повсякденній свідомості на рівні дискурсивних практик. Ідеологічна боротьба відбувається і в свідомості кожного активного представника маси: між тією його формою, яка пов'язана з його діяльністю, та іншою, поверховою, артикульованою в словесності. За Альтюсером, ідеологія — цілком автономна сфера з власною структурою та динамікою. Крім сім'ї та школи, однією з її підсистем є засоби масової інформації, які відграють важливу роль у забезпеченні самоідентифікації завдяки системі репрезентації. «Основою виробництва значень у мові є відношення між «речами», концепціями і знаками. Процес, який пов'язує ці три елементи воедино, і є тим, що ми називаємо репрезентацією», — вважає С. Холл [10, с. 19]. Він сприйняв також ідею М. Бахтіна про те, що значення ніколи не може бути остаточно зафіксоване і визначається контекстом його використання, а також теза про те, що знак сам стає ареною класової боротьби у зв'язку з тим, що в ньому схрещуються різні наголоси. На основі означеного комплексу ідей С. Холл сформулював власну концепцію дискурсу як процесу «кодування-декодування». У загальному вигляді дослідження культурного явища полягає в послідовному аналізі п'ятих його складників: «representation» — «production» — «consumption» — «regulation» — «identities». Тобто від фіксації репрезентації до аналізу творення (виробництво культурного продукту), далі — до аспектів споживання, сформованих ним репрезентацій та пов'язаних з цим ідентичностей, нарешті — до проблем регулювання цього явища та пов'язаних із ним процесів зі сторони влади й суспільства загалом; і знову — до репрезентацій. Вочевидь аналіз має розкрити взаємопов'язаність усіх цих складників. Однією зі складових культурних досліджень можна вважати постколоніальні дослідження, у яких наголошено на перформативній сутності «Іншого» в культурі, на практиках його дискурсивного виробництва та репрезентації в різних культурних аспектах публічності, зокрема в медійному.

Зрештою, лише сприйняття понять у процесі їх функціонування, з урахуванням не тільки розмаїття заданих ними смислів, а й конкретних ситуацій їх використання, тобто те, що в сучасній науці

називається дискурсом, уможлиблює встановлення бодай тимчасової відповідності теорії та практики. Категорія «дискурс», яка, можливо, набула поширення завдяки своїй багатозначності та змістовій гнучкості, передбачає суспільну контекстуальність, комунікаційну ситуативність, інформаційну актуальність, інтерпретативність та смислову незавершеність. У науковій літературі дискурс оцінюється як складний комунікативний процес, результатом реалізації якого має бути формування певних змістів, що виникають у соціальному середовищі і легітимізують певний порядок [4]. Дискурсивний аналіз надає можливості звернути увагу на практику сомоописування суспільствами або їх групами. На наш погляд, дискурс на мікрорівні відображає суттєві характеристики макрокультурної ситуації, що дозволяє розглядати його як спосіб репрезентації культури. У поле зору мають потрапити не стільки формалізовані культурні норми, змістовність яких виявляється в процесі безпосереднього спостереження або описування, а й ті, які є неочевидними, мінливими, позараціональними, але від того не менш дієвими. Отже, предметом уваги, згідно з ідеями Гірца, має бути не лише декларований зміст, а й контекст, який містить інформацію про ті приховані конфлікти, що визначають стереоскопічність соціальної процесуальності культури. Тобто будь-який дискурс можна розглядати як спосіб репрезентації змісту. Правомірність такого підходу підтверджується й концепцією репрезентативної культури Ф. Тенбрука [3]. Репрезентативність культури складається з вірувань, уявлень, світосприйняття, ідей та ідеологій, які впливають на поведінку людей. Звертаючись до поняття «репрезентація» у визначенні культури, він у такий спосіб уможлиблює переосмислення її ролі в соціальній динаміці. Зокрема дослідник вважає, що культура як система значень, символів та цінностей є не стільки відображенням, скільки підґрунтям змін у суспільстві. Самі суспільні зміни відбуваються завдяки змінам культурних значень, які є результатом боротьби ідей та вибору на користь однієї з них. Крім того, між культурою та суспільством існує пряма взаємовідповідність, яка репрезентується у свідомості й уяві членів спільноти. У методологічному аспекті це надає можливості виокремлювати й аналізувати культури будь-яких груп або спільнот, незалежно від їх місця в соціальній ієрархії. Тобто змістовий діапазон категорії «культура» передбачає можливість його використання як для характеристики мікросоціальних одиниць, так і макросистем.

Зважаючи на все вищезазначене, культурну політику можна вважати принципово конструктивістською практикою, яка передбачає підпорядкування соціально значимих смислів політичній волі та творення певного образу реальності. Тобто культурна політика є не стільки проєкцією загальноприйнятого смислу культури, скільки способом її актуалізації. У зв'язку з цим у подальших дослідженнях культурної політики домінуючим має бути не стільки ретроспективно-історичний контекст, скільки проєктивно-політичний.



## Список літератури

1. Астафьева О. Н. Культурология: предмет и структура [Электронный ресурс] / О. Н. Астафьева, К. Э. Разлогов // Культурол. журн. — 2010. — № 1. — С. 1–14. — Режим доступа: <http://www.cr-journal.ru/>. — Загл. с экрана.
2. Гирц К. Интерпретация культур : пер. с англ. / К. Гирц. — М. : РОССПЭН, 2004. — 560 с.
3. Ионин Л. Г. Социология культуры: путь в новое тысячелетие : (учеб. пособие для студентов вузов) / Л. Г. Ионин. — М. : Логос, 1996. — 280 с.
4. Йоргенсен М. Дискурс-анализ. Теория и метод : пер. с англ. / М. Йоргенсен, Л. Филлипс. — Х. : Гуманитар. центр, 2004. — 352 с.
5. Костина А. В. Культура: между рабством конъюнктуры, рабством обычая и рабством статуса / А. В. Костина, А. Я. Флиер. — М. : Согласие, 2011. — 680 с.
6. Орлова Э. А. История антропологических учений / Э. А. Орлова. — М. : Акад. проект : Альма матер, 2010. — 621 с.
7. Флиер А. Культурология для культурологов : учеб. пособие / А. Флиер. — М. : Акад. проект, 2000. — 496 с.
8. Флиер А. Я. Некультурные функции культуры / А. Я. Флиер. — М. : МГУКИ, 2008. — 272 с.
9. Фуко М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности : работы разных лет : пер. с фр. / М. Фуко. — М. : Касталь, 1996. — 448 с.
10. Hall S. The Work of Representation / S. Hall // Representation: Cultural Representations and Signifying Practices. — L., Thousand Oaks, New Delhi : SAGE Publications, 1997. — P. 19.
11. Hartle J. A Short History of Cultural Studies / J. Hartle. — London : SAGE Publications Ltd. — 190 p.

*Надійшла до редколегії 16.09.2012 р.*

УДК 008(=162.2)

С. В. КЛІЩЕНКО

### ДИСКУРСИ РОЗВИТКУ КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ В ПУБЛІЦИСТИЦІ П. ТОЛОЧКА

*Розглядаються погляди П. Толочка щодо подальшого напрямку розвитку культури України.*

**Ключові слова:** *культура України, розвиток, федералізація України.*

*Рассматриваются взгляды П. Толочко относительно дальнейшего направления развития культуры Украины.*

**Ключевые слова:** *культура Украины, развитие, федерализация Украины.*

*The position of P. Tolochko at the directions of Ukrainian culture development is observed in the article.*

**Key words:** *Ukrainian culture, development, the federalization of Ukraine.*

Розташування України між Сходом і Заходом, Європою та Азією великою мірою зумовило напрями історичного та культурного

її розвитку. Таке географічне положення країни багато в чому сприяло виникненню різних культурних ідентичностей, а, відтак, і бачень подальшого руху вітчизняної культури. Тож не дивно, що в пострадянській Україні на різних рівнях розгорнулися дискусії навколо можливостей розвитку власної культури. У публіцистичній сфері помітне місце в таких полеміках посіли думки відомого вітчизняного науковця П. Толочка. Розгляд запропонованих автором альтернатив розвитку культури України і зумовлює актуальність цієї статті.

Стан наукової розробки проблеми свідчить про малодослідженість означеної теми. Окремі елементи поглядів П. Толочка розглядалися В. Карпенком [2] та П. Кислим [3], мовний аспект думок автора — А. Горняткевичем [1], Л. Масенко [4] та В. Радчуком [5].

**Метою** статті є аналіз запропонованих П. Толочком альтернатив розвитку культури України, аргументів, наведених публіцистом на підтримку своїх думок.

Від здобуття незалежності Україною П. Толочко дотримує у своїй публіцистиці приблизно однакових поглядів стосовно вектора розвитку культури України, хоча пізніше, у зв'язку з посиленням прозахідних, прогалицьких сил в українській культурі і політиці, висуває конкретніші та розлогіші пропозиції стосовно її майбутнього. У своїх статтях початку 1990-х рр. автор констатує існування великих сподівань стосовно Заходу, Європи [8, с. 295, 318], однак вважає невірними надії щодо інтеграції України в останню [8, с. 318]. У наступні роки публіцист не відкидає можливості вступу в майбутньому до Європейського союзу, навіть підтримує думку, що це є одним із національних пріоритетів [8, с. 349]. Однак при цьому П. Толочко завжди залишається на тій позиції, що «Разом з білорусами українці та росіяни складають єдину східнослов'янську етнічну спільність» [8, с. 298], «Ми, Росія і Білорусь, належимо до єдиної цивілізаційної родини, яка має свої східнослов'янські цінності, замішані на православних традиціях. Генетично ми — єдиний народ» [11, с. 175]. А тому під час вступу до ЄС Україна має дещо узгодити свої дії з Білоруссю та Росією, залишитись у межах цивілізації, до якої вона належить: «її відрив від східнослов'янського цивілізаційного материка є абсолютно неприйнятним» [10, с. 152]. На думку публіциста, консолідація східнослов'янської єдності є найвигіднішою для всіх сфер життя держави, особливо ж культури. Проте суб'єктам східнослов'янської єдності автор надає неоднакову роль. Статті П. Толочка майже зовсім не приділяють уваги (крім коротких згадок про її належність до спільності) Білорусії, зводяться до розгляду культурних особливостей України та Росії, що значною мірою пояснюється суперечками саме з цією країною із самого початку 1990-х рр., намаганнями автора в багатьох статтях нормалізувати відносини двох сторін. П. Толочко стурбований швидким відмежовуванням України від Росії та її культури, відкиненням їх з огляду на немалі образи можновладцями Москви



і Санкт-Петербурга, відсутністю розуміння того, що відродження своєї культури не заперечує культури чужої [8, с. 318]. Однак про визнання автором за Росією важливішої ролі ніж за Білоруссю свідчить і той факт, що він називає тільки першу стратегічним партнером України: «стратегічним партнером України в усіх сферах відносин є Росія. Особливий статус їхніх взаємин визначений історією. Думаю, що до цього з належним розумінням поставилися б усі наші сусіди. Адже нікому не спаде на думку ставити під сумнів право Канади на особливі відносини зі США або Австрії з ФРН» [8, с. 319–320]. Отже, у цьому разі також пропонується певна парадигма відносин України та Росії. Другій відводиться «в усіх сферах» домінуюча роль, а першій — підлегла. У визнанні автором провідної ролі Росії переконують, наприклад, і його роздуми про необхідність фінансування проектів, які б підтримували східнослов'янську спільність. Головні думки П. Толочка з цього приводу зосереджуються на цій країні та містять, серед іншого, таку тезу: «її (Росії) індиферентність у обстоюванні східнослов'янської єдності безперечно має місце... можливо, Росія дещо втратила традиційний «материнський» інстинкт до слов'янських народів» [18, с. 150], яка, хоча й свідчить про зменшення її впливів, однак визнає, не оспорує її право на цей «інстинкт».

Такими є погляди П. Толочка на зовнішні орієнтири культури України, що залишаються незмінними впродовж багатьох років. Щодо внутрішнього її розвитку автор має такі думки. У статтях 90-х рр. ХХ ст. публіцист пропонує будувати українську націю на основі всіх етносів, що живуть на території України, через створення громадянського суспільства. Важливим для цього П. Толочко вважає визнання всіх представників різних народів держави корінним населенням, що має однакові права й етнокультурний статус: «Єдиним привілеєм українців є те, що вони дали назву країні і їх мова визнана державною. Далі — «нульовий варіант громадянства», рівні політичні, соціально-економічні, етнокультурні права усіх, незалежно від етнічного походження, релігійних переконань і мови» [8, с. 342].

На останній настанові в текстах П. Толочка цього періоду основані наступні конкретніші пропозиції в культурній сфері. Публіцист уважає, що українізація повинна мати місце в Україні, однак у справі її впровадження не слід допускати перегинів. Необхідним є, на думку автора, уникнення будь-якого примусу, а заохочення до вивчення мови повинно доповнюватись відкриттям українських дитячих садків, шкіл, ВНЗ, ЗМІ тощо [8, с. 328]. П. Толочко сконцентровується саме на творенні нових установ та відкидає шлях руйнування старих. Так, він є прихильником створення нових україномовних шкіл, а не заснування їх на місці закладів з іншими мовами навчання [8, с. 295]. Також публіцист осуджує спроби відлучення українців від «Общественного російського телевидення», яке називає невід'ємною частиною способу життя більшості з них, проте пропонує створити

свій не менш привабливий канал [8, с. 338–339]. Автор неодноразово підкреслює, що розвиток української мови не повинен відбуватися через відмову в допомозі розвитку мов інших етносів України: «Їх повнокровне функціонування поруч з державною у тих регіонах, де більшість населення складає неукраїнська етнічна спільнота, в інтересах консолідації української політичної нації» [8, С. 339]. Частково цей принцип може проілюструвати приклад, наведений П. Толочком щодо Криму: він вважає, що тривала та копітка праця на півострові «сприятиме насамперед українізації кримських українців, які через історичні обставини стали російськомовними. На більш суттєві успіхи, очевидно, розраховувати не доводиться. Принаймні найближчим часом» [8, с. 331]. Публіцист також зазначає, що назви вулиць, ВНЗ, крамниць тощо повинні бути на українській мові [8, с. 326] (однак це, радше, не стосується Криму та деяких інших регіонів, де побутують декілька мов) та всі депутати Верховної Ради повинні використовувати тільки українську мову.

У цей же період починають виникати думки автора, спрямовані проти реформування української мови, які найповніше розгортаються в його брошурі, що друкowana в 1998 р., «Хто або що загрожує українській мові?». У ній П. Толочко вважає сучасну наддніпрянську мову більш розвинутою, ніж галицьку в її діаспорному варіанті, багато норм якої пропонують увести прибічники реформи і в Україні. Іншими важливими аргументами публіциста є посилання на Ю. Шевельова, котрий говорив, що правопис має віддзеркалювати те, що є в мові, а не накидати їй дещо невластиве, та безліч конкретних прикладів, які ілюструють саме такий, негативний характер запропонованих змін. Автор визнає, що новітнє редагування правопису викликane тим, «щоб усунути впроваджуване десятиліттями підганання української мови до вимови і написання спорідненої російської мови, а також вилучити запозичення із російської мови тих слів, яких бракувало в українській» [11, с. 23]. Однак П. Толочко обстоє легітимність правопису 1933 р., не підтримує реформи, виходячи з тієї думки, що оскільки українська, як і російська мова, веде родовід від давньоруської мови, то «має повне право на весь лексичний фонд, який зберегли для нас пам'ятки писемності часів Київської Русі. Переважна більшість слів, які прийнято вважати «русизмами», в українській мові насправді є «давньорусизмами», котрі такі ж російські як і українські» [11, с. 23]. Водночас публіцист вважає, що в Україні існує реальна українсько-російська двомовність, що російська мова (через те, що нею, за його даними, користується переважна більшість населення, 25 % вважає її рідною, 49 % підтримують ідею надання російській мові статусу офіційної) та література (з огляду на те, що велика кількість російських письменників — Пушкін, Лесков, Маяковський, Рилєєв та ін. — писали про Україну свої твори), як і взагалі культура, не можуть бути для українців іноземними. Зважаючи на це автор

підсумовує: «Переконаний, що визнання двомовності, за якої державною і першою мовою в Україні буде українська, а другою російська, зніме психологічну і соціальну напругу в суспільстві і розблокує шлях до становлення української політичної нації. Законодавча пріоритетність української мови створить усі умови для її повнокровного розвитку і внутрішньої конкурентоспроможності» [11, с. 35–36].

У цей час важливими аспектами поглядів П. Толочка є його неприйняття федералізації України, яку він називає шкідливою, такою, що може призвести до розколу країни, та підтримка автокефалії української церкви. Автор стверджує, що суверенна Україна має право на незалежність в усіх сферах свого внутрішнього життя, зокрема й церковну. П. Толочко говорить, що юридичні основи незалежності УПЦ пов'язані з її історією, адже київська метрополія є стосовно всіх східнослов'янських ієрархій материнською, та одночасно вважає, що таке відмежування не виключає тісної канонічної єдності [8, с. 299]. У 1997 р. публіцист, розглядаючи попередні спроби інтеграції українських церков, не бачить конкретних перспектив їх об'єднання — насамперед православних, а потім усіх християнських. Однак П. Толочко вважає можливим такий перебіг подій за умов національної незаангажованості цієї православної або взагалі християнської церкви та доброї волі представників і служителів тих частин, що поєднуються, результатом чого може стати заснування єдиної Помісної християнської церкви України.

З перших років ХХІ ст. П. Толочко починає в своїй публіцистиці поділяти Україну на дві частини. Згадуючи про довгостроковий розвиток українських територій у складі різних державних утворень та навіть цивілізаційних систем, автор спочатку говорить, що Західна Україна є ближчою до своїх європейських сусідів, у той час як Центральна, Східна та Південна Україна більше схожі з населенням Росії і Білорусі, тобто стверджує, що в єдиному українському етносі суміщаються дві ментальності [11, с. 213]. У пізніших статтях публіцист підсумовує, що необхідно говорити про належність різних частин країни до різних цивілізацій: схід, центр та південь належать та усвідомлюють себе частиною православної, а захід переважно вважає себе частиною римсько-католицької [6, с. 19]. Ці орієнтації є основою і цінностей, що поділяються кожною з частин України. П. Толочко стверджує, що західні українці мріють про приєднання до Європи, а південні та східні виявляють солідарність з російським та білоруським народами, що є між ними й багато інших розходжень. Для одних російська мова є другою рідною, а інші вважають її чужою, іноземною. Їх розділяє ставлення до історичного минулого країни: Брестської унії 1596 р., ОУН—УПА, Переяславської ради, голоду 1932–1933 рр., Великої Вітчизняної війни тощо [19, с. 3]. При цьому П. Толочко завжди окреслює Західну Україну, асоційованих з нею в його текстах націоналістів [17, с. 3; 15, с. 19, 26], як активнішу та

агресивнішу сторону, що намагається нав'язати іншим регіонам країни свої культурно-історичні погляди. Проте своїми діями представники цих сил, на думку публіциста, сприяють поглибленню розколу в українському суспільстві та країні, їх інтелектуальному збідненню, а з іншого боку, навіть загрозі втрати більшою частиною України своєї цивілізаційної ідентичності [15, с. 48–50].

В одній з останніх статей П. Толочко здійснює дещо інший поділ українського народу. Публіцист виділяє в Україні три головні субетноси — центрально-північноукраїнський, західноукраїнський та південно-східноукраїнський, розглядає особливості кожного з них. Перший із названих субетносів, стверджує П. Толочко, має в своїй основі міф козаччини, національно-визвольну війну під керівництвом Б. Хмельницького, «з часів Переяславської ради (1654 р.) розвивався на православної — культурній та духовній — традиції в тісному єднанні з етнічно спорідненим російським народом» [17, с. 2]. Західноукраїнський субетнос, згідно з автором, почав формуватися з Брестської унії, до Другої світової війни був інтегрований у західнокатолицьку цивілізацію, перебував у складі різних європейських держав, має в своїй основі міф про особливу роль у формуванні українського народу, побудові української держави, осердям якого є пам'ять про націоналістичний рух спротиву в Другій світовій війні. Південно-східноукраїнський субетнос, вважає публіцист, був сформований у період радянської влади. П. Толочко стверджує, що його території — Донбас, Новоросія, Крим — у той час були заселені переважно росіянами [17, с. 2], важливими є пам'ять про заселення цього краю в кінці XVIII — на початку XIX ст., ідентифікація його як частини «русского мира». Ознакою такої ментальності місцевого населення публіцист вважає наявність тут політичних партій, у назві яких є слово «русские», рух за відновлення та збереження російських символів, наприклад, пам'ятників Катерині II, Потьомкіну, Рішельє. Автор припускає можливу взаємну конкуренцію цих субетносів на рівних правах, без втручання в цю сферу держави, як це відбувалося під час «помаранчевої» влади, коли перевага надавалась тільки одній з них. Однак такий поділ не суперечить, а цілком уписується в парадигму П. Толочка про належність різних частин української культури до різних цивілізацій: південно-східноукраїнський та центрально-північний субетноси публіцист визнає ближчими один до одного та протиставляє в тексті за своєю історичною пам'яттю й культурою західноукраїнському.

У такій ситуації автор для припинення боротьби, уникнення поглиблення конфлікту в українському суспільстві вважає необхідною взаємоповагу різних частин країни до цінностей один одного. Ця думка в публіциста не є новою, походить ще з 1990-х рр., однак нині, у зв'язку з багатьма змінами, за нею стоять інші, дещо змінені, конкретніші пропозиції. П. Толочко вважає, що навряд чи можна

говорити про взаємне визнання, але про «взаимное смирение» та визнання рівності історій обох частин країни. Автор стверджує, що є необхідним розуміння на державному рівні того, що Україна «може бути такою, якою склалася в процесі тривалої історії: різноетнічною, різномовною і різноконфесійною» [19, с. 3]. Такий стан, «нульовий варіант», як його називає П. Толочко, при якому будуть захищені права регіонів на власну культурно-історичну ідентичність та свободу самовизначення, тепер уже повинна забезпечити федеративна форма державності. Вона, зазначає публіцист, доволі поширена у світі, федеративними є США, багато країн Європи. Щоправда, автор говорить про необхідність у цьому разі створення на основі 26 сучасних областей 10-11, відповідно до історичного районування України, для економічної та соціальної рентабельності. Такими землями повинні стати, наприклад, Волинь, Галичина, Поділля, Сіверщина, Слобожанщина, Донеччина, Новоросія тощо [19, с. 3]. Іншою умовою здійснення «нульового варіанта» П. Толочко називає необхідність скасування указів В. Юценка про присвоєння звання Героя України Р. Шухевичу та С. Бандері, про відзначення дня пам'яті ОУН-УПА, слід закрити Інститут національної пам'яті та «Музей совітської окупації України», адже існування цих організацій та указів є проявами невизнання рівності кожної із традицій та культур [17, с. 3].

У рамках оновленої версії «нульового варіанта» П. Толочко розлого висловлює своє бачення головних постулатів, на яких повинен здійснюватися розвиток сфери культури, мови, історії, головних православних конфесій країни. Ці пропозиції стосуються переважно тієї частини країни, яка сприймає себе частиною православної цивілізації, тобто південно-східноукраїнського та центрально-північноукраїнського субетносів, адже Західна Україна і так, на думку автора, дуже міцно утвердилася, і вже багато років, а особливо під час «помаранчевої» влади, небезуспішно впливала на історичну, культурну, мовну пам'ять та ідентичність інших регіонів. А «нульовий варіант» передбачає захист кожної традиції та культури.

Стосовно культурного та мовного розвитку П. Толочко доповнює свою аргументацію щодо необхідності визнання російської мови та культури рідними для російськомовного населення України. Всупереч західноукраїнським «етноідеологам», котрі стверджують, що центрально-північноукраїнський субетнос є русифікованим, а південно-східний, який автор називає також російсько-українським, узагалі є п'ятою колоною Росії, публіцист вважає російську культуру рідною не тільки для 8,5 млн росіян, а й для російськомовних українців «по ее созиданию». Адже українці зробили вагомий внесок у розвиток російської культури. Одними з найвідоміших серед них П. Толочко називає М. Смотрицького, Дмитрія Ростовського (Тутгало), Ф. Прокоповича, композиторів М. Березовського, Д. Бортнянського, художників Д. Левицького, В. Боровиковського, І. Мартоса, істориків Д. Бантиш-

Каменського, Д. Бодянського, письменників М. Гоголя, В. Короленка, К. Паустовського [17, с. 3]. У цьому ж ракурсі розглядається і мовне питання в Україні. Автор категорично заперечує боротьбу на території країни з російською мовою, вважаючи, що вона має на меті дистанціювання від Росії, запобігання традиційним її впливам на українське суспільство, однак насправді є перш за все боротьбою з власними громадянами, перешкоджає становленню української політичної нації та громадянського суспільства. На думку П. Толочка, російська мова не є для України чужою, імперською, іноземною, вона має історично статус другої мови України, і причиною цього є «не стільки русифікаційна політика царської Росії або Радянського Союзу, на чому особливо наголошують націонал-радикали, скільки те, що в процесі територіального розширення у складі України опинилися великі регіони, населені етнічними росіянами» [19, с. 3]. Для інших російськомовних громадян публіцист вважає російську мову також рідною по створенню: в її формуванні брала участь велика кількість українців, починаючи від діячів Києво-Могилянської академії до М. Гоголя, Є. Гребінки, Т. Шевченка, В. Короленка тощо. Проте науковець не вважає за необхідне зрівняння в правах російської мови з українською на всій території держави, адже перша може потіснити останню більшою конкурентоспроможністю та міжнародним статусом, з чим П. Толочко не може погодитися. Прийнятним для нього є визнання російської мови офіційною в окремих регіонах, щоб вона могла забезпечувати потреби російськоетнічних громадян України, що нічим не заважатиме державному статусу української мови. В іншому разі автор не виключає можливості в майбутньому виникнення сепаратизму на цьому ґрунті. Продовжує критикувати публіцист і заміщення багатьох українських слів галицькими та діаспорними аналогами, що часто мають, за його словами, польське та німецьке походження.

Відповідно, П. Толочко є противником уніфікації історії України на основі поглядів тільки однієї частини країни, її фальсифікації та підміни, піднесення одних героїв та дискредитації інших, знесення пам'ятників та перейменувань населених пунктів, вулиць тощо (подібні погляди озвучував автор і в попередні періоди), як це відбувалось, на його думку, під час «помаранчевої» влади. Наприклад, науковець відкидає пропозиції встановлення пам'ятників у Полтаві Карлу XII та українському гетьману І. Мазепі. Першому із них, вважає П. Толочко, не можна ставити пам'ятник тому, що багато міст та сіл України зазнали великих шкод, а подекуди й знищення від шведських солдат, проти нього воювала партизанською війною безліч українських селян, а І. Мазепі тому, що він фактично не брав участі в Полтавській битві. Іншим важливим викривленнями цієї влади, згідно з автором, є уславлення вояків ОУН-УПА в той час, як Велика Вітчизняна війна називається Другою світовою, а солдатів радянської армії не вважають визволителями [14, с. 1].



Критикує П. Толочко і культивування в Україні комплексу народа-страждальця, постійного святкування роковин різних трагедій: Батуриної 1709 р., Крут 1918 р., голодомору 1933 р., радянської окупації тощо. Автор намагається дещо урівняти історичні образи українців та росіян: відповідними діям Меншикова в Батурині, Муравйова під час визвольних змагань він називає походи П. Сагайдачного в Росію та запрошення німців в Україну в 1918 р. Дійсно, говорять П. Толочко, українці були жертвою голодомору 1932-1933 рр., однак, одночасно і катами, адже їх було багато і серед його виконавців [16, с. 8].

Публіцист вважає за необхідне пам'ятати, що українці причетні до будівництва метрополії, а тому мають також нести відповідальність за її історію. Найпомітнішими серед них були Ф. Прокопович, брати Олексій та Кирило Розумовські, О. Безбородько, В. Кочубей, а в Радянському Союзі — Н. Хрущов, Л. Брежнев [17, с. 3]. П. Толочко стверджує, що Україна ніколи не була колонією Росії, адже «малороси» не розглядались «великоросами» як окремий етнос: «Вважалося, що це дві гілки єдиного руського народу, з чим були згідні навіть і українські вчені (Максимович, Костомаров та ін.). Та й що це за колонія, в якій «колонізатори» відкривали університети, гімназії, ліцеї, причому ледве не частіше, ніж у метрополії?» [13, с. 4]. У Радянському Союзі, зазначає автор, Україна також була однією з найрозвинутіших частин країни в економічному сенсі, мала вищий рівень життя, ніж у Росії, та темпи демографічного зростання.

Висловлює публіцист свою думку і стосовно розколу й існування кількох православних церков в Україні. На його думку, в країні є тільки одна канонічна церква — Українська православна Московського патріархату. Інші дві — Українська автокефальна та Українська православна Київського патріархату — такого визнання не мають. Тому автор вважає за необхідне не механічне об'єднання трьох православних церков, а повернення двох із них у лоно церквиматері. Публіцист вважає, що перепоною для інтеграції українського православ'я є канонічний зв'язок УПЦ з Московським патріархатом: «Якщо б такий або навіть більший адміністративно-керівний її зв'язок був, наприклад, з Константинопольським патріархатом, прибічників існування місцевої православної церкви це ніскільки б не турбувало. Як не турбує їх повне підпорядкування Української греко-католицької церкви святому престолу в Римі. Як не хвилює їх і те, що сакральні й адміністративні центри інших конфесій (римокатолицької, протестантської, мусульманської тощо) також розташовані за межами України» [12, с. 8]. На думку П. Толочка, в складі єдиновірної Росії православна церква України має більші можливості розвитку, ніж при попередньому існуванні під юрисдикцією Константинопольського патріархату, і повинна залишатись її частиною [7, с. 6]. Автор вважає, що тільки УПЦ МП є найнезалежнішою та

найсамостійнішою церквою в Україні, а з Московським патріархатом вона перебуває фактично тільки в молитовному єднанні: «Незалежність у керуванні вона здобула ще в 1991 р., коли її предстоятелем був митрополит Філарет. Дивно, що про це намагаються не згадувати навіть ті церковні діячі, які повинні були б пишатися своїми минулими діяннями» [12, с. 8].

Менш прийнятним варіантом, хоча і кращим за існування трьох окремих церков в Україні, П. Толочко вважає створення єдиної Української помісної православної церкви. В цьому разі вона неодмінно ввійшла б до одного з вселенських православних патріархатів, наприклад, Константинопольського, і це не було б кращим для неї, адже слід зважати на «відносність суверенітету цього патріархату, його обмеженість, зокрема і в матеріальних умовах існування» [12, с. 8]. Однак, попереджує публіцист, цей процес має відбуватися без втручання політиків.

Отже, П. Толочко пріоритетним убаचाє розвиток культури України в межах східнослов'янського простору, в якому лідером та певним орієнтиром визнаються Росія та російська культура. Автор вважає неприпустимим вихід України в культурному сенсі (в будь-якому разі більшої її частини) за межі цієї цивілізації, чим і пояснюються деяка зміна поглядів публіциста в межах запропонованого ним «нульового варіанта», що передбачає взаємоповагу різних частин України до традицій, мов та культур один одного. Спочатку, коли така загроза не була для П. Толочка очевидною, він виступав проти федералізації України та за створення автокефальної української православної церкви, вважаючи таку конфігурацію найкориснішою для України та її культури. Однак з посиленням західноукраїнських впливів та цінностей, які публіцист вважає непритаманними переважній більшості населення України, властивими іншій цивілізації, із намаганнями, на його думку, використати створення автокефальної УПЦ з метою ще більшого відмежування від Росії, він виступає за впровадження федералізації України для захисту існуючої двокультурності та двомовності східної, південної та центральної її частин, вважає доцільним збереження канонічного зв'язку УПЦ з Московським патріархатом. Предметом подальших досліджень може бути ставлення до майбутнього культури України інших вітчизняних публіцистів.

### Список літератури

1. Горняткевич А. Що або хто справді загрожує українській мові? / А. Горняткевич // Сучасність. — 2000. — № 4. — С. 146–153.
2. Карпенко В. Не так тії вороженьки... або як ми толочимо самі себе / В. Карпенко // Вечірній Київ. — 1995. — № 236. — С. 1.
3. Кислий П. Держава справжня, а віце-президент академії фальшивий / П. Кислий // Вечірній Київ. — 1995. — № 247. — С. 2.
4. Масенко Л. Мова і суспільство. Постколоніальний вимір / Л. Масенко. — К. : Видавничий дім «КМ Академія», 2004. — 163 с.



5. Радчук В. Квантова генеза розкопок інтеграла в ортографії / В. Радчук // Дзеркало тижня. — 2002. — № 44. — С. 15.
6. Толочко П. Блеск и нищета украинской элиты / П. Толочко // Еженедельник «2000». — 2006. — № 27–28. — С. 2.
7. Толочко П. «Ваша Всесвятість, благословіть» / П. Толочко // Еженедельник «2000». — 2008. — № 32. — С. 6.
8. Толочко П. Від Русі до України: Вибрані науково-популярні, критичні та публіцистичні праці / П. Толочко. — К. : Абрис, 1997. — 400 с.
9. Толочко П. «Здоровий гуманітарний простір України» / П. Толочко // Еженедельник «2000». — 2008. — № 14. — С. 1.
10. Толочко П. ...И прошлое не проклиная / П. Толочко. — К. : АртЕк, 2006. — 232 с.
11. Толочко П. Несповідимі путі України. Вибрані науково-популярні та публіцистичні праці за 1998-2003 рр. / П. Толочко. — К. : «АртЕк», 2004. — 240 с.
12. Толочко П. Нужна ли Украине поместная православная церковь? / П. Толочко // Еженедельник «2000». — 2007. — № 4. — С. 8.
13. Толочко П. Октябрь 1917 года: субъективные мысли / П. Толочко // Еженедельник «2000». — 2007. — № 44. — С. 4.
14. Толочко П. «Покой нам только снится» / П. Толочко // Еженедельник «2000». — 2008. — № 8. — С. 1.
15. Толочко П. Про «хороший» Захід і «поганій» Схід / П. Толочко. — К. : ТОВ «Друкарня «Бізнесполіграф», 2008. — 56 с.
16. Толочко П. Сейте разумное, доброе, вечное / П. Толочко // Еженедельник «2000». — 2006. — № 46. — С. 8.
17. Толочко П. Способны ли украинцы к диалогу? / П. Толочко // Еженедельник «2000». — 2010. — 16 апреля. — С. 2–3.
18. Толочко П. Украина — государство или страна? / П. Толочко. — К. : Довіра, 2008. — 208 с.
19. Толочко П. Украина — государство или страна? / П. Толочко // Еженедельник «2000». — 2007. — № 43. — С. 3.

*Надійшла до редколегії 18.09.2012 р*

УДК 82-343(477):94 (=161.2)

Ю. М. ДЕНИСЕНКО

### **МІФОЛОГІЗАЦІЯ ОБРАЗУ УКРАЇНИ У ТВОРЧОСТІ ДІЯЧІВ УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ**

*Проаналізовано міфологізовані образи України, створені діячами української діаспори. Визначено культурологічне та психологічне підґрунтя цього явища, а також гендерні відмінності між чоловічою та жіночою міфотворчістю в цій царині.*

**Ключові слова:** *міф-образ України, культурологічне підґрунтя, міфотворчість.*

*Проанализированы мифологизированные образы Украины, созданные деятелями украинской диаспоры. Определены культурологическая и психологическая основа этого явления, а также гендерные отличия между мужским и женским мифотворчеством в этой сфере.*

**Ключевые слова:** миф-образ Украины, культурологическая основа, мифотворчество.

*In this article the mythological images of the Ukraine, created by leaders of the Ukrainian diaspora are analyzed. Established cultural and psychological underlying cause of this phenomena, and gender differences between male and female myth-making in this area.*

**Key words:** myth-image of Ukraine, cultural underlying cause, myth-making.

Творчість діячів української діаспори сповнена ностальгічних почуттів до України. Про це свідчать спогади Уласа Самчука: «Безліч контактів еднає нас з нервом простору, в якому появляємося на світ, і все те, що звемо патріотизмом, це також своєрідна біологія, естетика і мораль. А з цього — біль і туга за кожним шматком того оточення, з якого виходили у простір свідомості... Це, можливо, шматок географії, побуту, але разом з цим це божество, культ, міт...» [9, с. 124-125]. Слід усвідомити, що сублімація цього екзистенційно значущого почуття постала найважливішим психологічним чинником поширення численних міфологізованих образів України у творчості митців і мисткинь української діаспори. Адже їх можна схарактеризувати як «перших діячів у еміграції», чие творче становлення відбулося в Україні, але продовжувалося в 1920–1950-і рр. в діаспорі, та «перше покоління української діаспори» — тих, хто народився в Україні, але світоглядно сформувався в еміграції і там само провадив творчу діяльність у 1950–1980-і рр. Утім, діаспорний міф України є складовою загальної української мифотворчості й національного міфу, невід'ємною, проте малодослідженою компонентою вітчизняної національно-культурної ідентичності. У цьому й полягає актуальність статті.

**Мета** — реконструкція діаспорних міфів України та зумовлення їх культурологічного підґрунтя.

Найбільш узагальнено українська мифотворчість та міфологія опрацьовані в теоретичних працях О. Гриценка та Е. Кінана, позаяк відомі й інші розвідки з вітчизняної «історичної міфології», наприклад «Історична міфологія в сучасній українській культурі». Актуальними для цієї статті є дослідження О. Гриценка, зокрема «Своя мудрість...», у якій учений визначає провідні засади української національної мифотворчості, виокремлює суспільні міфи, що існують на рівні загальної української свідомості [3]. У праці О. Гриценка «Нариси української популярної культури» аргументується точка зору, що понад століття українська «національна думка» зумовлена міфологічними концепціями, намаганням формувати свідомість українців переважно міфічними, а не «мирськими» засобами [2]. Суттєвий науковий інтерес викликає й праця Е. Кінана «Російські історичні міфи», у якій у контексті російсько-українських відносин досліджується й національний міф України, але дещо поверхово.

Аналізуються старі міфи в поєднанні з існуючими сьогочасними політичними реаліями, що можуть призвести до шкідливих і трагічних політичних наслідків [7]. Зазначені праці стало виявляють універсальні теоретичні засади проблематизації української міфологічної свідомості, однак фактично не досліджують специфіки української діаспорної міфотворчості.

На нашу думку, міфологізація образу України в діаспорі має два етапи: 1) у творчості «перших діячів у еміграції», що створюють лише підґрунтя для цього міфу; 2) у творчості «перших представників в українській діаспорі» (стале впровадження міфу України). І це не дивно, адже для українців, що народилися на чужині, часто здається, що Україна — образ цілковито міфічний: «А Іруся й далі зачаровано сиділа на килимові, наче скам'яніла. Зовсім так співають, як у тому селі, де народилися її мама, її баби, діди й прадіди. Зовсім так, як оце недавно чула вона в реальному, аж ніяк не вимріяному і не вифантазованому українському селі, де вона ночувала одну ніч. І називали її там не Іруся, а Яринка» [4, с. 138].

Якщо говорити про перший етап цієї міфологізації, то її психологічна основа, як зазначалося вище, — це ностальгія за щойно втраченою Батьківщиною, яка підсвідомо переростає в її міфологізацію. Серед чоловіків української діаспори першими міфологізували Україну Тодось Осьмачка та Іван Багряний, серед жінок — Докія Гуменна та Софія Парфанович. У чоловічій візії української діаспори найвідоміші міфотворці серед «перших представників в українській діаспорі» Ю. Тарнавський («Туга за мітом»), М. Галичко («Золотий міт»), Т. Карабович («Атлантида»). Є й другорядні міфотворці — Яр Славутич (міфологема «прикутого Прометей»), Л. Полтава («Енеїда модерна»). Найвідоміша жіноча постать серед представників другого покоління — Емма Андієвська.

На відміну від чоловіків, у зазначених письменниць немає окремих творів, цілковито присвячених витворенню міфу України, але міфологізований образ України яскраво простежується в їх творчості загалом. Софія Парфанович пропонує власні образи та думки щодо рідної землі. Образ України й української землі на сторінках збірки «Інші дні» не просто сповнений ностальгії — він міфологізується та гіперболізується. Українська земля наснажує та надає сил для визвольної боротьби: «Туга ставала інколи така велика, що скидалась на сум. Він тепер цілком опанував Дар'їне серце й давив його так, що Дар'я кинула все й поїхала на рідну землю. Хай бомби й фронт і більшовики! Дарія мусила стати ногою на рідній землі, щоб могли далі жити... Так висповідалась і запричастилася Дарія з великої чаші, що горіла під сонцем. На землі, що стікала кров'ю й гула ревом боротьби» [8, с. 49]. Останнє речення з цитати — «запричастилася Дарія з великої чаші, що горіла під сонцем» — дозволяє відносити Софію Парфанович до українських діаспорних письменників, які асоціюють

Україну з Граалем. Адже у світовому культурно-історичному просторі з «чашею» символічно ототожнюють саме Грааль. Цю тезу доводить і слово «запричастилася», оскільки причащатися можливо лише зі священної, сакральної чаші. Те, що в цій цитаті Софія Парфанович мала на увазі саме Грааль, доводить епітет «великої чаші». «Великою чашею» є лише священний Грааль, та письменниця йде далі й називає всю українську землю Граалем. У західноєвропейській культурній традиції Грааль — це символічне джерело життя, безсмертя та достатку. Той, хто п'є з чаші, куди було зібрано кров розп'ятого Христа, виліковується від усіх недугів, навіть мертвий пробуджується до життя. Простежується ще глибший вияв — у творчості мисткині образ України-Грааля несе в собі певну організуючу константу духовності, тому що Грааль у загальній релігійній та міфологічній традиції, перш за все, є втіленням духовності. Тому цей міф Софії Парфанович має пряме поєднання з міфом духовної України. Зауважимо, що героїня С. Парфанович обирає достатньо пасивний спосіб єднання зі своїми духовними джерелами. Проте такий спосіб є поширеним як в українській, так і в європейській культурі, де витіснена століттями з основних сфер соціально-економічного та суспільно-політичного життя жінка мала для духовної розради лише релігію.

Міф України/Грааля/Духовної України з культурологічної точки зору вкоренився у творчості української діаспори не випадково. Щоб зрозуміти загальний підмуривок цього міфу, необхідно заглибитися в особливості української національної свідомості. Більшість дослідників одноставно стверджують, що в народному світогляді українців на багато віків по прийнятті християнства зберігся язичницький релігійно-міфологічний «субстрат», який органічно поєднаний з православною «надбудовою». Тож українська свідомість витворювала синкретичне православ'я, в основі якого — не Бог чи боги або витончені теологічні догмати, а, як зазначав ще М. Еліаде, уявлення про *sacrum* — святе, «справжнє», те, що надає сенсу існуванню людини, спільноти [2, с. 344]. Зазначене уявлення та потреба української людини в еміграції в цьому священному й утілюється в міфі духовної України (вона стає цим «священним»).

Подібну міфологеми України зустрічаємо в Докії Гуменної. Центральна повість автора зі збірки «Внуки столітнього запорожця» починається замальовкою ідилічної картини українського життя: «... Хата й садок, обсажені навколо липами й осоками. Посеред садка велика розкорінена береза, що знає незапам'ятні часи. За садком річечка протікає. І отаке село. Зелене, закутане довколишніми лісами... Під березою у садку причаїлося мале дівчинисько і наставило вуха, хоч бодай підслухати, що то столітній дід із братом Яковом говорять. А дід їхній був запорозький козак. Жив він сто двадцять років і ще пам'ятав скасування Запорозької Січі...» [4, с. 131]. У цьому фрагменті Україна для Докії Гуменної асоціюється з образом Раю. Письменниця

зображує українську ідилію, до того ж люди там живуть «довго» й, здається, ніколи не помирають. Але згодом цей Рай руйнується: «Як можна не захопитися, слухаючи про цю старовину, що майже на очах зникла?» [4, с. 131]. Так само з Раю людей було вигнано.

Міф про українську землю як райську садибу глибоко вкорінений в українській ментальності. Адже основне заняття мешканців України, незалежно від їх етнічного походження, як перед прийняттям християнства, так і після — хліборобська праця. Тож сакральної сили набувають земля, рілля та зерно. Надалі поширюється, причому одночасно в усіх формах культури (від «високої» до «низької»), образ Саду як символ священного «порядку речей». «Садівнича» символіка й образність для українців безперечно є найуживанішою з-поміж «трьох головних християнських організуючих метафор світу, перетвореного людською працею й прагненням, за словами Нортрона Фрая, а саме — міста (або ж «Града Господня»), саду (або ж «Вертограда Господня») та овечої отари, що її пастирем є Христос. Образність, пов'язана із садом, трапляється в багатьох важливих текстах української культури — від «Саду Божественних пісень» Сковороди та шевченківського «Садка вишневого коло хати» » [2, с. 345]. Отже, С. Парфанович поєднала ці міфічні первні української свідомості — Землю та Сад — і винайшла новий їх відповідник — український Рай. До того ж українська історіографія (стало українська, а не діаспорна) презентує наявність міфів «України-писанки» та «мальовничої України», що втілюють узагальнений «едемичний» характер України. Доходимо до висновку, що творчість С. Парфанович виявляє усталену в українській культурі міфологему.

Емма Андієвська, одна з найексцентричніших та найнезрозуміліших письменниць української діаспори, представниця «перших діячів у діаспорі», про Україну відкрито не пише, але не тому, що не має до неї ностальгічних почуттів: «Так. Я сублімую. Більшість, хто пише «ненько, я тебе люблю», передає любов на першому плані. Моя любов до України на такому високому плані, де взагалі згорає все. Але хто прочитає, той побачить, — крізь мене віє така Україна, що перед нею інші заслужені нації — ніщо. І я це роблю, не згадуючи ні слова про Україну» [10]. Емма Андієвська створює міфологізацію українського етноландшафту, а це один зі складників «національного міфу». У її творчості певні географічні об'єкти набувають міфологічно-архетипічного значення, наприклад, Дніпро — ріка мертвих, епіцентр Всесвіту, ріка життя. Міфічну сутність має образ-епіцентр Всесвіту, яким постають у різних ситуаціях і Дніпро, і Київ як столиця, й окремо Хрещатик. Сакральну чашу (метафоричний образ України як Граала), уважає Е. Андієвська, потрібно винести на світло, щоб добро перемогло зло на землі. Її герої — шукачі істини (добра, Бога), вони є також шукачами втраченої Батьківщини. Сакральний образ Граала переноситься в реальну площину, де втрата

рідного є найзлободеннішою темою [10, с. 94–106]. У творчості Е. Андіївської простежується дещо інша символіка України-Грааля: пошуки Грааля це повернення до Едему, духовного центру людства та Всесвіту. Отже, Грааль символізує втрату внутрішньої рівноваги, центра, пам'яті, Раю. Пошук Грааля це пошук енергетичної опори, за допомогою якої можна перевернути весь світ. Саме такою опорою є для українців-емігрантів Україна. Але Е. Андіївську не варто вважати надто послідовною феміністкою, її творчість збіглася з новою хвилею жіночого руху в країнах Західної Європи та Північної Америки, початком академічних гендерних досліджень. Тому її міф виявився динамічнішим і активістським.

Міфотворчість, яку можна назвати прометеївсько-енеївським первенем українського народу, що надихає на боротьбу, ще помітніша в чоловіків української діаспори одного з Андіївською покоління. Природно, що першочерговим постає в цьому разі суто гендерний чинник, традиційні уявлення про активну чоловічу роль як у приватному, так і в суспільному житті. У чоловічій візії української діаспори переважає міф духовної (релігійної) України (повний варіант України/Грааля). Коли Європа потребуватиме духовного порятунку, саме Україна її врятує, це її місія. Про це безпосередньо пише Остап Тарнавський у дослідженні «Туга за мітом»: «...стає на боротьбу проти неправди, несправедливості й утиску, в обороні правди, справедливості і свободи — це той міт призначення України, що став стрижнем свободолюбних поривань українського народу...» [11, с. 81]. Тадей Карабович, на перший погляд, провадить міф Атлантиди, але насправді він утілений на рівні духовного міфу України, оскільки «Атлантида в аспекті Божої Матері / Холмської під Берестечком» [5, с. 186]. Микола Галичко теж закликає: «Вітай, моя золота зоре, тисячолітня християнська Україно! / Вставай, запашна, чарівна квітко, голубо — золота ювілятка — красуне! / Мов гранітна скала, мов дуб столітній в борі, між народами світу шумиш. / Ти пісню хвали й подяки Предвічному Творцеві...» [1, с. 9]. Його заклик майже дослівно переспівує останні рядки «Книги буття українського народу» М. Костомарова!

Вважаємо, що чоловічий варіант міфу України/Духовної України/Грааля ґрунтується на іншій дуже поширеній ідеологемі «Київ — другий Єрусалим». Концепція «Київ — другий Єрусалим» від початку свого існування презентується як ідея не царства, а священства. «Єрусалимність» Києва, що взагалі типово для новонавернених у християнство народів і держав, мала позначати в очах тих, хто її прокламував, — книжних людей духовного сану, — передусім саме більшу святість [6]. Усталеність цієї ідеологеми пояснюється тим, що в XVII–XVIII ст. відбувся травматичний надлом культурної пам'яті, який компенсувався уявленнями про велике культурницьке призначення України, що відтворюється історіософською традицією української діаспори. Причому в діаспорі, вочевидь, через підвищену



ностальгію, сублімативні процеси набули форми гіперкомпенсації. Таким чином, процес витворення міфу-образу України у творчості української діаспори виявляється закономірним і очікуваним, зумовленим культурно-історичними реаліями й етнопсихологічними засадами, але також і варіативним, зокрема через дію гендерних чинників.

Продовженням порушеної в статті проблеми може бути дослідження іншого інваріанта образу України, наявного у творчості української діаспори другої половини ХХ ст., — образу України-пам'яті.

### Список літератури

1. Галичко М. Золотий міт / Микола Галичко. — Париж : 1957. — 58 с.
2. Гриценко О. Нариси української популярної культури / О. Гриценко. — К. : УЦКД, 1998. — 760 с.
3. Гриценко О. «Своя мудрість»: Національні міфології та «громадянська релігія» в Україні / О. Гриценко. — К. : УЦКД, 1998. — 184 с.
4. Гуменна Докія. Внуки столітнього запорожця : [Оповідання] / Докія Гуменна. — Торонто : Добра кн., 1981. — 144 с.
5. Карабович Т. Атлантида : [Вибрані поезії] / Тадей Карабович. — Білосток : 2001. — 320 с.
6. Кислюк К. В. Київ, який так і не став Єрусалимом (три образи однієї ідеї) / К. В. Кислюк // Мультиверсум : філос. альманах : зб. наук. пр. / Ін-т філос. ім. Г. С. Сковороди НАН України. — К. : Укр. центр. духовн. культури, 2008. — Вип. 70. — С. 173–182.
7. Кінан Е. Російські історичні міфи / Едвард Кінан. — К. : Критика, 2001. — 275 с.
8. Парфанович С. Інші дні : [новели й нариси] / Софія Парфанович. — Авгсбург : 1948. — 142 с.
9. Самчук У. На білому коні : [спомини і враження] / Улас Самчук. — Вінніпег : Волинь, 1972. — 249 с.
10. Смерек О. Українська топіка в романістиці Емми Андіївської / О. Смерек // Київська старовина. — 2003. — № 6. — С. 94–106.
11. Тарнавський О. Туга за мітом [есеї] / Остап Тарнавський. — Нью-Йорк : 1966. — 152 с.

Надійшла до редколегії 14.08.2012 р

УДК 316.46.058.5

В. Ю. СТЕПАНОВ

### ІНФОРМАЦІЙНИЙ МАРКЕТИНГ У СФЕРІ КУЛЬТУРИ

*Проаналізовано вплив інформаційних технологій на маркетинг у сфері культури.*

**Ключові слова:** маркетинг, інформація, комунікація, культура, фандрайзинг.

*Проанализировано влияние информационных технологий на маркетинг в сфере культуры.*

**Ключевые слова:** маркетинг, информация, коммуникация, культура, фандрайзинг.

*In this paper we analyze the impact of information technology on marketing in the field of culture.*

**Key words:** *marketing, information, communication, culture, fundraising.*

Останні десятиліття характеризуються тим, що маркетинг став провідною концепцією управління і в некомерційному секторі. Успішність застосування інформаційного маркетингу для реалізації некомерційних проектів сприяла бурхливому розвитку так званого соціального, або суспільного маркетингу. Багато західних фахівців відзначають, що динамічний розвиток некомерційного маркетингу — одна з провідних тенденцій сучасного культурного менеджменту.

Розвиток і зміцнення маркетингових комунікацій дозволили сформувати потужну систему фандрайзінгу, яка забезпечує стабільну фінансову основу для реалізації культурних проектів. Ефективність інформаційного маркетингу досягається завдяки формуванню комунікаційного середовища в реальному та віртуальному світах і ґрунтується на розвиненій системі ділового партнерства. Створюються саморозширюючі системи діяльності, в рамках яких забезпечуються умови для відтворення та розвитку кожного з партнерів. Концепція інформаційного маркетингу основана на ідеології суверенітету споживача і теорії зростаючих культурних потреб, що нині є актуальним.

**Мета** дослідження — розглянути особливості інформаційного, некомерційного маркетингу та маркетингових комунікацій, які здійснюються завдяки сучасним інформаційним технологіям.

Центральна ідея теорії і практики маркетингу полягає в підпорядкуванні виробництва й розподілу товарів і послуг інтересам споживачів. За класичним визначенням Ф. Котлера, «маркетинг — вид людської діяльності, спрямований на задоволення потреб за допомогою обміну» [2]. По суті, маркетинг — ринкова концепція управління. Ключова позиція полягає в тому, що маркетинг слід розглядати як управлінську діяльність, спрямовану на узгодження попиту і пропозиції в умовах конкуренції.

Досвід формування вітчизняної ринкової економіки однозначно свідчить про те, що найвужчою ланкою посилення конкурентоспроможності українських підприємств є дефіцит маркетингових стратегій. Так, у працях А. О. Дегтяра, Т. М. Дрідзе, В. Д. Маркова, Е. Г. Михайленка, Г. С. Одінцової, Г. Г. Почепцова й інших показано, що в умовах відсутності гнучких, ефективних маркетингових систем стають значною мірою незатребуваними ресурсний, виробничий та інформаційний потенціал підприємств.

Теорія інформаційного суспільства розглядає засоби інформації і комунікації як єдиний стимул і джерело соціального розвитку. Активно відбувається процес формування нових, насамперед інтелектуальних і гуманітарних технологій, які ґрунтуються головним чином не на матеріальних, а на інформаційних та комунікаційних



ресурсах, що належать до класу синергетичних. У результаті формуються сучасні глобальні ринки, відкрита інформаційна сфера, нова економічна карта світу, яка створює передумови для маркетингових технологій нового покоління. Слід зазначити, що маркетингові комунікації стають базовою інфраструктурою маркетингу.

Доведено, що основою системи управління в постіндустріальному суспільстві стають мережеві структури, в рамках яких розгортаються глобальні проекти. Мережеві структури відзначаються високою стійкістю, ґрунтуються на системі розподілу ризиків і змінюють характер конкуренції: прагнуть не монополізації, а нарощування партнерських зв'язків, які забезпечують сталість системи в цілому і можливість реалізації масштабних проектів. Підвищується ефективність маркетингових технологій, основаних на спільно створеній учасниками інфраструктурі, що дозволяє економити.

Мережеві професійні організації у сфері культури в останні десятиліття набувають усе більшого розвитку. Феномен культурних мереж розглядається як новий принцип організації діяльності та форми управління. Активне поширення мережевих структур та їх ефективність зумовлені широким використанням сучасних інформаційних і комунікаційних технологій. Сьогодні тільки в Європі налічується понад 150 культурних мереж, що об'єднують організації, арт-менеджерів, творчі особистості та колективи. Мережеві організації є основним ресурсом міжнародних партнерських проектів у сфері культури.

Мережу можна визначити як сукупність автономних організацій, які використовують усі методи і засоби комунікації між художниками, посередниками і публікою, долають географічні, інтелектуальні та соціальні кордони. Кожна мережа має власні методи й особливий статус для досягнення своїх цілей, у яких відображається формальна і неформальна структура, мінімальна і гнучка [3]. Таким чином, розвиток культурних мереж у маркетингу спрямований на консолідацію світових культурних ресурсів і забезпечення доступу до них усіх зацікавлених учасників. Маркетинг у сфері культури можна розподілити з таких позицій:

1. Маркетинг з усвідомленням своєї місії в концепції «освіченого маркетингу» — місія організації культури і мистецтва має виражати їх позицію в широкому соціальному контексті, бути соціально значущою, а не орієнтуватися тільки на внутрішні пріоритети, виражені у вузькопрофесійних поняттях [2].

2. Соціально-етичний маркетинг — маркетинг некомерційної організації має орієнтуватися на поєднання довгострокових інтересів споживачів і суспільства загалом. Організації культури повинні підтримувати тільки такі соціальні потреби, які відповідають зростанню соціального добробуту в перспективі. Соціально-етичний маркетинг забезпечує довгострокові переваги «суспільно корисних» товарів і послуг, не знижуючи їх привабливості.

3. Маркетинг ціннісних переваг — некомерційна організація має вкладати велику частину своїх ресурсів у підвищення реальної цінності наявних товарів і послуг, а також їх функціональних можливостей для зручності споживачів.

4. Маркетинг, орієнтований на споживача — некомерційна організація повинна формулювати і планувати свою маркетингову діяльність з позицій споживачів.

5. Інноваційний маркетинг — некомерційна організація має постійно піклуватися про реальне поліпшення маркетингу, вдосконалювати свою діяльність і підвищувати якість запропонованих товарів і послуг.

Отже, основою сучасного інформаційного, некомерційного маркетингу є принцип «ділового партнерства» і концепція «освіченого» маркетингу, які орієнтують організації культури і мистецтва на застосування соціально схвалених стратегій розвитку та суспільно значущих культурних проєктів. Одночасно збільшуються можливості для переміщення коштів з комерційного сектора в некомерційний і, нарешті, завдяки інформаційним технологіям та інтенсивній комунікації забезпечуються консолідація і доступність світових культурних ресурсів.

Як приклад мережевого інформаційного маркетингу нового покоління можна навести діяльність Європейської комп'ютерної мережі мистецтв (ECNA) — всесвітньо відомої компанії інформаційних технологій [4]. Упродовж шести років ECNA розвиває принципово новий, унікальний підхід до підтримки мережі комп'ютерних користувачів у секторі некомерційних організацій культури та мистецтва. Практика і досвід роботи ECNA поширюються на різноманітні культурні мережі — від локальних до транснаціональних, від професійного веб-дизайну до експертних оцінок інтернету.

Членами різних віртуальних спільнот і клієнтами ECNA є Рада Європи, Європейська Мережа Культурних Центрів (ENCC), Асоціація Бізнес-Спонсорства в Мистецтві (ABSA), Європейська мережа — Інформаційний центр виконавських мистецтв (ENICPA), європейські благодійні фонди й інші організації. Діяльність подібних об'єднуючих організацій у сфері культури та мистецтва демонструє технології некомерційного маркетингу покоління «next». Вони стають найпотужнішим ресурсом не тільки благополучного розвитку і збереження культури в мінливому суспільстві, але й засобом його стабілізації.

Виникнення і стрімке поширення Інтернету й мережевої ідеології стали якісно новим етапом у розвитку масових комунікацій. Мережа дозволяє досягти небачених раніше комунікаційних можливостей: працювати з будь-якими типами інформації, одержувати таку ж інформацію з будь-якого куточку світу, поширювати її для необмеженої кількості споживачів, здійснювати пошук необхідних інформаційних ресурсів. По суті, мережевий інформаційний

маркетинг — це управління ринками, яке має чотири стратегічні напрями: збереження наявних ринків для існуючої пропозиції; формування нового ринку для існуючої пропозиції; упровадження нової пропозиції на наявні ринки; створення нових ринків для нової пропозиції.

Маркетинг як управлінська діяльність передбачає аналіз, планування, реалізацію та контроль за виконанням програм, спрямованих на створення, підтримку й розширення вигідних відносин із групами споживачів для досягнення цілей організації. При цьому відмінність некомерційного маркетингу полягає в тому, що залучення ресурсів для відтворення діяльності та розвитку організації здійснюється у двох формах: прямій — завдяки продажу споживачам своєї продукції — товарів і послуг; опосередкованій — за допомогою залучення ресурсів «ізовні» — бюджетних коштів, грантів благодійних фондів, спонсорської підтримки і приватних пожертвувань — для реалізації соціально затребуваних культурних проектів і програм, спрямованих на задоволення суспільно значущих потреб. На відміну від системи маркетингу в бізнес-секторі, де споживач і платник — «одна особа», клієнти і гроші злиті воедино, в некомерційному маркетингу споживачі та фінансові ресурси роз'єднані, але взаємопов'язані — доступ до грошей забезпечується через набуття суспільного інтересу й визнання.

Зважаючи на це, маркетинг некомерційної організації завжди передбачає два стратегічні напрями: презентацію і просування організації, її діяльності, презентацію та просування конкретних товарів або послуг. Мета інформаційного маркетингу — підвищення соціально значущості діяльності організації, її місії та суспільної затребуваності, створення образу привабливого й надійного партнера. Цей вид маркетингу називають іміджевим. На базі інформаційного маркетингу створюються технології та стратегії фандрайзингу.

Фандрайзинг — комплекс робіт, спрямованих на використання коштів для реалізації некомерційних проектів. У культурному менеджменті він розглядається як система партнерства комерційного та некомерційного секторів економіки. Існує причинна основа, що є базою для фандрайзингу в цілому: потреби й інтереси, які потребують фінансових ресурсів, формують необхідність залучення коштів «ізовні»; можливості прибуткових компаній і заможних людей виявити свої інтереси й суспільну турботу, нагадати про свою значущість і вплив, а також бажання муніципальних і державних органів влади фінансувати проекти, спрямовані на вирішення соціальних проблем, формуючи систему мотивацій для перерозподілу ресурсів і вкладення фінансів у некомерційні проекти.

Суспільний попит і пропозиція створюють необхідну нішу для виникнення відносин — фандрайзингу, тобто внесення коштів у некомерційні ініціативи та проекти. Проектний підхід поступово стає домінуючою формою реалізації творчих ідей, проведення різних акцій

у сфері культури й мистецтва. Фандрайзинг здійснюється «під проєкт», проєктна форма є найадекватнішою сучасним стратегіям фандрайзингу й інтересам організацій-донорів. Отже, його можна розглядати як управлінську діяльність, спрямовану на узгодження суспільного попиту і пропозиції та як систему інформаційного, некомерційного маркетингу.

Таким чином, у світі склалася потужна фінансова інфраструктура культурного процесу, на базі якої розвивається система фандрайзингу. Перевага фандрайзингових систем полягає в можливості консолідації світових ресурсів, витрачання їх відповідно до потреб світової культурної системи, в орієнтації на підтримку інновацій у сфері розвитку культурних технологій та забезпечення доступу до світових ресурсів усіх зацікавлених учасників культурного процесу на базі безпрецедентного розвитку сучасних інформаційних і комунікаційних технологій.

За змістом до фандрайзингу близька так звана внутрішньофірмова маркетингова комунікація, спрямована на те, щоб посилити віру співробітників у власну організацію і значимість її місії, викликати в них відчуття тісного зв'язку власного професійного зростання з розвитком та долею організації.

У практиці маркетингу товарів і послуг використовують дві стратегії: організацію спільних маркетингових комунікацій, призначених для виникнення первісного попиту; налагодження вибіркового маркетингового комунікацій з метою формування стабільного попиту. Якщо говорити про маркетинг товарів і послуг, то комерційного успіху можна досягти завдяки двом основним факторам: збільшенню ціни запропонованих товарів та послуг і зростанню обсягів продажів.

Зазвичай можливості збільшення цін тиражованих культурних продуктів обмежені, широкий спектр таких товарів і послуг відзначається високою ціною і дохідною еластичністю, а також високим ступенем взаємозамінності. Успішні інформаційні маркетингові стратегії акцентують на другому факторі — збільшенні кількості продажів. Як доводить практика, презентація, реклама і просування продукції у відкритому інформаційному просторі суттєво збільшують обсяги продажів. Віртуальні магазини, «віртуальні вітрини», комп'ютерний продаж і бронювання квитків, реклама на банерах та обмін посиланнями в Інтернеті швидко збільшують аудиторію й обсяги продажів.

З'ясовано, що, наприклад, розгортання музеями маркетингових стратегій в Інтернеті зумовлює збільшення відвідуваності й обсягів продажів не тільки у віртуальному просторі, але й у «реальних» музейних магазинах, салонах під час відвідування виставок і музейних експозицій, спеціальних програм та інших культурних акцій, що проводяться музеєм. Фактично сучасні інформаційні технології забезпечують доступність музейної пропозиції для глобальної аудиторії. Тобто комерційний успіх формується завдяки масштабу комунікації.

У такій ситуації успішність маркетингових стратегій за узгодженням попиту і пропозиції визначається точністю сегментації аудиторій, можливістю коригувати пропозицію відповідно до попиту й утримувати інтерес за допомогою інтенсивної комунікації. Найадекватнішими для цього є маркетингові Інтернет-технології, що ефективно використовують інтерактивні переваги віртуальної комунікації.

У маркетингу «попит» вимірюється через визначення та класифікацію ринків. «Ринок» — сукупність усіх покупців певного виду товару чи послуги, як реально існуючих, так і потенційних. Обсяг ринку залежить від кількості покупців, спроможних відреагувати на ту чи іншу пропозицію ринку [2].

У сфері культури переважно розрізняють два типи ринків: розширюваний, і такий, що не розширюється. Усі ринки тиражованих культурних продуктів належать до розширюваного типу. Ринки нетиражованої, унікальної культурної продукції, зазвичай, не розширювані. Маркетинг у сфері культури — це задоволення і формування попиту в так званому просторі «вільного часу» або просторі дозвілля, у якому зосереджується величезний ринковий потенціал.

У сучасному суспільстві здійснюється інтенсивний тиск інформаційних технологій на попит інформації. Інформаційні технології значно зміщують споживчі акценти: конкретні товари або послуги сфери культури перетворюються на символічні компоненти цілісного життєвого стилю.

Існує безліч мотивів, за якими комерційні структури вкладають кошти в культурні проекти. Мотиви і стимули формуються під впливом менталітету того чи іншого суспільства, але спрямовані на отримання компенсацій, результатом яких буде підвищення ступеня популярності, поширення певного іміджу, підтримка контактів з клієнтурою та подібні непрямі вигоди.

Зарубіжні методики з фандрайзingu відзначають, що пошук потенційних донорів — це, передусім, збір, обробка і класифікація інформації. Саме сучасний інформаційний маркетинг забезпечує ефективність роботи з пошуку донорів і розвиток цієї системи в глобальному масштабі. Найпотужніші інформаційні ресурси для фандрайзingu зосереджені в Інтернеті. Практично кожен фонд має веб-сторінку, яка містить повний комплект необхідних документів, рекомендацій та інформації про фонд, можливості та способи співпраці з ним.

Технології некомерційного маркетингу додають товарам і послугам соціального значення. Попит на товари і послуги, запропоновані сферою культури, безпосередньо пов'язаний із соціально-психологічними мотивами.

Успішні інформаційні маркетингові стратегії використовують переваги так званого «відкритого вікна для можливостей» і організації системи постійного партнерства з приватними особами. У всьому світі все більше поширюється система «членства», основана на участі

в діяльності некомерційних організацій фізичних і юридичних осіб, але це тематика подальших досліджень.

#### Список літератури

1. Бодрийяр Ж. Система вещей / Ж. Бодрийяр. — М., 1998. — С. 35.
2. Котлер Ф. Основы маркетинга / Ф. Котлер — М., 1999. — С. 13.
3. Forum of European Cultural networks. Council of Europe, 1998/1999. —
4. The European Computer Network for the Arts (ECNA) [on-line]. 1993–2000. [Cited 6 November 2000]. Available from: <<http://www.ecna.org>>.

*Надійшла до редколегії 29.08.2012 р.*

УДК [34:008] : [ 070.42:21.397.13]

І. П. КОВАЛЕНКО

### ФОРМУВАННЯ ПРАВОВОЇ КУЛЬТУРИ ТЕЛЕЖУРНАЛІСТІВ ЯК ЧИННИК РОЗВИТКУ ДЕМОКРАТИЧНОГО ПРОЦЕСУ В УКРАЇНІ

*Розкривається роль правової культури тележурналістів у розвитку демократичного процесу в Україні. Аналізуються недоліки процесу формування правової культури цієї професійної групи, пропонуються шляхи їх усунення.*

**Ключові слова:** *правова культура, тележурналістика, політична демократія, правова держава.*

*Раскрывается роль правовой культуры в развитии демократического процесса в Украине. Анализируются недостатки процесса формирования правовой культуры этой профессиональной группы, предлагаются пути их устранения.*

**Ключевые слова:** *правовая культура, тележурналистика, политическая демократия, правовое государство.*

*The role of legal culture of the TV journalists in developed democratic process of the Ukraine are showing. The shortcomings of the process of forming legal culture this professional group have analyzed, and proposed ways to dismiss it.*

**Key words:** *legal culture, TV journalism, politic democracy, legal state.*

Формування правової культури є найактуальнішим і найскладнішим завданням, яке постало перед українським суспільством у процесі його демократичного розвитку. Хоча стаття 1 Конституції України проголошує, що Україна є суверенною, незалежною, демократичною, соціальною та правовою державою [1, с. 3], проте не всі проблеми створення правової держави в нас уже вирішені. Саме тому в «Національній програмі правової освіти населення» зазначено: «Становлення України як демократичної, правової держави, формування засад громадянського суспільства зумовлюють підвищення рівня правової культури населення» [2, с. 37].

Проблему формування правової культури розкриває численна література. Різні складові цієї проблеми в контексті трансформації



українського суспільства висвітлені в працях В. Бурмістрова [3], І. Вільчинської [4], В. Владимірова [5], В. Голосніченка [6], О. Данільяна [7], Л. Дідуха [8], В. Зимогляда [9], Ю. Калиновського [10], О. Копієвської [11], Л. Макаренка [12], М. Панова [13], Ю. Тодики [14], М. Требіна [15], колективній монографії за редакцією Ю. Битяка та І. Яков'юка [16]. Проте, незважаючи на велику кількість публікацій, не всі аспекти проблеми формування правової культури українського суспільства набули належного висвітлення. Формування правової культури не може бути ефективним поза диференційованим підходом до цього процесу, оскільки кожна категорія населення має свій контекст і свої особливості розвитку цього процесу. У вітчизняній науковій літературі розглядаються проблеми, пов'язані зі специфікою формування правової культури підприємців [17; 18], педагогів [19], молоді [20], студентів [21; 22]. Проте ще немає праць, присвячених формуванню правової культури журналістів, що є вельми важливим для становлення демократії. Не маючи можливості в межах однієї публікації висвітлити всі аспекти цієї проблеми, метою статті є розкриття ролі, яку відіграє правова культура тележурналістів у розвитку демократичного процесу в Україні.

Правова культура тележурналістів — це один з різновидів професійно-правової культури. Поняття професійно-правової культури характеризує особливості правової свідомості та поведінки окремих професійних груп; на її формування якого істотно впливає специфіка професійної діяльності. Місце і роль тележурналістів у процесі становлення й усталення демократії зумовлені двома взаємопов'язаними обставинами.

По-перше, тележурналісти, як і інші представники ЗМІ, виконують у політичному процесі роль агентів політичної соціалізації населення. Недарма в Законі України «Про інформацію» в переліку основних напрямів інформаційної діяльності на першому місці стоїть політичний [23].

По-друге, як свідчать численні соціологічні дослідження, більше 70% інформації про політику, її дійових осіб, позиції політичних сил, політичні вибори тощо громадяни отримують саме через телебачення.

У контексті нашого дослідження великий інтерес викликає думка відомого фахівця в галузі конституційного права, доктора юридичних наук Ю. Тодики про відповідність правової культури якості правового життя суспільства, рівню його розвитку. «Сучасний рівень правової культури в Україні, — пише він, — визначається передусім правосвідомістю населення, тобто тим, наскільки освоєні такі правові феномени, як цінність прав і свобод людини і громадянина, важливість чіткої юридичної процедури під час вирішення суперечок, наскільки населення поінформоване в правовому сенсі, яке його емоційне ставлення до закону, суду, різних правоохоронних органів, юридичних засобів і процедур, яка настанова громадян щодо виконання юридичних



норм, передусім конституційних» [14, с. 22–23]. Проте у формуванні правосвідомості населення велику роль відіграє інформаційна діяльність журналістів та якість інформації, яку вони надають громадянам.

Суспільна потреба в інформації потребує від журналістів об'єктивного висвітлення подій. Однак будь-який журналіст є людиною, котра має певні ідейні переконання, політичні преференції, власний життєвий досвід, що не може тим чи іншим чином не впливати на його професійну діяльність. Але одне, якщо під час висвітлення політичних подій журналіст явно чи приховано підтримує певну політичну силу, а інше, коли він з якихось причин дезінформує громадян. Дезінформація громадян набуває значного поширення в період виборчих кампаній. Хоча виборче законодавство України забороняє публікацію недостовірної інформації про кандидатів та політичні сили, які беруть участь у виборах, але будь-яка виборча кампанія супроводжується великим обсягом замовленої «чорнухи», що лунає з телеекранів.

Виховання правової електоральної культури населення є найважливішою складовою процесу розбудови правової держави. Правова електоральна культура це один із компонентів правової культури суспільства, який унаочнюється в електоральному (виборчому) процесі [23]. Виховання правової електоральної культури передбачає формування таких стереотипів свідомості й поведінки, які:

- по-перше, не сприймають порушень виборчого законодавства будь-якого виду, зокрема й адміністративного ресурсу;
- по-друге, під час визначення своїх уподобань в електоральних змаганнях, виборці мають надавати пріоритет тим політичним силам і кандидатам, котрі обстоюють не на словах, а на ділі принцип верховенства права;
- по-третє, в разі виникнення конфліктних ситуацій у процесі виборчих змагань, громадяни мають бути внутрішньо налаштовані на правовий спосіб їх вирішення.

На жаль, процес формування правової електоральної культури в Україні перебуває ще на початковій стадії, що зумовлено як балансуванням демократичної й авторитарної тенденцій політичного розвитку українського суспільства [24, с. 234], так і недостатньою увагою до проблеми правового та політичного виховання населення. У вітчизняній вищій школі скасовано викладання конституційного права як окремої нормативної дисципліни, робилися спроби відмінити нормативний характер викладання політології. Дуже мало програм правового та політичного виховання населення на телебаченні.

В Україні стало вже традицією скаржитися на недосконалість вітчизняного законодавства. У цілому погоджуючись із тезою про недосконалість, усе ж варто відзначити, що ця недосконалість часто перебільшується. Тобто головна проблема, яка значною мірою зумовлює

процес формування правової культури, полягає не в недосконалому законодавстві, а в тому, що відбувається тотальне ігнорування чинних законів. Так, Закон України «Про інформацію» містить застереження щодо використання інформації для закликів до повалення конституційного ладу, порушення територіальної цілісності України, пропаганди війни, насильства, жорстокості, розпалювання міжетнічної, расової, релігійної ворожнечі, вчинення терористичних актів, посягання на права і свободи людини [25]. Проте нерідко, висвітлюючи політичні події, тележурналісти виходять за рамки правових обмежень, і їх інтерпретація подій у новинах фактично перетворюється на заклик до правопорушень. Особливо це стосується висвітлення міжетнічних і міжконфесійних відносин та мовного питання. Але скільки журналістів було покарано за такі порушення?

Виборче законодавство України забороняє державним та комунальним засобам масової інформації, посадовим особам, службовцям і творчим працівникам під час виборчого процесу у своїх матеріалах і передачах агітувати за або проти кандидатів у депутати, партій, оцінювати їхні передвиборні програми або надавати перевагу в будь-якій формі. Але на практиці ця норма ігнорується, про що наочно засвідчили місцеві вибори 2010 р. У звіті міжнародної правозахисної організації «Freedom House» «Б'ючи на сполох: на захист демократії в Україні», підготовленому за результатами моніторингу виборів, експерти, висловивши занепокоєння останніми тенденціями у сфері дотримання прав людини та розвитку демократичних цінностей в Україні, зокрема відзначили суттєві порушення щодо незалежності засобів масової інформації.

У зв'язку з цим виникає питання про роль правоохоронних і судових органів. На жаль, на відміну від країн Центрально-Східної Європи, де правоохоронні та судові органи набули незалежності від урядової влади й політичних сил, в Україні цього не сталося. Політична заангажованість органів, які мають стежити за дотриманням правового порядку, є головною причиною того, що порушення у сфері інформування громадян про політичні процеси залишаються непокараними.

Відносна незалежність правоохоронних і судових органів є невідмінною умовою для забезпечення верховенства права. Якщо вони жорстко залежать від урядової влади, то це зазвичай призводить до порушення принципу рівності перед Законом. У контексті формування правової культури населення реалізація цієї складової процесу розбудови політичної демократії потребує від журналістів такої позиції, за якої вони чинили б моральний тиск на ці структури, змушуючи їх дотримувати принципи правової держави.

Значною мірою ті недоліки правової культури, які істотно перешкоджають просуванню українського суспільства до політичної демократії та правової держави, є наслідком тривалого функціонування

в Україні в попередній період її історичного розвитку тоталітарного режиму. У спадок від нього незалежній Україна отримала такі негативні риси, як:

1) усвідомлення багатьма представниками політичної та фінансової еліти того, що закони складені тільки для пересічних громадян;

2) побоювання або просто небажання представників правоохоронних і судових органів застосовувати санкції, що передбачені законодавством, стосовно можновладців;

3) усвідомлення пересічними громадянами своєї «меншовартості», що призводить до відносно терпимого ставлення до правопорушень, які здійснюють представники еліти.

У подоланні цих історично зумовлених наслідків важливу роль має відіграти тележурналістика.

Отже, формування такої якості правової культури, яка була б адекватною принципам правової держави, є найактуальнішим завданням, що постало перед українським суспільством у процесі його демократичної трансформації. Важливість цього завдання зумовлена тим, що без формування відповідного культурного підґрунтя розбудувати правову демократичну державу не можливо. Складність його вирішення спричиняється попереднім минулим. Тривале функціонування тоталітарного режиму в Україні призвело до вкорінення таких негативних явищ, як підкорення права політичній доцільності, ігнорування політичною елітою правових засад, відсутність незалежності судової влади, примусовий і контрольований владою характер політичної активності населення, негативне ставлення пересічних громадян до державних інститутів. Усі вони потребують подолання.

Велику роль у вирішенні існуючих негараздів мають відіграти засоби масової інформації, особливо телебачення. Проте результати його впливу на стан соціально-політичних відносин великою мірою визначаються правовою культурою тележурналістів. Виховання правової культури тележурналістів має стати одним із провідних напрямів їх професійної підготовки. У зв'язку з цим доцільно ввести до програм фахової підготовки тележурналістів у вищих навчальних закладах як обов'язковий предмет «Інформаційне право», зорієнтувавши його на потреби їх професійної діяльності.

Підвищення правової культури тележурналістів завдяки впливу через їх соціалізуючу функцію на рівень правової культури суспільства в цілому, може бути в перспективі одним з істотних чинників розвитку демократичного процесу в Україні, що потребує подальшого дослідження.

#### Список літератури

1. Конституція України : прийнята на п'ятій сесії Верховної Ради України 28 червня 1996 року. — К. : Україна, 1996. — 54 с.
2. Національна програма правової освіти населення // Офіційний вісник України. — 2001. — №43. — С. 37—44.

3. Бурмистров В. А. Роль правової культури в формуванні правового государства : автореф. дис. на соиск. науч. степени канд. юрид. наук : спец. 12.00.01 «Теория и история государства и права» / В. А. Бурмистров ; Харьк. юрид. ин-т им. Ф.Э. Дзержинского. — Х., 1991. — 25 с.
4. Вільчинська І. Ю. Деякі аспекти формування політико-правової культури у світлі державотворчих процесів в Україні / І. Ю. Вільчинська // Вісн. ДАККіМ : наук. журн. — 2006. — № 4. — К., 2006. — С. 151—155.
5. Владимірова В. І. Концептуальні підходи до формування правової культури освітян в умовах демократизації суспільства / В. І. Владимірова // Наук. записки Кіровоград. держ. пед. ун-ту ім. В. Винниченка. — Кіровоград : РВЦ КДПУ, 2002. — Вип. 41. — Серія: Педагогические науки. — С. 26—30.
6. Голосніченко І. Правосвідомість і правова культура у розбудові Української держави / І. Голосніченко // Право України. — 2005. — № 4. — С. 24—25.
7. Данильян О. Г. До проблеми формування правової культури в сучасній Україні / О. Г. Данильян // Наука і соціальні проблеми суспільства : освіта, культура, духовність : матеріали V міжнар. наук.-практ. конф., 20-21 травн. 2008 р. / Харк. нац. пед. ун-т ім. Г. С. Сковороди. — Х., 2008. — Ч. 2. — С. 15—17.
8. Дідук Л. А. Становлення правової свідомості особистості в сучасних соціокультурних умовах / Л. А. Дідук // Соціальна психологія. — 2006. — № 6. — С. 105—114.
9. Зимогляд В. Я. Правова культура у контексті громадянського суспільства / В. Я. Зимогляд // Правова культура і громадянське суспільство в Україні : стан і перспективи розвитку : матеріали міжнар. наук. конф.; Харків, 12 жовт. 2007 р. / редкол.: Ю. П. Битяк та ін. — Х. : Право, 2007. — С. 42—44.
10. Калиновський Ю. Ю. Правове виховання як механізм формування правосвідомості українського суспільства / Ю. Ю. Калиновський // Наука і соціальні проблеми суспільства : освіта, культура, духовність : матеріали V міжнар. наук.-практ. конф., 20-21 травня 2008 р. / Харк. нац. пед. ун-т ім. Г. С. Сковороди. — Х., 2008. — Ч. 2. — С. 135—137.
11. Копієвська О. Р. До проблеми формування правової культури особи в Україні / О. Р. Копієвська // Держава і право : зб. наук. пр. — Серія : Юридичні і політичні науки. — К. : Ін-тут держави і права ім. В. М. Корецького НАН України, 2006. — Вип. 34. — С. 104—109.
12. Макаренко Л. О. До проблем формування правової культури в Україні / Л. О. Макаренко // Віче. — 2006. — № 18 (спец. вип.). — С. 52—53.
13. Панов М. І. Політична і правова культури як фундаментальні чинники державотворення в Україні / М. І. Панов // Політична культура суспільства : джерела, впливи, стереотипи : зб. ст. і тез за матеріалами Всеукр. наук.-теор. конф. «XX Харківські політологічні читання». — Х. : НЮАУ ім. Я. Мудрого : НДІ держ. буд. та місц. самовряд. АПРн України, 2008. — С. 3—6.
14. Тодыка Ю. Н. Конституционные основы формирования правовой культуры : монография / Ю. Н. Тодыка. — Х. : Райдер, 2001. — 160 с.
15. Требін М. П. Правова культура в умовах формування демократичної, правової держави в Україні / М. П. Требін // Наука і соціальні проблеми суспільства : освіта, культура, духовність : матеріали V міжнар. наук.-

- практ. конф., 20-21 травн. 2008 р. / Харк. нац. пед. ун-т ім. Г. С. Сковороди. — Х., 2008. — Ч. 2. — С. 17—22.
16. Правова культура в умовах становлення громадянського суспільства : моногр. / за ред. Ю. П. Битяка, І. В. Яковюка. — Х. : Право, 2007. — 248 с.
  17. Менюк О. А. Формування правової культури підприємця: теоретичні та прикладні аспекти: автореф. дис. ... канд. юрид. наук / О. А. Менюк, Нац. академія наук України, Інститут держави і права ім. В. М. Корецького. — К., 2003. — 16 с.
  18. Менюк О. А. Формування правової культури підприємця: теоретичні та прикладні аспекти / О. А. Менюк. — К. : Оріяни, 2001. — 172 с.
  19. Одарій В. В. Підготовка майбутніх педагогів до правового забезпечення професійної діяльності : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. пед. наук : спец. 13.00.04 : Теорія і методика професійної освіти / В. В. Одарій ; Південноукр. держ. пед. ун-т ім. К. Д. Ушинського. — Одеса, 2005. — 20 с.
  20. Головченко В. Особливості формування правової культури молоді / В. Головченко // Право України. — 2004. — № 10. — С. 120—123.
  21. Подберезський М. К. Формування правової культури студентів вищих педагогічних навчальних закладів: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. пед. наук / М. К. Подберезський ; Акад. пед. наук України, Ін-т педагогіки і психології проф. освіти. — К., 1997. — 37 с.
  22. Щербань М. П. Формування правової культури студентів вищих аграрних закладів I-II рівнів акредитації : автореф. дис. на здобуття наук ступеня канд. пед. наук : спец. 13.00.04 «Теорія і методика професійної освіти» / М. П. Щербань ; Ін-т вищої освіти Акад. пед. наук України. — К., 2005. — 20 с.
  23. Поліщук І. А. Електоральна культура України / І. А. Поліщук. — Х. : ХНУ ім. В. Н. Каразіна, 2008. — 352 с.
  24. Романюк О. І. Від тоталітаризму до демократії та національної державності : системний аналіз посткомуністичних трансформацій / О. І. Романюк. — Х. : ХДАК, 2011. — 376 с.
  25. Закон України «Про інформацію» [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://zakon2.rada.gov.ua/laws/annot/2657-12>

*Надійшла до редколегії 22.08.2012 р*

УДК 821.161.1–1.09:130.2

М. В. ДЯЧЕНКО

### ТЕМА МАНДРІВНИЦТВА В ПОЕЗІЇ С. ЕСЕНІНА

*Розглядаються філософські мотиви в поезії С. Есеніна, акцентується увага на етико-естетичних аспектах творчості поета.*

*Ключові слова: життя, мандрівництво, отчий дім, космізм, художнє мислення, душа, ностальгія.*

*Рассматриваются философские мотивы в поэзии С. Есенина, акцентируется внимание на этико-эстетических аспектах творчества поэта.*

*Ключевые слова: жизнь, странничество, отчий дом, космизм, художественное мышление, душа, ностальгия.*

*The article deals with S. Yesenin's philosophical motifs in poetry; it is specified ethic and aesthetic aspects of his works.*

**Key words:** *life, wandering, ancestral home, cosmism, artistic thinking, soul, nostalgia.*

Кого жалеть? Ведь каждый в мире странник –  
Пройдет, зайдет и вновь оставит дом.

О всех ушедших грезит конопляник  
С широким месяцем над голубым прудом.

*С. Есенин*

Мандрівництво — це особливий стан духу й особлива стратегія життя. Його основи — в певній психологічній настанові людини в її ставленні до світу, у відчутті неприв'язаності до кого-небудь або до чого-небудь. Ця настанова відома здавна, вона культивувалася у філософсько-етичних ученнях стоїків, і ще більше — у вченнях Сходу (буддизм, даосизм): чим менше прив'язаності до світу і його феноменів, тим менше страждань і розчарувань.

С. Есенин називав себе «мандрівним мандрівником» [1, с. 151]. У цьому словосполученні закодовані різні смисли. Особисте життя поета немовби зумовило його мандрівництво. З двох років батьки віддали його на виховання до діда по матері, в цій родині і пройшло все його дитинство. У доволі ранньому віці (із сімнадцяти років) розпочав самостійне життя — спочатку Москва, потім Петербург. Доля його закинула до Європи, побував він і в Америці, багато подорожував по Росії, долучився до культури Сходу (перебування на Кавказі, в Баку). У цьому сенсі С. Есенин — мандрівник, котрий багато бачив і багато пережив: і як людина, що рано пішла з рідного дому у великий світ, і як мандрівник у прямому розумінні цього слова.

Много я видел и много я странствовал,  
Много любил я и много страдал...

[1, с. 232].

Можна припустити, що в дитинстві і ранній юності поету бракувало родинної ласки і ця обставина значною мірою зумовила його мандрівництво. Очевидно, цим можна пояснити його багаторазові в цілому невдалі спроби створити сім'ю і невдоволеність шлюбами, які виникали напівстихийно.

Що спонукає людину до мандрів, що шукає вона віддалік батьківської хати, назавжди залишеної нею? Багато в чому це пошуки самої себе, завітної мрії, того краю, де вона може заспокоїти своє серце, досягти душевної злагоди.

Где ты, где ты, отчий дом,  
Гревший спину под бугром?  
Синий, синий мой цветок,  
Неприхоженный песок.

Где ты, где ты, отчий дом?

[1, с. 28].

У цих рядках начебто прояснюється розгадка мандрівництва С. Єсеніна. Усе його життя — пошук «втраченого раю» — домашнього вогнища, тобто того місця, того способу життя, тієї спільноти, де йому, як у дитинстві, було б комфортно і в духовному, і в матеріальному вимірах. І тут ми виходимо на тему «дому» у творчості поета, саме в ній безпосередньо втілена ідея мандрівництва. «Батьківська хата», «рідна домівка», «рідний дім», «низкий дом с голубыми ставнями» — усе це символи вкоріненості життя, такого стану особистого буття, коли людина вигукує: «Краще над усе в себе вдома!» Вона все життя переймається тим, щоб у неї був свій дім як у вузькому, так і в широкому смислах цього слова. У вузькому смислі — дім як рідна домівка, родина, в широкому — батьківщина, мала і велика. Ця завітна мрія була для поета основною і до кінця не здійсненою. Тому він іноді вважав себе «бездомником»:

Все мы бездомники, много ли нужно нам.

Все, что далось, про то и пою.

[1, с. 232].

Рання «бездомність» поета значною мірою зумовила тематику його поезії, її ліричність і одночасно філософічність. До речі, С. Єсенін, будучи ще поетом-початківцем, навчався на історико-філософському відділенні Московського міського народного університету ім. А. Л. Шанявського. Можливо ця обставина сприяла тому, що у творчості поета поступово на зміну романтичним мріям про прекрасні, нерозгадані краї прийшло філософсько-поетичне розуміння світу як вселенського дому людей, домокосмосу з його «немой млечностью», численними сузір'ями.

С чей-то ласковости вешней  
Отгрустил я в синей мгле  
О прекрасной, но нездешней,  
Неразгаданной земле.  
Не гнетет немая млечность,  
Не тревожит звездный страх.  
Полюбил я мир и вечность.  
Как родительский очаг.

[1, с. 58].

Серед сузір'їв повинна обов'язково бути і «його» зірка, зірка мандрівника, що є дороговказом, життєвим орієнтиром. «Гори, звезда моя, не падай, бросай холодные лучи...», — звертається до неї поет [1, с. 153]. Зірка на вечірньому або нічному небосхилі — постійний небесний поводитир мандрівного поета:

Я по первому снегу бреду.  
В сердце ландыши вспыхнувших сил.  
Вечер синюю свечкой звезду  
Над дорогой моей засветил

[1, с. 10].



Інколи він вдається до образу трьох дороговказних зірок, що віддзеркалюються у воді — річки, ставка, озера:

И светились из воды  
Три далекие звезды  
[1, с. 28].

Або ще така поетична думка:

Я покинул родимый дом,  
Голубую оставил Русь.  
В три звезды березняк над прудом  
Теплит матери старой грусть  
[1, с. 32].

«Космізація» художнього мислення поета цілком природно поєднується із зачарованістю земним буттям — рідним краєм, рязанськими лісами і полями, луками і водами, перелісками і піщаними косогородами, окремо зростаючими берізками і кленами, і, звичайно ж, квітами і травами. Космічні мотиви в його поетичній творчості найяскравіше відображені в образі місяця, що трапляється майже в кожному другому вірші поета. У цьому сенсі його можна назвати не стільки «зірковим», скільки «місячним» поетом. Дивно, але образ сонця в есенінській поезії зустрічається дуже рідко, його репрезентацією частіше за все є зоря — ранкова або вечірня. Така особливість поезії стає зрозумілою в контексті теми мандрівництва, до якої поет постійно звертається у своїх віршах. Місяць — такий же мандрівник у космічному світі, як і сам поет. Він світить по-різному в окремих краях, завжди мінливий і нагадує життя мандрівника, що бродить по світу. Лермонтовська характеристика хмарин небесних, як «вечных странников», цілком прийнятна і для есенінського сприйняття місяця, який постає у віршах, по суті, як «друге его» поета, уособлюючи складні повороти долі, виражаючи широку палітру його почуттів і настроїв.

Сочинитель бедный, это ты ли  
Сочиняешь песни при луне?  
Уж давно глаза мои остыли  
На любви, на картах и вине.  
А луна влезает через раму,  
Свет такой, хоть выколи глаза...  
Ставил я на пиковую даму,  
А сыграл бубнового туза

[1, с. 158].

Місяць є і засобом вираження трагічного світовідчуття поета.

Снежная равнина, белая луна  
Саваном покрыта наша сторона.  
И березы в белом плачут по лесам.  
Кто погиб здесь? Умер? Уж не я ли сам?  
[1, с. 162].

Цей же настрій передає поет і в «Черном человеке»:

... Месяц умер,  
Синеет в окошко рассвет.  
Ах, ты ночь!  
Что ты наковеркала?  
Я в цилиндре стою.  
Никого со мной нет.  
Я один...  
И разбитое зеркало...

[1, с. 28].

І навіть складні соціальні колізії, що виникають в «епоху змін», революційних подій у його рідному краї, він вважає за можливе передати за допомогою «місячних» асоціацій.

А месяц будет плыть и плыть,  
Роняя весла по озерам...  
А Русь все так же будет жить,  
Плясать и плакать у забора

[1, с. 104].

Місяць виражає глибину ліричних почуттів поета, його мандрівницьку ностальгію за отчим краєм, місцями своєї юності.

Свет луны таинственный и длинный,  
Плачут вербы, шепчут тополя,  
Но никто под оклик журавлиный  
Не разлюбит отчие поля

[1, с. 234].

\*\*\*

Синий туман. Снеговое раздолье,  
Тонкий лимонный лунный свет.  
Сердцу приятно с тихой болью  
Что-нибудь вспомнить из ранних лет.

[1, с. 222].

\*\*\*

Какая ночь! Я не могу...  
Не спится мне. Такая лунность!  
Еще как будто берегу  
В душе утраченную юность

[1, с. 198].

\*\*\*

Вечером синим, вечером лунным  
Был я когда-то красивым и юным.  
Неудержимо, неповторимо  
Все пролетело ... далече ... мимо...  
Сердце остыло, выцвели очи...  
Синее счастье! Лунные ночи!

[1, с. 116].

За допомогою місячного саява (а воно то тепле і ласкове, то холодне і непривітне) мандрівний поет передає тонкі відчуття свого душевного стану:

В первый раз я от месяца греюсь,  
В первый раз от прохлады согрет,  
И опять и живу, и надеюсь  
На любовь, которой уж нет  
[1, с. 231].

\*\*\*

Снежная замать дробится и колется,  
Сверху озябшая светит луна.  
Снова я вижу родную околицу,  
Через метель огонек у окна  
[1, с. 232].

С. Єсенін порівнює південний («тегеранський») місяць зі своїм, північним («рязанським»), і це порівняння не на користь південного. Північний місяць йому рідніший, він сприймається душевніше і світить тепліше, хоча, може, і не так яскраво, як південний. Під місяцем на великій планеті в різних її місцях — різне життя, місяць теж усюди різний і сприймається по-різному.

Потому, что я с Севера, что ли.  
Что луна там огромней в сто раз,  
Как бы ни был красив Шираз,  
Он не лучше рязанских раздолей.  
Потому, что я с Севера, что ли?  
[1, с. 244].

\*\*\*

Лунным светом Шираз осиянен,  
Кружит звезд мотыльковый рой.  
Мне не нравится, что персияне  
Держат женщин и дев под чадрой.  
Лунным светом Шираз осиянен  
[1, с. 248].

Багато психологічно точних і часто не очікуваних порівнянь знаходимо в поета стосовно місяця. Власне, це не стільки художній «опис» місяця, скільки душевно-місячна симфонія почуттів поета, яку повністю відтворити надто складно. Для цього слід цитувати майже всі його вірші. Не можна не замилуватися такими, наприклад, «місячними» метафорами: «луна золотою порошею осыпала даль деревень»; «на грядки серые капусты волноватый рожок луны по капле масло льет»; «и пляшет сумрак в галочьей тревоге, согнув луну в пастушеский рожок»; «золотою лягушкою луна распласталась на тихой воде»; «месяц, всадник унылый, уронил повода»; «ягненок кудрявый — месяц гуляет в голубой траве»; «рыжий месяц жеребенком запрягался в наши сани»; «месяц, словно желтый ворон, кружит, вьется

над землею»; «вяжет взбалмошная луна по полу кружевные узоры»; «даль подернута туманом, чешет тучи лунный гребень»; «над окошком месяц. Под окошком ветер. Облетевший тополь серебрист и светел». Інтенсивне місячне сяйво поет називає «лунным пожаром», «бело-лунностью», «светом во все концы».

Безсумнівно, місячність як відбиття ідеї космізму у світовідчутті поета допомагає йому повніше, душевніше утвердити свій статус мандрівної людини, для якої «ничто не ново под луной». Зірки, місяць, зорі ранішня і вечірня — усе це космічні феномени, котрі безпосередньо виявляють душевну «субстанцію» поета. Повернемося ще раз до вже цитованого вище, «космічного» за змістом вірша.

Не гнетет немая млечность,  
Не тревожит звездный страх.  
Полюбил я мир и вечность,  
Как родительский очаг!

[1, с. 58].

Ці есенінські поетичні філософеми — не нові в російській поезії, вони трапляються у творчості майже всіх видатних поетів. Достатньо пригадати державінського «Бога», вірші «Радеет облаков летучая гряда» О. Пушкіна, «Пожар на небесах» П. Вяземського, «Выхожу один я на дорогу» М. Лермонтова, «Благовонная ночь, благодатная ночь» А. Фета, «Два голоса» Ф. Тютчева, романс В. Чуєвського і П. Булахова «Гори, гори, моя звезда», інше.

С. Есенін відсумував («отгрустил») по terra incognita, він не жахається зіркової безодні, на відміну від Б. Паскаля, вона для нього — рідний дім, поет сприймає її як данину і готовий співіснувати в гармонії з нею.

Я хочу быть тихим и строгим.  
Я молчанью у звезд учусь.  
Хорошо ивняком при дороге  
Сторожит задремавшую Русь.  
Хорошо в эту лунную осень  
Бродить по траве одному  
И собирать по дороге колосья  
В обнищалаю душу-суму

[1, с. 105].

Поет ще раз нагадує всім нам про «збирання колосків» у наших мандрах дорогами життя. Куди кличуть вони нас, який нам призначено шлях і що очікує нас? Минають дні за днями — світлі й темні, найчастіше сірі, і цей калейдоскоп закарбовано поетом у класичному стилі:

В дорогу дальнюю, ни к битве, ни к покою  
Влекут меня незримые следы,  
Погаснет день, мелькнув пятой златою,  
И в короб лет улягутся труды

[1, с. 283].

Одна з проблем сприйняття людиною життя полягає ще й у тому, що воно занадто драматизується. Причиною, зокрема, є її намагання дійти в усьому глибинних основ буття. Вона не може змиритися з тим, що глибини світу нуменального, як зазначав І. Кант, недосяжні для пізнання, залишаючись «річчю в собі». І їй тривожно жити, хочеться душевного спокою і усталеності життя. Звідси виникають проблемні запитання, що є «вічними»:

Кто я? Что я? Только лишь мечтатель,  
Перстень счастья ищущий во мгле,  
Эту жизнь живу я словно кстати,  
Заодно с другими на земле

[1, с. 206].

Що ж робити? Як жити в ситуації невизначеності з питань цієї онтологічної проблематики? Ось що підказує серце поета:

Жить нужно легче, жить нужно проще,  
Все принимая, что есть на свете.  
Вот почему, обалдев, над рощей  
Свищет ветер, серебряный ветер.

[1, с. 189].

Срібний вітер... Він, дійсно, срібний у певному значенні слова. С. Есенін, тонко відчуваючий і душевно сприймаючий природу, не погрішив проти істини, використовуючи слово «срібний» стосовно характеристики вітру. Зимом відсвічують сріблом укриті інеєм тополі, клени і берези, що обдуваються вітром.

Над окошком месяц. Под окошком ветер.  
Облетевший тополь серебрист и светел

[1, с. 188].

Сріблястого відтінку набувають гаї, «в шелковом шелесте снежного шума». «Срібним» вітер стає і тоді, коли начебто перебирає, як струни, віти тополь особливої породи: їх листя мають сріблясте забарвлення. Ці тополі розкидані по всьому широкому просторі східноєвропейської рівнини так, як і окремі зарості верболозу зі сріблистим листям. Під вітровими потоками листя яскраво виблискує при сонячному або ж місячному світлі. І ця срібновітрова симфонія заворожує. Споглядання мерехтливої вітрової стихії, що переливається мірадами срібних іскор, викликає в людини відчуття особистої причетності до неї, душевної схвильованості і глибокої естетичної насолоди. Так інколи ми захоплено милуємося витонченими художніми витворами, зробленими зі срібла.

Інтуїція підказує поету: жити треба легше, простіше — прийняти все таким, яким воно вже є, яким воно «сталось». І в цій поетичній думці поета міститься глибока мудрість:

Только я в эту цветь, в эту гладь,  
Под тальянку веселого мая,  
Ничего не могу пожелать,  
Все, как есть, без конца принимая.

Принимаю — приди и явись,  
 Все явись, в чем есть боль и отрада...  
 Мир тебе, отшумевшая жизнь  
 Мир тебе, голубая прохлада

[1, с. 207].

Звісно, жити легко і просто — складно, майже неможливо, адже це — ідеали, а вони, як відомо, — недсяжні вершини, до яких спрямовує життєву ходу мандрівна людина. Але поет у своїх інтуїтивних прозріннях правий: життя слід сприймати таким, яким воно є, не ускладнюючи і не спрощуючи його.

У певному смислі таким же ідеалом, віртуальною реальністю для мандрівної людини є поняття «отчий дім». В уяві поета «отчий дім» — це не просто родинне помешкання, місце, де людина вперше побачила світ. Він постає як збільшений до космічних масштабів дім — світ, у якому судилося людині жити і в якому вона — лише гість. У цьому космічному вимірі людина-мандрівник «пройде, заїде і внонь оставит дом» [1, с. 149].

Рідний дім — стартова площадка, «космодром» для людини як вселенського мандрівника. Будда, Лао-цзи, Сократ, Ісус Христос, Марк Аврелій, О. Хайям, Басьо, Г. Сковорода, О. Пушкін, М. Лермонтов, М. Гоголь, Т. Шевченко, Л. Толстой та багато інших митців і мислителів — усі вони — вселенські мандрівники. Їхня кінцева мета — шлях до самих себе, до усвідомлення єдності людини і світу. Мандрівник наприкінці шляху — це і та, і вже не та людина, що пройшла цей шлях, починаючи від отчого дому. Повернення в прямому смислі цього слова до нього не буде. На це звертає увагу поет:

Не вернусь я в отчий дом,  
 Вечно странствующий странник

[1, с. 151].

Починається шлях людини-мандрівника від «маленького дому» — коліски, останнє ж його пристанище — теж «маленький дім», котрий у слов'янських мовах позначається словом «домовина». Замикається спіральне коло.

Но на склоне наших лет  
 В отчий дом ведут дороги.  
 Повезут глухие дроги  
 Полутруп, полускелет

[1, с. 15].

Такий алгоритм мандрівництва вбачає поет, за цим алгоритмом живе кожна людина.

В этом мире я только прохожий,  
 Ты махни мне веселой рукой.  
 У осеннего месяца тоже  
 Свет ласкающий, тихий такой...

[1, с. 231].

Що хотів сказати поет цими поетичними рядками? Мабуть, таке: усі ми — мандрівники, перехожі, що шукають свій рідний дім. Отже, підбадьор подорожнього, обнадій його, поспівчуйай йому, скажи добре напутнє слово або просто проведи його привітним поглядом.

#### Список літератури

1. Есенин С. А. Не жалею, не зову, не плачу: Стихотворения, поэмы / С. Есенин. — М. : Изд-во Эксмо, 2005. — 384 с.

*Надійшла до редколегії 10.09.2012 р*

УДК 130.2:81

О. М. КУЛАКОВА

### КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ МОВНО-КОМУНІКАТИВНИХ ПРОБЛЕМ МАНІПУЛЯЦІЇ СВІДОМІСТЮ

*Проаналізовано маніпуляції свідомістю під час викривлення культурних елементів. Визначено і подано механізм маніпулювання свідомістю за допомогою мовно-комунікативних засобів, які надає інформаційне суспільство.*

**Ключові слова:** мовна маніпуляція, етичні системи, масова культура, інформаційне поле.

*Проанализированы манипуляции сознанием при искажении культурных элементов. Определен и подан механизм манипулирования сознанием с помощью языково-коммуникативных средств, представленных информационным обществом.*

**Ключевые слова:** языковая манипуляция, этические системы, массовая культура, информационное поле.

*Manipulations of consciousness by distortion of its cultural elements are analysed. The mechanism of consciousness manipulation through the lingual communication means provided by information society is defined and given.*

**Key words:** language manipulation, ethics systems, mass culture, information field.

Актуальність теми дослідження визначається тим, що на сучасному етапі розвитку суспільства взаємозв'язок проблем культури і мови перебуває в центрі його якісних змін. Мовно-культурологічні процеси, що відбуваються під впливом формування інформаційного суспільства, набувають визначного культурологічного значення, оскільки з ними пов'язані найважливіші аспекти самоідентифікації суспільства.

**Метою** статті є дослідження результатів маніпуляції мовно-комунікативними засобами в інформаційному суспільстві для стану культури.

В умовах інформаційного суспільства соціальне втручання в мовні процеси може проявлятися декількома способами. По-перше, скороченням явищ, які належать певному класу, при згадуванні в засобах масової інформації. По-друге, в продукуванні стереотипів та ідеалів



ситуації, для характеристики яких використовуються, з одного боку, мовні спрощення, а з другого — яскраві візуальні образи. По-третє, в нав'язуванні суспільній свідомості єдиної програми мовної концептуалізації явища за допомогою її постійної демонстрації і пропаганди. Це втручання, що ґрунтується на досягненні демонстраційних можливостей інформаційної техніки та методів її використання, породжує певні загрози, які, викривляючи мову, зумовлюють небезпечні процеси у сфері культури і суспільного життя взагалі. Серед таких загроз можна назвати глобальний характер інформаційних технологій і охоплення ними, зокрема з позицій поширення негативних для культури явищ, усіх країн світу, що, згідно з принципом емерджентності, посилює вплив їх як позитивних, так і особливо негативних аспектів. При цьому практично відсутні легальні механізми протидії руйнівним аспектам цих технологій щодо мови і культури.

Завдяки інформаційним технологіям виникли нові методи маніпуляції сприйняттям культурної і соціальної дійсності, емоціями, інтересами і вибором поведінки. Сутність їх не суперечить деструктивним факторам комунікації, але вносить до них нові моменти.

Корінь слова «маніпуляція» походить від латинського *manus* — рука. До середини ХХ ст. його використання було епізодичним і стосувалося лише техніки, оскільки маніпуляторами називали важелі управління машинами. Вдале використання цього терміна стосовно регулювання поведінки людини надало йому не лише метафоричного смислу, але й реальних суттєвих ознак у сфері відносин між людьми. Маніпуляцією почали називати вміле використання людини як речі, а тих, хто в цій справі став майстром, — маніпуляторами. Мета людини-маніпулятора — змусити маніпульованого виконувати ті чи інші дії не економічним або фізичним насильством, не наказом або погрозою, а здавалося б, — безневинним словом. Маніпуляція відрізняється від пропаганди, агітації, виховання і навіть від звичайного обману, хоча й ґрунтується на впливові за допомогою комунікативних якостей слова.

Зрозуміти безпосередні і далекосяжні наслідки для культури мовної маніпуляції можна, лише розглянувши механізм комунікативної взаємодії мови, культури і поведінки особистості. При цьому слід зважати на те, що культурою є не лише культурні форми дійсності, але й відповідні канали комунікації, по яких ці форми циркулюють, а також особливе ставлення до предмета культури, норм і правил його сприйняття, нормативних смислів, якими цей предмет наділяється. Порушення будь-якої ланки із зазначеної системи сприйняття дійсності як культури неминуче тягне за собою трансформацію всієї системи культури. Саме цим і зумовлені негативні впливи маніпуляції, оскільки вона здатна викривити кожну ланку системи і перетворити її на фікцію.

У загальній формі механізм взаємодії мови, культури і поведінки можна подати як таку систему взаємодіючих ланок [5, с. 27]: зміни в мовному характері комунікації породжують зміни в моделі культурного простору особистості, які призводять до змін у культурно зумовленій поведінці особистості. Керуючись цією системою, можна проаналізувати форми і наслідки для культури мовних маніпулятивних дій в інформаційному суспільстві.

Безпосереднім інструментом комунікативного впливу на особистість є інформаційне поле, під яким розуміється саморегулююча система такого набуття й обміну інформацією, а також здобуття знань про оточуючий світ, яка дозволяє особистості адекватно оцінити явища навколишнього світу і відповідно до цієї оцінки спрямовувати і коректувати діяльність [4, с. 103]. Кількісною оцінкою ступеня залученості людей до інформації, отже, і її впливу, є діяльність людей, які пов'язані з тим або іншим джерелом інформації. Цю оцінку можна розглядати як критерій впливу певного джерела інформації. Існуючі інформаційні засоби, їх глобальний характер створюють можливість перетворення маніпуляції з поодиноких і невпорядкованих явищ на всеохоплюючу систему, яка і культурі надає маніпулятивності.

Зважаючи на природу мови, її фундаментальними джерелами є два процеси — використання слів і вплив на етичні системи культури як основоположні засади мовного спілкування.

Традиційним і поширеним способом впливу на мову, а також на взаємодію різних мов є мовно-лексичне та поняттєве запозичення. Цей процес може вести до збагачення, але поряд із цим може використовуватися з метою мовної маніпуляції [2, с. 129]. Пояснюється це тим, що в нове мовне середовище із запозиченим словом переноситься лише частка його лексико-семантичних і культурних варіантів, які внаслідок багаторазового й упередженого використання можуть спричинити певні трансформації в розумінні самої сутності запозиченого слова як представника і носія конкретної культури.

Застосування інформаційних технологій під впливом маніпулятивних потреб внесло до словотворення фундаментальні зміни, ключовою з яких є використання так званих слів-амеб [1, с. 90–91]. Їх головна особливість полягає в тому, що вони нібито прозорі і тому загальнознані, але водночас не пов'язані з конкретною реальністю і тому можуть бути введені практично в будь-який контекст. Ці слова не мають зрозумілого для всіх тлумачення під час мовного спілкування.

Гіпостазування — ще одна із форм мовної маніпуляції, під якою розуміється приписування абстрактним поняттям, що відбивають лише певну якість культурного явища або процесу, самостійного існування. Воно, з одного боку, руйнує здатність до рефлексії й аналізу підходів стосовно культурно-суспільних явищ та їх наслідків, а з іншого — створює розмитий віртуальний образ тих явищ, які повинні

відбиватися в індивідуальній та суспільній свідомості. Маніпулятивну роль відіграє використання в процесі мовної комунікації слів, що забезпечують індоктринацію свідомості, тобто «вбивання» в голову готових слів-штампів.

Використання засобів масової інформації привело до своєрідної революції у сфері мовної маніпуляції за допомогою слів і викривлення на цій основі того культурного простору, в межах якого відбувається спілкування людей. Дослідження лінгвістів університету в Торонто (Канада) перед Другою світовою війною виявило, що серед слів, які людина почула і засвоїла в перші двадцять років свого життя, лише кожне десяте слово було почуте з якогось «центрального джерела» — церкви, школи, армії, а дев'ять слів із десяти засвоєні від тих, з ким вона постійно й безпосередньо спілкувалася. У 90-х рр. ХХ ст. це дослідження повторили і виявилось, що дев'ять слів із десяти людина узнає із «центрального джерела», причому цим джерелом є технічні засоби й засоби масової інформації [1, с. 89]. На основі цього можна дійти висновку, що словниковий запас людини, завдяки якому вона зіставляє і поєднує у своїй свідомості всі явища навколишнього світу, а особливо культури, фактично є продуктом, який цілеспрямовано формується за допомогою сучасних інформаційних засобів, а самі ці засоби таким чином мають безмежні можливості щодо мовного маніпулювання.

Ці можливості пов'язані головним чином з руйнуванням або перетворенням на фікцію діалогічного аспекту мовного спілкування. Діалог потребує визнати можливість існування іншої логіки та інших правил спілкування, порівняно з тими, які пропонує будь-яка зі сторін. Крім того, він за своєю природою не може бути раз і назавжди вирішеним, оскільки саме буття феноменів, яких він стосується, є явищем не тільки багатостороннім, але й таким, що розвивається. Усе це нівелюється в процесі мовної маніпуляції, тому повноцінний діалог несумісний з маніпулюванням. Зважаючи на це, маніпулятивне за своєю природою спілкування породило інструменти руйнування в першу чергу саме діалогу.

Найуживанішим і найнефективнішим, з позицій маніпуляторів, є ірраціоналізм і тоталітаризм мислення, які позбавляють людину здатності до рефлексії (самопізнання і самоаналізу). Способами досягнення такого стану є, по-перше, формування «ідеї фікс», по-друге, неврахування міри під час викладення й обґрунтування певної ідеї.

Що стосується логічних прийомів руйнування діалогу, слід відзначити нав'язування некорегентності мислення, тобто нездатності до системного сумірного мислення, штучне формування своєрідної шизофренізації свідомості. Щоб нав'язати свою точку зору і збити опонента з пантелику, наводяться твердження, які в процесі глибокого аналізу фактично суперечать одне одному, але наведення таких тверджень здійснюється настільки емоційно, що унеможливується нормальне, логічне сприйняття дійсності.

Вплив на етичні системи культури як фундаментальне джерело мовної маніпуляції пов'язаний з культуротворчою роллю мови. Ця роль полягає у фіксації і наданні прийнятної для спілкування форми досягнень людської діяльності в усіх її сферах, які завдяки мові набувають для людини форми реального існування. Головним інструментом при цьому є опора мови на систему цінностей. Однак говорити слід не про цінності взагалі, а про певні конкретні ціннісно-етичні системи мовної культури.

Класичним підходом до етичних систем, які можна вважати етичними підвалинами мовної культури, є виділення В. Лефевром двох основних типів таких систем. Для першої етичної системи характерним є те, що об'єднання за допомогою мови речей, які мають протилежні оцінки, такі як «ціль виправдовує засоби», «добро повинно бути з кулаками», сприймається негативно, а роз'єднання — позитивно. У другій етичній системі оцінки протилежні: об'єднання добра і зла як феноменів існування оцінюються позитивно, а роз'єднання — негативно. У конфліктній ситуації, яка завжди фіксується мовою, для першої системи виявляється кращим компроміс, а в другій — конфронтація або роз'єднання [6, с. 159–160].

Мовно-культурні маніпулятивні можливості обох систем пов'язані з тим, що за загальним правилом взаємні оцінки поведінки суб'єктів, як позитивні, так і негативні, здійснюються залежно від їх особистих етичних настанов і норм оточення, а також від рівня опанування і практичного застосування ними досягнень культури [7, с. 181–182]. У першій системі настанова на об'єднання добра і зла зумовлює мовну поведінку, яку згідно з природою системи слід оцінювати негативно, а в другій — позитивно. Крім того, з точки зору представника першої системи, настанова на роз'єднання добра і зла при інтенції на компроміс оцінюється позитивно, а на їх об'єднання при інтенції на конфронтацію — негативно. У другій етичній системі оцінки змінюються на протилежні.

Розгляд етичних систем свідчить про усталеність ціннісних аспектів під час мовного спілкування. Саме ця стійкість і взагалі регулятивний вплив систем цінностей на поведінку і є культурно-етичними засадами самого існування спілкування.

Під розглянутим кутком зору впливу етичних систем на мовну поведінку першим викривленням, що маніпулятивно заплутує справу, є моральний релятивізм, тобто нав'язування під гаслом свободи особистості відмови від будь-яких моральних стандартів і настанов. Особливо ефективним є розгляд моральних відхилень як чогось природного і загальноприйнятого. Головна мета морального релятивізму — досягти морального роззброєння людини і зробити її безпорадною, тобто найприйнятнішою в етичному і культурному сенсах для маніпулювання.

Ефективним засобом морального роззброєння і створення таким чином сприятливого середовища для мовного маніпулювання

є навіювання песимізму, тобто негативного світосприйняття. Песимізм, що виник спочатку як певна мода, набув надзвичайного поширення завдяки засобам масової інформації, оскільки в його атмосфері можна ефективно здійснювати маніпулятивні мовні операції. Головним інструментом при цьому є навіювання страху, особливо найефективнішої його форми — страху екзистенціального, тобто страху перед невизначеною загрозою. Надзвичайно ефективним є також навіювання страху так би мовити «шкурного ґатунку».

Майже завжди поряд з навіюванням песимізму в суспільну свідомість проникає фрустрація, тобто поширення настроїв розчарування й пригніченості. Головним наслідком її і надзвичайно привабливим у цілях мовного маніпулювання є втрата реальної міри оцінювання всього культурного простору, який оточує людину, і звернення до міфів.

Наслідком мовних маніпулятивних дій є нівелювання і змішування культурних типів, яке надає маніпулятивної специфіки масовій культурі.

Для маніпуляторів важливо те, що масова культура як специфічне явище сучасності подається як загальновизнана точка зору. Стосовно ж її ознак слід визнати, що існує певна обмеженість підходу до неї. Слід підкреслити, що, по-перше, масова культура — це явище, яке характеризується не кількісними показниками. Уважати той або інший елемент культури минулого або сьогодняшнього масовою культурою, керуючись лише масовістю його поширення, неправильно, оскільки сам по собі культурний факт, незалежно від його кількісної оцінки, якщо розглядається ізольовано від суспільного контексту, нічого не повідомляє. По-друге, неправомірно підходити до масової культури, розглядаючи її феномени як щось «низове», другорядне, «недорозвинене». Масова культура — це не культура соціальних «низів». По-третє, поширений підхід до масової культури як до другорядної порівняно з елітарною.

Підсумовуючи, слід зазначити, що масова культура — це стан культури, який характеризується не рівнем її поширеності, а культурною ситуацією, що формується й існує «в присутності мас». Тобто її суб'єктом є спільнота, що називається масою з її специфічним типом свідомості — масовою свідомістю. Про існування або становлення масової культури можна говорити в тому разі, коли існують соціальні і культурні настанови маси, незалежно від того, завдяки яким про шаркам вони формуються — «низів» або еліти.

Головною дійовою особою масової культури є не маса як інтегрований суб'єкт культури, а людина маси як особливий соціально-культурний тип. Головною ознакою цього типу, за визначенням Х. Ортеги-і-Гассета, є усередненість, посередність, що прагне до культурного і ментального панування [3, с. 384]. Інші ознаки, на яких наголошують дослідники цього феномену — культурна агресивність,

деструктивність, примітивність, знижена інтелектуальність і підвищена емоційність, спонтанність, неукоріненість — є наслідком вище зазначеної фундаментальної ознаки. Це означає, що людиною маси може стати кожен, незалежно від власної індивідуальної історії, тобто людина маси — це характеристика, що існує в культурному аспекті «над» традиційними класами і прошарками. Мовно-культурна маніпуляція є одним із механізмів становлення і поширення людей маси.

Попри надзвичайне різноманіття маніпулятивних мовних дій в інтегративному суспільстві, існують загальна ознака і загальний інтегративний наслідок стосовно їх впливу на стан культури. Такими є аутизм особистості, тобто занурення виключно у світ особистих переживань.

До аутичних явищ належать ті негативні впливи, які через навіювання страху або іншими засобами змушують людину відсторонюватися від навколишнього суспільного, зокрема і культурного, середовища. Подібне обмеження в підході до аутизму пояснюється тим, що, на відміну від неприємних впливів, впливи приємні здатні охопити абсолютно всіх людей, крім того, маніпулювати за допомогою приємних вражень легше. Зважаючи на це, маніпулятивний аспект аутичного мислення, що нав'язується за допомогою сучасних засобів масової інформації, полягає в тому, що звичайним і в принципі суперечливим явищем приписується можливість лише приємного для людини їх використання.

Щоб досягти основоположних цілей мовної маніпуляції, всі її форми, свідомо чи ні, спрямовані на становлення аутичних уявлень особистостей, особливо у сфері культури, оскільки вона є сполучною і регулюючою ланкою системи «об'єктивна дійсність — культура — реальна дія людських спільнот і особистостей».

Узагальнюючі висновки щодо культурологічних аспектів мовно-комунікативної маніпуляції та їх специфіки в інформаційному суспільстві можна звести їх до таких положень.

По-перше, ключовою ланкою системи культурологічних аспектів мовно-маніпулятивних дій є реальна особистість з притаманним їй рівнем культури, оскільки сама маніпуляція є маніпуляцією культурно-діяльнісним станом особистості. По-друге, мовно-комунікативна маніпуляція має далекосяжні культурологічні наслідки. Пояснюється це тим, що вона готує підґрунтя для формування небезпечних стосовно особистості сторін масової культури. По-третє, оскільки мова є сполучною ланкою етичних і культурних аспектів внутрішнього світу людини, розгляд культурологічних особливостей мовної маніпуляції може бути плідним за умови визнання етичного і культурного як двох аспектів одного явища — духовного стану особистості. По-четверте, ключовими інструментами таких мовно-маніпулятивних дій, які впливають на загальний стан культури, є система використання та культурного наповнення слів, а також етичні системи,

на яких базується мовна комунікація. По-п'яте, інформаційне суспільство, створюючи нові можливості для мовної маніпуляції, одночасно надає нові засоби її подолання, головною передумовою яких є використання інформаційних можливостей для поєднання етики і культури в процесі мовної комунікації.

У подальшому передбачається дослідження специфіки мовно-комунікативної маніпуляції в інформаційному суспільстві.

#### Список літератури

1. Кара-Мурза С. Г. Манипуляция сознанием / Сергей Георгиевич Кара-Мурза. — М. : ЭКСМО, 2007. — 864 с.
2. Омельченко С. Н. Особенности межкультурного диалога / С. Н. Омельченко, О. А. Розумович // Культура, свідомість, мова в інформаційному суспільстві : матеріали всеукр. наук.-практ. конф., (Харків, 19-20 квіт. 2007 р.). — Х. : Вид-во НФаУ, 2007. — С. 129–132. — (Сер. : Наука).
3. Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры : сб. / Хосе Ортега-и-Гассет ; пер. с исп. / вступ. ст. Г. М. Фридлендера. — М. : Искусство, 1991. — 586 с. — (История эстетики в памятниках и документах).
4. Осипова Н. Ф. Закономерности воздействия информационного поля студенческой группы / Н. Ф. Осипова // Студенческая группа как субъект формирования личности специалиста. — Х. : Изд. «Основа» при Харьк. гос. ун-те, 1991. — С. 100–115.
5. Почепцов Г. Г. Коммуникативные технологии двадцатого века / Георгий Георгиевич Почепцов. — М. : Рефл-бук ; К. : Ваклер, 2000. — 352 с.
6. Таран Т. А. Этические системы и их интерпретация // Т. А. Таран // Мова і культура : п'ята міжнар. наук. конф. — К. : Collegium, 1997. — Т. I : Філософія мови та культури. — С. 154–165.
7. Шопенгауэр А. Две основные проблемы этики / Артур Шопенгауэр // А. Шопенгауэр. Афоризмы и истины: сочинения ; пер. с нем. — М. : Изд-во ЭКСМО-Пресс, 2000. — С. 163–463.

Надійшла до редколегії 24.09.2012 р

УДК 130.2

Ю. А. БРАГІН

### УНІВЕРСАЛІЇ ІНТЕРПРЕТАТИВНОЇ АНТРОПОЛОГІЇ К. ГІРЦА ТА ЇЇ ПРЕДМЕТ (ФІЛОСОФСЬКО- КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ)

*Аналізується спосіб утворення і застосування універсалій у концепції К. Гірца.*

**Ключові слова:** універсалія, об'єкт, референт, уявлення, поняття, спільне, абстрактне, логіка, емпіризм, культура.

*Анализируется способ образования и применения универсалий в концепции К. Гирца.*

**Ключевые слова:** универсалия, объект, референт, представление, понятие, общее, абстрактное, логика, эмпиризм, культура.

*The formation and application of universals in the conception of C. Geertz are analyzed.*

**Key words:** universals, object, referent, representation, concept, generals, abstraction, logic, empirism, culture.



Актуальність теми зумовлена тим, що, з одного боку, традиційні епістемологічні проблеми універсалій і визначення предмета ретельно опрацьовані європейською теорією культури межі ХІХ–ХХ ст.; з іншого, сучасний етап розвитку антропології з набутих нею значним обсягом дослідженого матеріалу потребує оновлення теоретичних основ. Наявна наукова ситуація змушує переглянути «давні проблеми» відповідно до сучасних досліджень культури.

**Мета** статті — визначення теоретичних підвалин застосування універсалій в інтерпретативній антропології К. Гірца й експлікація їх зв'язку з проблемою формування її предмета.

К. Гірц визначає універсалії як «емпірично наочні універсальні явища», які мають являти собою «дещо сутнісне», а не бути «порожніми категоріями» [1, с. 49–50]. Вони мусять ґрунтуватися «на конкретних біологічних, психологічних або соціологічних процесах, а не просто асоціюватися з «реаліями, що перебувають нижче». Під час визначення «сутності людини» має бути можливість їх «переконливо обґрунтувати як основоположні елементи, в порівнянні з якими... численні часткові елементи культури чітко поставали б як другорядні». К. Гірц убаचाє логічне протиріччя між твердженням, що «релігія», «шлюб» або «власність» є «емпіричними універсаліями», і тією обставиною, що антропологи вкладають у них «дуже багато конкретного змісту». Адаже гіпотеза, що універсалії мають єдиний зміст, суперечить наявності в них різного наповнення в різних культурах [1, с. 50].

Автор виводить поняття із сукупності відповідних йому феноменів. Така тенденція спостерігається і в емпірично укоріненій філософії культури В. Дільтея [2, с. 273]. Відзначене К. Гірцем «протиріччя» — аналог «конфлікту двох тенденцій» у науках про дух [3, с. 183]. Воно являє собою закон зворотного співвідношення обсягу і змісту поняття. Але автор їх не розрізняє: він називає «змістом» і наповнення понять, застосованих до конкретного матеріалу, і всю потенційну сферу їхньої застосовності (тобто «обсяг»). Поняття, прикладені до матеріалу конкретних культур, створюють уявлення про відповідні об'єкти. Тому обсяг поняття, в трактуванні К. Гірца, є тотожним змісту уявлення. Поняття втрачає здатність охоплювати всю сферу можливих значень. Обсяг його референта зводиться до сфери наявного в досвіді. Отже, автор убаचाє протиріччя між абстрактною властивістю поняття і фактами його застосовності до різних культурних контекстів. Сторонами протиріччя стають абстракція і реальність, засновки пізнання і засновки буття, логічне й емпіричне. При цьому він потрактовує універсалії не як інструменти класифікації явищ, а як «першорядні» інстанції, що утворюють культурну дійсність поряд із «другорядними частковими елементами».

Терміни «часткове» й «універсальне» є концептуальними класифікаціями об'єктів. Вони мовляться про об'єкти. Автор же перетворює

предикат на суб'єкт. Оскільки поняття стає суб'єктом судження, то воно набуває значущості компонента дійсності, субстантивується. Відповідно до цієї обернутої логіки, не в понятті йдеться про емпіричний матеріал, а в емпіричному матеріалі про поняття. Саме в такий спосіб формуються «емпіричні універсалії». Автор застосовує множини для того, щоб редукувати абстракцію до сукупностей фактів. Тому абстракція втрачає якість єдності. Поняття «емпіричної універсалії» перетворюється на множину «універсальних» сукупностей. Уречевлення універсалії замінюється на універсальні уречевлення. Таким чином автор намагається обґрунтувати логіку пізнання за допомогою уявлень, які є продуктом її застосування.

На думку К. Гірца, відзначене ним «протиріччя» поширюється на всі універсалії культурології — релігію, шлюб, торгівлю, «аж до такого, здається, відчутного предмета, як «дах»» [Курсив мій — Ю. Б.; 1, с. 51]. «Складність постулювання універсалій культури, які водночас були б чимось істотним», є перешкодою тому, «щоб такі універсалії ґрунтувалися на конкретних біологічних, психологічних або соціологічних процесах». На думку автора, стратиграфічна концепція, яка перетворює культуру, психіку, суспільство й організм на відокремлені наукові рівні людського життя, ускладнює їх об'єднання [1, с. 52–53].

Як підкреслює К. Гірец, спосіб «відсилання до інваріантних зв'язків», запропонований Т. Парсонсом, К. Клакхоном і О. Г. Тейлором, виводить завбачені універсалії з людських потреб, що лежать рівнем нижче. Так, на соціальному рівні робиться посилання на те, що всі спільноти мають відтворювати населення або розподіляти товари і послуги, що пояснює універсальність сім'ї або торгівлі. На психологічному — на необхідність персонального зростання, Едіпів комплекс тощо. З точки зору К. Гірца, проблема полягає не у виявленні «загальної відповідності», а в тому, щоб подати її не просто як «дещо... занадто абстрактне і не визначене». Слід обґрунтувати не тільки відповідність, але й «міжрівневі взаємозв'язки, які, на нашу думку, є дійсно існуючими». За його опінією, спроба обґрунтування інваріантними зв'язками являє собою не «теоретичну інтеграцію», а «суто інтуїтивну» кореляцію фактів [1, с. 52–54].

Можна зважити на те, що тут йдеться не про обґрунтування — пропонується лише варіант пояснення міжрівневої взаємодії. Але не можна погодитися з твердженням про реальне існування міжрівневих зв'язків. Багатошарова структура антропоїда є теоретичною конструкцією, а не реальністю. Кожному рівню цієї схеми відповідає логічно сконструйований артефакт — предмет певної науки, а не цілісний індивід. Тому рівні не можуть взаємодіяти безпосередньо, а лише за допомогою інструментів логіки. Проблема їх взаємозв'язку аналогічна психофізичній проблемі. (Чому світлова хвиля певної довжини викликає відчуття певного кольору? У якому сенсі і яким

чином фізична розмірність (довжина світлової хвилі) відповідає психічній розмірності (відчуттю кольору?) Але автор вважає, що всі наукові рівні мають один предмет, одну «розмірність», тобто ототожнює цілісного антропоїда (річ) із вилученими з нього науковими конструкціями (предметами). Ця позиція конотує з теорією культури В. Дільтея, яка робить своїм предметом «цілісного індивіда» [2, с. 274].

«Інваріантність міжрівневих зв'язків» за своєю сутністю є ствердженням їхньої логічної природи. (Шару існування, емпіричній наявності фактів притаманна випадковість. Інваріантність же повинна бути трансцендентальною, тобто мати характер обґрунтування.) Отже, взаємодія предметних рівнів може бути лише абстрактною, логічною, але не емпіричною. Тому автор справедливо підкреслює, що йдеться про «порівняння фактів», «аналогії» і «паралелі» [1, с. 54]. Але це – не недолік наведеної схеми, а її неодмінна ознака.

К. Гірц таким чином пояснює когнітивну тезу інтерпретативної антропології: «Погляд на ординарну подію в тих місцях, де вона набуває форм, до яких ми не звикли, виявляє не довільність поведінки людини, ...а те, якою мірою може змінюватися її значення залежно від тієї моделі життя, яка наповнює її інформацією. Пізнання культури відкриває її звичайність, нормальність, не зменшуючи водночас її специфічності... уміщення людей у контекст їхніх власних банальностей розіює туман таємничості». Опис використовує ті конструкції, в які, за уявленнями інтерпретатора, люди досліджуваної культури втілюють свій життєвий досвід. Антрополог починає з інтерпретації власних уявлень інформантів, а потім переходить до систематизації [1, с. 21, 22]. Тому лінія розмежування культури як реального факту і культури як теоретичної побудови стає нечіткою.

Отже, сенс досліджуваного феномену розкривається за допомогою «порядку розуму», який виконує роль середнього терміна у порівнянні уявлень, що належать до різних культур. Висновок щодо «нормальності» феномену вкорінена саме в можливості його розумового осягнення.

Запропонована схема руху дослідження (розгляд окремих свідчень — їхня систематизація) не виявляє теоретичного підґрунтя, а реструє емпіричну послідовність пізнавальних операцій. Але теорія має не описувати «порядок буття» пізнавальних дій, а визначати неодмінну логічну структуру, яка його трансцендує. Вона повинна демонструвати «порядок розуму», який дозволяє дійти висновку про «нормальність», доречність феномену, його відповідність розумовому осягненню. Іншими словами, культурний феномен має набувати здатності перетворюватися на предмет наукового розгляду. Метод цього перетворення і є центральною проблемою. Але за К. Гірцем ця раціональна закономірність устанавлюється завдяки систематизації. Вона являє собою застосування «загальних» понять або «емпіричних універсалій» щодо вихідних інтерпретацій. Тут поняття набувають

якості загальності від фактів, що розглядаються під час емпіричного просування досвіду. Автор не усвідомлює того, що «застосування універсалій» — саме проблема, а не її вирішення. Адже завданням є не реєстрація накопичення абстрактної ознаки внаслідок аналізу фактів, а доказ ґрунтовності такого методу.

К. Гірц не зважає на те, що в їхній власній, природній теоретичній дійсності поняття а ргіогі мають якість загальності, під яку і підводяться факти. (Кожне поняття саме як поняття є загальним [4, с. 346].) Точніше, наукові факти — результат застосування «загальних» понять до матеріалу розгляду [9, с. 117]. Наївний емпіризм підміняє якість загальності поняття спільністю розглядуваних речей-фактів. (Тут загальність поняття — наслідок факту осягнення законвідповідності незвичайного феномену.) Але саме в якості «речей як таких» факти не можуть мати нічого спільного, крім назви. Їхнє «спільне» починає наповнюватися змістом тільки після перетворення речей на наукові предмети, тобто після того, як речі замінюються на концептуальні конструкції, отже, підпорядковуються загальності поняття і перебудовуються відповідно до неї. Саме це і має місце під час установалення «міжрівневих взаємозв'язків», яке розглядає автор. Проте сутність цього процесу визначається лише за допомогою теоретико-пізнавальної рефлексії, котра конструє власний теоретичний предмет, у той час як наївний емпіризм К. Гірца виявляє поняття в «речах як таких». Можна сказати, що «емпіричні універсалії» стають «речами другого порядку» — вони є конкретностями, які відіграють загальну роль. Або інакше: витягненим із речей абстракціям він знову повертає статус речей і розглядає їх як «універсальні» сукупності конкретних якостей. Автор намагається змусити зміст відігравати роль форми.

Такий підхід має дещо спільне з концепцією П. Рікьора. На його думку, поняття «унікальність» є не абстрактною, а конкретною за своєю сутністю інстанцією — адже сучасність перетворюється в його дискурсі «на показник унікальності, який можна порівняти з «тут і зараз» нашого тілесного стану». Абстрактність поняття тут підміняється конкретністю уявлення. Або, інакше, емпіричний факт застосовності поняття до конкретного об'єкта розглядається як підстава для винаходу концепта. На думку П. Рікьора, термін «сучасність» завдяки Бодлеру ввійшов у французьку мову «з іншим акцентом, ніж слово «сучасний», оскільки останнє зберегло на собі відбиток нормативної концепції абстрактного розуму» [6, с. 435, 437]. Адже, згідно з П. Рікьором, ми розглядаємо сучасність «не як звичайні спостерігачі», а як «спадкоємці» [6, с. 435]. Таким чином, історичні поняття П. Рікьора за своїм походженням — терміни *ad hominem*. «Ідея одиничності або унікальності», на його думку, розпадається на «історичну одиничність» (емпіричну випадковість, часову неповторність події) і «моральну одиничність», зумовлену відповідальністю індивіда за вчинок [6, с. 463]. Отже, «одиничність» у його потрактуванні

є не поняттям–носієм єдності багатьох уявлень, а метафізичною сутністю, яку він дихотомізує.

Одна з важливих особливостей антропологічного опису, згідно з К. Гірцем, — його «мікроскопічність»: «Це означає..., що антрополог удається до ємніших інтерпретацій і абстрактнішого рівня аналізу через етап докладного вивчення надзвичайно дрібних явищ. Він стикається з... великими проблемами дійсності..., з Владою, Змінами, Вірою, Пригніченням, Роботою, Пристрастю, Авторитетом... у контекстах занадто нечітких... У таких повсякденних контекстах ці загальнолюдські константи, «гучні слова, які лякають усіх нас», самі набувають повсякденного вигляду» [1, с. 29].

Слід відзначити, що в тому разі, коли автор розмірковує про інтерпретацію сенсу, екстенціонал досліджуваного об'єкта не відіграє визначальної ролі. «Ємніші інтерпретації» не є «абстрактнішими». Автор отожднює зміст уявлення з абстрактністю поняття. При цьому абстракції (влада, зміни, віра і т. ін.) отожднюються з «проблемами дійсності». У такий спосіб завбачається гіпостаз абстракцій. К. Гірц екстенсифікує поняття, забуваючи про їхній інтенціонал. Але оскільки йдеться про інтерпретацію, він має зосереджуватися саме на логіці сенсу, а не на логіці екстенціоналів.

Можливо, автор підкреслює те, що зміст, який надається абстрактним поняттям, має формуватися з результатів «мікродосліджень», а не виводитися за допомогою дедукції з «абстракцій як таких». Необхідність підкреслити цю тривіальність є наслідком позиції, яка змішує теоретико-пізнавальний і емпіричний аспекти аналізу, поняття й уявлення, обсяг понять і їхній зміст, загальне й абстрактне. Унаслідок цих нерозмежованостей роздум про метод перетворюється на виклад правил екстенціональної конституції понять. Утримуючи всередині теорії зміст окремих інтерпретацій, автор намагається зберегти для антропології силу виправдання позитивної евристики. Але це – утопічна практика. Наукове мислення підлягає такій саме по-предметній спеціалізації, як і кожна діяльність. (Можна сказати, що «предмет як такий» підіймається на поверхню економічної і наукової дійсності. Наочна спільність терміна «предмет» тут указує на трансцендентальність поняття предмета.) Тому для створення теорії необхідні саме теоретичне обґрунтування, екскурс до сфери її природних матеріальностей — теоретичних предметів. Для цього результати інтерпретацій слід позбавити відношення до їхнього референта (тобто емпіричного сенсу) і вибрати інший, теоретичний референт (тобто теоретичний сенс).

К. Гірц редукує спосіб утворення понять до взаємодії уявлень. Логіку сенсу заміщує екстенціональна риторика: розгляд явищ у їхній конкретності автор заміняє на «розгляд дрібних явищ», в абстрактності — на огляд «великих проблем дійсності», «загальнолюдських констант». Позитивний евристичний результат, до якого як до основи наукової ґрунтовності постійно апелює автор, є результатом саме

конкретності розгляду. Розглядуваний об'єкт не може бути «дрібним» або «великим». Він має відповідати сформульованій науковій проблемі і специфічній логічній природі означеної науки. Влада, віра — не «великі» проблеми дійсності, а абстрактні поняття. (Автор забуває про те, що дійсність як така не має проблем. Вони виникають лише в індивідів у зв'язку зі ставленням до неї. І йдеться не про наївну «екстрасоматичну дійсність» К. Гірца, Л. Уайта й ін., а про все те, що конституюється в обрії досвіду суб'єкта як «дійсність».)

Словосполучення «великі проблеми дійсності» означає уявлення про феномени дійсності, дає їм оцінку, отже, має зміст визначеного розміру. Але «влада» і «віра» — абстрактні поняття, які (в контексті антропології) мають не зміст, а обсяг, тобто лише завбачають потенційну ємність, яку можна заповнити фактами. Відчуття «гучних слів, які лякають усіх нас», є саме наслідком абстрактності, ідеальності понять. Вони, як зоряне небо, демонструють нам якість своєї неосяжності, а не об'єктивний «розмір», якого надає уявлення. Тут стає наочним акт трансцендування поняття розміру в процесі осягнення якості «невимірності» (тобто абстрактності, ідеальності).

Але К. Гірец намагається редукувати якість абстрактності поняття, що формується у «внутрішньому досвіді», до об'єктивного розміру (він не помічає того, що «об'єктивний розмір» — властивість самого розглядуваного явища, в той час як розмір змісту уявлення, яке його подає, не належить реальному явищу, як і будь-яка репрезентація) [7, с. 78, 79, 85]. Оскільки поняття антропології «наближені» до свого референта, автор замінює ментальний акт результатом, перетворює його на наявну «культурну модель», знаходить йому об'єктивний дублікат, уречевлює. У відповідь обсяг поняття, тобто абстрактна властивість пізнавального інструменту, переноситься на дійсність. Так виникають «великі проблеми дійсності» — метафори обсягу понять, фантазії природного повсякденного мислення.

К. Гірец очікувано вбачає «фундаментальну методологічну проблему» в переході «від зібрання етнографічних мініатюр... до масштабної картини культури народу, епохи, континенту», у «виправданні переходу від локальних істин до глобальних узагальнень» [1, с. 29–30]. Так теоретико-пізнавальна проблема індукції перетворюється на проблему етнології, отже, встановлюється симетрія між онтологічним виникненням «великих проблем дійсності» й епістемологічним виникненням «великих проблем методу». Відкидаючи «абстрактні роздуми», автор замінює поняття на уявлення [1, с. 26]. Але вигнана за двері теорія пізнання повертається через вікно у вигляді «фундаментальної проблеми глобальних узагальнень». І знову в центрі уваги з'являється екстенціональна конституція понять усупереч заявленій програмі інтерпретації сенсу, отже, проясненню індивідуальності об'єкта. На протигагу до загальноприйнятої концепції Г. Ріккерта, що визначає методологічну сутність наук про культуру



як наук про індивідуальне, К. Гірц мусить потрактовувати узагальнення як центральну проблему утворення понять [5, с. 280, 281].

Отже, аналіз концепції К. Гірца доводить несумісність спроби емпіристського формування теорії, що використовує метод узагальнення, з логікою сенсу, яка спрямована на відтворення індивідуальності. З одного боку, природна повсякденна когнітивна позиція спричиняє невідрефлексоване проектування змісту поняття на дійсність, убудовування абстракцій у реальність. З іншого — видобути з речей абстракціям знову надається статус «речей» і вони розглядаються як універсальні сукупності конкретних якостей. Тут виявляють себе неодмінність траєкторії наукового розуму і необхідна спадковість проблем культурної рефлексії, окреслених європейською теорією культури.

Перспективним напрямом подальшого дослідження може бути епістемологічний аналіз спроби використання змісту поняття у функції форми і засоба подолання «абстрактності».

#### Список літератури

1. Гирц К. Интерпретация культур / К. Гирц. — М. : РОССПЭН, 2004. — 560 с.
2. Дильтей В. Введение в науки о духе / В. Дильтей. — М. : Дом интеллектуальной книги, 2000. — 762 с.
3. Дильтей В. Построение исторического мира в науках о духе / В. Дильтей. — М. : Три квадрата, 2004. — 419 с.
4. Кант И. Собрание сочинений в восьми томах, т. 8 / И. Кант. — М. : Издательство ЧОРО, 1994. — 718 с.
5. Риккерт Г. Границы естественнонаучного образования понятий / Г. Риккерт. — СПб. : Наука, 1997. — 533 с.
6. Рикёр П. Память, история, забвение / П. Рикёр. — М. : Издательство гуманитарной литературы, 2004. — 728 с.
7. Твардовский К. Логико-философские и психологические исследования / К. Твардовский — М. : РОССПЭН, 1997. — 252 с.
8. Уайт Л. Избранное: Эволюция культуры / Л. Уайт. — М. : РОССПЭН, 2004. — 1064 с.
9. Флек Л. Возникновение и развитие научного факта: введение в теорию стиля мышления и мыслительного коллектива / Л. Флек. — М. : Идея-Пресс, Дом интеллектуальной книги, 1999. — 220 с.

*Надійшла до редколегії 15.08.2012 р*

УДК 378.013.8:130.2

А. Б. УЛИЩЕНКО

### ПЕДАГОГІЧНІ ПОГЛЯДИ О. К. ДОРОШКЕВИЧА В КОНТЕКСТІ СУЧАСНОЇ КУЛЬТУРОЛОГІЧНОЇ ОСВІТИ СТУДЕНТІВ ВНЗ

*Аналізуються педагогічні погляди О. К. Дорошкевича, викладені в посібнику для вчителів середньої школи «Досвід методичної побудови уроку словесності» (1917 р.) в контексті сучасних підходів до культурологічної освіти.*



**Ключові слова:** мотивація до саморозвитку, евристичний метод, майстерність педагога, психологічні особливості, реценція мистецького твору.

Анализируются педагогические взгляды А. К. Дорошкевича, изложенные в пособии для учителей средней школы «Опыт методического построения урока словесности» (в 1917 г.) в контексте современных подходов к культурологическому образованию.

**Ключевые слова:** мотивация к саморазвитию, эвристический метод, мастерство педагога, психологические особенности, реценция художественного произведения.

The article analyzes the pedagogical views of A. Doroshkevich outlined in the handbook for secondary school teachers «Experience of methodical construction of a lesson of Literature» (in 1917) in the context of contemporary approaches to culturological education.

**Key words:** motivation for self-development, heuristic method, the skill of the teacher, psychological characteristics, reception of art.

Аналіз педагогічного досвіду, набутого в минулі епохи, наукових ідей методистів, котрі прагнули урізноманітнити процес літературної освіти молоді, створює важливе підґрунтя для розробки сучасних технологій, скерованих на розвиток творчого потенціалу і педагога, і старшокласника, який вивчає предмети культурологічного циклу, зокрема порівняно новий у сучасній українській школі — «Художня культура».

У цьому сенсі цікавими є методичні ідеї Олександра Костянтиновича Дорошкевича, який у 1917 р. в петербурзькому видавництві «Сотрудникъ» надрукував посібник для вчителів середньої школи «Досвід методичної побудови уроку словесності». Ця книга 21-річного талановитого вченого і сьогодні зацікавлює, захоплює прагненням людини творчої, динамічної відійти від усталених упродовж тривалого часу стереотипів, догм і запропонувати справді інноваційні методичні погляди на оптимальні способи організації уроку. Український педагог розглядає у своєму методичному дослідженні особливості побудови уроку літератури, однак висловлені погляди цікаві не тільки вчителів-словеснику, адже цілком логічно, на нашу думку, екстраполюються й на інші види мистецтва, які є предметом уваги викладача інших предметів культурологічного циклу, наприклад, художньої культури, що вивчається в старших класах загальноосвітньої школи.

Висловлені в праці О. К. Дорошкевича ідеї, що співзвучні із сучасним педагогічним дискурсом, є предметом уваги в запропонованій статті.

На відміну від багатьох методичних видань, надрукованих за часів тоталітаризму, посібник О. К. Дорошкевича позбавлений ідеологічних кліше, які часто сковували вільну думку, перешкождали проявам нестандартних підходів до педагогічної науки і шкільної практики.

Звернемо увагу на ідеї О. К. Дорошкевича, що цікаві сучасному вчителеві предметів культурологічного циклу, викладачеві ВНЗ, студенту, який крок за кроком набуває педагогічної майстерності.

Якість підготовки студента — майбутнього вчителя, що покликаний виховувати школяра, здатного естетично сприймати навколишній світ, чи не найбільшою мірою залежить від зорієнтованості курсу «Методика культурології» на формування в молодій людині переконаності: комунікація зі школярами, у процесі якої організовується спілкування з творами різних видів мистецтва, є особистісно значущою потребою, що, реалізуючись у творчій педагогічній роботі, створює відчуття наповненості життя глибоким сенсом. Оскільки будь-який справді художній твір виходить поза межі конкретного історичного часу, підноситься своїми естетичними вершинами у світ вічної істини, добра і краси, таку спрямованість мистецького явища необхідно учням показати. Це буде певним підґрунтям для свідомого і сповненого емоцій спілкування сучасної молоді із досягненнями попередніх поколінь [2, с. 15].

Мотивувати старшокласника до плідного, творчого діалогу з творами мистецтва є для педагога тим стратегічним, винятково важливим завданням, успішне виконання якого допомагає сформулювати в молодій людині естетичне світосприйняття, відкриває шлях до емоційно-ціннісного ставлення до творів мистецтва. Виконати його може самодостатній, креативний педагог, котрий, поважаючи точку зору свого вихованця, уміє організовувати цікавий, динамічний урок, насичений різноманітними прийомами, видами навчальної діяльності. З огляду на такі пріоритети в роботі вчителя, який викладає предмети культурологічного циклу, вважаємо за доцільне звернутися до актуальних і сьогодні педагогічних переконань українського педагога. Акцентуємо увагу на окремих фрагментах методичного дослідження О. К. Дорошкевича.

Щороку все більшого поширення набуває компетентнісний підхід, який останнім часом стає концептуальною основою освітньої політики України. Він протиставляється когнітивно-знанневому, який абсолютизував знання впродовж багатьох десятиліть, не приділяючи належної уваги формуванню саме компетентностей учня. О. К. Дорошкевич ще в 1917 р. виступав проти запам'ятовування недостатньо глибоко усвідомленої інформації, обстоював необхідність створення внутрішньої мотивації до саморозвитку: «... важливим є не тільки комплекс знань, а й прагнення зацікавлено вивчати недосліджені вершини людського духу... важливим є не тільки зміст навчальних матеріалів, а й спосіб їхнього засвоєння» [2, с. 3].

Достатньо поширеним у старших класах є навчальний прийом лекції, оскільки надає педагогові можливості за невеликий проміжок часу викласти значний обсяг інформації. Однак, сприймаючи лекцію, навіть цікаво побудовану, «учень обов'язково частину забуває, окремі

ланки з довгого ланцюжка асоціацій випадають... Це зрозуміло, адже тут спрацьовують тільки слухові відчуття, а слухова пам'ять непридатна дітям. Окрім того, предмет краще запам'ятовується, коли він пов'язується зі слуховими, зоровими, руховими відчуттями» [2, с. 6, 7]. Найефективнішим є використання декількох шляхів, що поєднують зорове, слухове, кінестетичне запам'ятовування з логічним, утворюючи якомога більшу кількість різноманітних зв'язків між частинами матеріалу. На думку вченого, зловживання в школі прийомом лекції виховує пасивних людей, які не мають власної волі, а живуть тільки тим, що скаже і як скаже вчитель.

О. К. Дорошкевич категорично негативно висловлюється стосовно проявів авторитаризму в педагогіці. Під час обговорення навчального матеріалу учням потрібно створювати психологічно комфортні умови для висловлювання власної точки зору на певну проблему. У такій доброзичливій атмосфері «урок проходить весело, усі захоплені роботою, якщо клас, звісно, звик до планомірної і дружної роботи» [2, с. 9]. А вчитель має майстерно керувати дискусією, допомагаючи дійти узгодженого висновку. Однак слід уникати поверховості в обговоренні: відсутність чітко окресленої мети може призвести до безмісцевості: «клас ніби й працює, однак ця робота оманлива, бо істинної самодіяльності немає» [2, с. 9]. Окрім того, за такої ситуації працюють тільки активні учні, а інші, залишаючись поза увагою педагога, змушені погоджуватися з висновками, яких дійшли неформальні лідери класу.

Звертає увагу автор і на важливі психологічні нюанси евристичного методу. Річ у тім, що запитання вчителя має сугестивний, навіювальний вплив на школяра, адже не тільки словесна форма, а й особистість педагога, інтонація, жести впливають на почуття і волю. Від того, як поставлено запитання, залежить, чи зможе школяр сконцентрувати свою увагу і відповісти впевнено й логічно [2, с. 10, 11]. Ідеться, власне, про складову майстерності сучасного вчителя — педагогічний такт, тобто повагу до особистості кожного учнів, що має відчуватися в кожному нюансі поведінки вчителя, в кожному його висловлюванні.

Самостійно досягнути той чи інший аспект, пов'язаний з темою, що розглядається, може допомогти підготовка реферату. Зауважимо, що й сьогодні цей навчальний прийом активно використовується і в процесі роботи зі студентами, і в загальноосвітній школі. Однак такий вид роботи, як реферативне дослідження, переконаний О. К. Дорошкевич, не завжди сприяє формуванню вмінь висловлювати власну точку зору, свою позицію стосовно певної проблеми, яка є незнайомою для учня, яка досі не була предметом обговорення на уроках. Із завданням написати реферат більш-менш якісно можуть впоратися тільки найкращі учні, тоді як переважна більшість поставиться до роботи формально, повторюючи чужі думки, не піддаючи їх критичному

аналізові. Слухання й обговорення реферату також не дадуть бажаної (щодо поставленої дидактичної, виховної мети) користі, на яку сподівається викладач, тому не сприятимуть послідовності, системності розгляду навчального матеріалу.

На думку О. К. Дорошкевича, застосовані на уроці методи добре спрацюватимуть тільки в тому разі, якщо відповідатимуть психологічним особливостям педагога [2, с. 12]. Ця порада вченого і сьогодні спонукає глибоко замислитися про особливості формування педагога-майстра. Найкращі зразки інноваційного досвіду, вдало використані способи організації дидактичної взаємодії, які прагне засвоїти молодий педагог, можуть залишитися теорією, позбавленою життя і гармонії. Тому, осмислюючи добуту з різних джерел фахову інформацію, принципово важливо відчутти внутрішню гармонію в собі, подумки змодельовати ймовірну навчальну ситуацію і уявити себе в цій ситуації на майбутньому уроці впевненим і відкритим до учнів. Щасливим є той педагог, хто не задовольняється вже досягнутим, а «вічно шукає нового. Бо викладання — передусім творчість, натхнення, порив» [2, с. 12].

Фахова майстерність і сучасного педагога значною мірою полягає в умінні добре зорієнтуватися в складній системі чинників, на які слід зважати під час вирішення поставлених дидактичних, розвивальних, виховних завдань. Висока професійність значною мірою зумовлюється педагогічною гнучкістю вчителя, його налаштованістю і готовністю до експромту, імпровізації на уроці, який, попри заплановану заздалегідь структуру, не може бути цілком спрогнозованим, оскільки несподівані ситуації, що виникають у процесі комунікації, проблеми, запропоновані до обговорення на уроці саме учнями, потребують миттєвої реакції педагога і вибору нової тактики, яка, можливо, дещо в інший спосіб, іншими шляхами допоможе дійти визначеної раніше мети. Дуже відома сучасному вчителеві ось така ситуація, про яку згадує О. К. Дорошкевич: «План готовий, залишається тільки здійснити його. І ось ви заходите до класу і ретельно виконуете всі пункти плану. Однак урок закінчився, а ви відчуваєте, що ... якоїсь «родзинки» не було... не було почуття, настрою. Учні залишилися глухими до того, що вам здавалося найважливішим і найбільш повчальним» [2, с. 12]. Однак далі спостерігаємо дещо суперечливі міркування О. К. Дорошкевича, котрий ототожнює методіку лише з певним алгоритмом побудови взаємодії вчителя з учнями, певною мірою протиставляючи її створеній на уроці атмосфері психологічно комфортної комунікації: «Успіх у навчанні залежить не тільки від знання дидактики і методіки, а й від чогось іншого, невловимого, від якоїсь «душі» викладання» [2, с. 12–13]. Для того, щоб досягти цього «невловимого», слід, на переконання вченого, завжди зважати на певні конкретні чинники: «...необхідно йти за настроєм дитини, в будь-якому разі рахуватися з цим настроєм» [2, с. 13]. Тому

педагогові слід надавати свободи «розподіляти матеріал на свій розсуд і викладати, застосовуючи ті методи, які йому найбільше до душі» [2, с. 13]. Методи, прийоми, види навчальних ситуацій необхідно урізноманітнювати, виходячи із завдань, цілей, які є пріоритетними на конкретному уроці: «...не можна розглядати методичні вказівки як щось обов'язкове, від чого не можна відхилитися на жодний крок: правильний метод — це тільки одна складова в загальній сумі чинників, що забезпечують успішне викладання предмета» [2, с. 13].

Поняття «імпровізація», «експромт» автор не використовує у своїй праці, однак у своїх методичних рекомендаціях він фактично обстоює необхідність створення на уроці і в позаурочний час психологічної атмосфери, що сприяє розкутості у висловлюванні особистих думок. О. К. Дорошкевич не обмежується тільки абстрактними побажаннями, а пропонує конкретну технологію, орієнтовану на успішний результат — виступ з елементами експромту й імпровізації: «спочатку доцільно передбачати відповіді за складеним учнем удома планом... Згодом учні звикнуть відповідати і не мати перед собою плану» [2, с. 49].

Автор переконаний: учням корисно давати більше завдань, що не обмежуватимуться підготовкою певної інформації з теми, а передусім орієнтуватимуть на усну доповідь, під час якої школярі, показуючи високий рівень обізнаності, будуть мотивовані до дискусії, обміну думками. Окрім того, випереджувальні завдання підготувати доповіді, що стосуватимуться наступної, ще не знайомої школярам теми, збагатять заняття різноманітними прийомами, навчальними ситуаціями. «Істинну самодіяльність учнів матимемо тільки в тому разі, якщо не відчуватиметься повсякчас керівна роль педагога. Зверніть увагу, як вільно й струнко учні викладають певне питання в учнівських гуртках, де вони знають, що ... вибудовують власну діяльність на свій розсуд. Але ж ті самі учні бувають німі, як риби, на уроках. Отже, на самому уроці їм треба надавати якомога більше самостійності, спонукати виконувати найбільш значущу роль [2, с. 22].

Саме така психологічно комфортна атмосфера сприятиме плідній комунікації вчителя і школярів, допоможе учням осягнути таїну твору мистецтва і пройти свій, суто індивідуальний шлях до важливих моральних висновків: «... необхідно увійти до художньої лабораторії автора... зріднитися із зображеними ним героями» [2, с. 29]. Це надасть учням можливості добре відчутти художні переваги твору, сприйняти його як нетлінне явище мистецтва.

По суті, автор вважає, що реципієнт твору має «вжитися» у створений художньою уявою автора образ, проїнятися його настроями, особливостями світосприйняття. Деяко пізніше ця ідея, висловлена О. К. Дорошкевичем, набула подальшого розвитку й обґрунтування у відомій праці психолога Льва Виготського «Психологія мистецтва» [1]. На думку вченого, «...почуття не пробуджує в нас витвір

мистецтва, як звуки клавіші на роялі, кожен елемент мистецтва не вносить свого емоційного тону, а все відбувається якраз навпаки. Ми зсередини вносимо себе до витвору мистецтва, «вживаємо» в нього ті або інші почуття, які підіймаються з самісінької глибини нашої сутності і які, звичайно ж, не лежать на поверхні біля наших рецепторів, а пов'язані з найскладнішою діяльністю нашого організму» [1, с. 357]. Тому педагог має скерувати увагу школярів на глибоку роботу над художньо-психологічними особливостями твору. Це завдання вчитель успішно виконає, організувавши такий розгляд навчального матеріалу, коли учень опиняється в ролі дослідника: «Він сам складає підручник, якщо не на папері, то, в будь-якому разі, у своїй голові» [2, с. 41].

Значення такого напряму роботи, на думку О. К. Дорошкевича, є величезним. Передусім тому, що матеріал впродовж тривалого часу затримується в пам'яті учнів. Те, до чого учні дійшли «своїм розумом», так тісно пов'язане з психічним світом юнака внаслідок різноманітних і глибоких асоціацій, що надовго залишається в його свідомості. Окрім навчального значення, педагог підкреслює також величезну виховну роль такого самостійного мислення [2, с. 42].

Глибше сприйняти твір мистецтва може допомогти знайомство з особистістю автора, його долею, отримані старшокласником емоції співпереживання. Однак не слід зловживати хронологічними деталями життєпису: «Біографія повинна дати відчуття дихання особистості, вона має сприяти інтимному зближенню читача з письменником» [2, с. 47].

О. К. Дорошкевич надає рекомендації, актуальні щодо сучасних пріоритетів у системі освіти, що пов'язані з організацією опитування учнів на початковому етапі уроку. На думку вченого, нудне допитування руйнує цілісність уроку. Тому доцільно давати випереджувальні завдання підготувати цікаві повідомлення і спонукати інших школярів до дискусії з певних проблем, які не залишили їх байдужими. У цьому контексті автор зауважує, що принципово важливим є налаштованість педагога на тактовні, добрі взаємини з учнями.

Ще один аспект міркувань українського вченого пов'язаний із дбайливим, уважним ставленням учителя до свого мовлення під час спілкування зі школярами. Винятково важливу роль відіграє, наприклад, якість формулювання педагогом запитань. Запитання не повинні звучати надто вузько, оскільки відповідь учня має «являти собою вільну синтезуючу творчість, яка не скута вузькими межами, окресленими викладачем» [2, с. 50].

Мудре прислів'я нагадує нам: «Усе нове це добре забуте старе». Звісно, це перебільшення, однак, розглядаючи методичну працю О. К. Дорошкевича, переконаємося, що немало педагогічних ідей, які сьогодні розвиваються і стають складовою сучасного інноваційного педагогічного досвіду, стали предметом уваги відомого українського педагога ще на початку минулого століття.



Переконані, що звернення викладача вищого педагогічного закладу до наукової спадщини О. К. Дорошкевича допоможе глибше осмислити власну педагогічну концепцію і змоделювати разом зі студентами на практичних заняттях з методики викладання дисциплін культурологічного циклу різноманітні цікаві й доцільні з позицій методики, психології фрагменти уроків, в основі яких буде саме діалогічна взаємодія, орієнтована на врахування особистісних потреб кожного учасника комунікації.

#### Список літератури

1. Выготский Л. С. Психология искусства. Анализ эстетической реакции / Л. С. Выготский ; [коммент. Вяч. Вс. Иванов, И. В. Пешкова]. — Изд. 5. испр. и доп. — М. : Лабиринт, 1997. — 416 с.
2. Дорошкевич А. К. Опыт методического построения урока словесности. Пособие для преподавателей средней школы / А. К. Дорошкевич. — Петроград — Киев, 1917. — 58 с.

*Надійшла до редколегії 10.09.2012 р.*

УДК 393 (=161'01)

Н. А. ПОНІКАРОВСЬКА

### СТРАХ ЯК ЗМІСТОУТВОРЮЮЧИЙ ФАКТОР ОБРЯДОВИХ ДІЙ, ПОВ'ЯЗАНИХ ІЗ ЗАЛОЖНИМИ ПОКІЙНИКАМИ, В ОБРЯДОВІСТІ ДАВНІХ СЛОВ'ЯН

*Розглядаються проблеми страху як змістоутворюючого фактора обрядових дій, пов'язаних з такою категорією покійників, як заложні, в межах міфологічних уявлень східних слов'ян.*

**Ключові слова:** вік, недожитий вік, доля, заложний, поминання, поховання, східні слов'яни, обрядовість.

*Рассматриваются проблемы страха как смыслообразующего фактора обрядовых действий, связанных с такой категорией покойников, как заложные, в рамках мифологических представлений восточных славян.*

**Ключевые слова:** век, недожитый век, доля, заложный, поминки, похороны, восточные славяне, обрядность.

*Fear as a sense-making factor of ritual actions connected with such category of the dead as «zalozhnyie» is considered within the scope of mythological ideas of the Eastern Slavs.*

**Key words:** age, not lived-out age, fate, zalozhnyi, funeral repast, funeral, the Eastern Slavs.

Народна обрядовість презентує уявлення людей про всесвіт, місце людини в ньому, взаємовідносини людини з навколишнім світом. Обрядові дії, пов'язані зі смертю людини, демонструють уявлення людей про загробний світ, які у свою чергу виявляють певні особливості самотньої картини світу.

Особливе місце в обрядових дійствах, пов'язаних зі смертю людини в давніх слов'ян, належить похованню та поминанню такої



категорії покійників, як «заложні». Вони виявляють тісний зв'язок із культом землеробства та моральними аспектами існування індивіда в суспільстві.

Фундаментальне дослідження цієї теми належить Д. Зеленіну [7; 8], який диференціював поняття «своєї» та «не своєї» смерті і на цій основі виділив два типи покійників: предків і заложних. Його дослідження проблеми «недожитого віку» продовжила О. Седакова [11]. Вона визначила етимологію поняття «вік» і пов'язала його з поняттям «доля». Аспекти, які стосуються мотивів повернення померлих у світ живих, розробляла Л. Виноградова [4]. Великий внесок у вивчення слов'янського поховального обряду зробили О. Афанасьєв [1], Н. Велецька [2; 3], О. Седакова, Д. Зеленін, В. Гнатюк [6]. Вирішальний поворот в орієнтації теорій міфотворчості на емоційно-афективний аспект свідомості здійснив основоположник психології народів В. Вундт [5]. Але конкретний емоційний стан особистості як змістоутворюючий фактор обрядових дій, пов'язаних із такою категорією покійників, як «заложні», в межах слов'янської культури не розглядався.

**Мета** статті — дослідити страх як змістоутворюючий фактор обрядових дій, пов'язаних із похованням та поминанням заложних покійників.

У східних слов'ян поняття «своєї» та «не своєї» смерті має чітке розмежування, яке відіграє важливу роль у формуванні обрядових дій, пов'язаних зі смертю, похованням і поминанням померлого. У разі «своєї» смерті та за умови проведення відповідних обрядових дій померлому забезпечується перехід у подальший вимір існування, він набуває статусу предка та вшановується поминальними обрядами кілька разів на рік.

Унаслідок «не своєї» смерті (передчасної, випадкової, насильницької, самогубства, прокляття тощо) перехід в інший вимір буття не здійснюється, людина набуває статусу «заложного покійника» (далі заложний). Слово заложний (або заложений) походить від способу поховання, під час якого людину не закопують або спалюють, а просто залишають на землі, заклавши гіллям [7, с. 352].

Заложних визначає факт «недожитого віку». Етимологія слов'янського *vĭkъ* (лат. *vis*) виявляє індоевропейську семантику: «життєва сила», «*vis vitalis*». Вік, як термін життя людини, не має точної кількісної міри; це наповнений, близький до долі час витрачання первинно закладеної життєвої енергії [11, с. 40]. Давні слов'яни вважали: якщо людина не відбула свого віку, не вичерпала всієї відведеної їй життєвої сили, вона починає становити небезпеку для живих. Залишок цієї енергії переноситься в простір смерті, де перетворюється на активну шкідливу силу, що обертається проти простору життя.

Уявлення про смерть і загробне життя є одними з найважливіших елементів колективної свідомості соціокультурної спільноти.

Поховальний ритуал, що є об'єктивацією цих уявлень, має сильне негативне емоційне забарвлення. Страх смерті і страх покійних — це найзагальніші та найукоріненіші у свідомості людини інстинкти. Такі страхи пов'язані з інстинктом самозбереження і нейтралізуються впевненістю в нероздільності, непорушності та єдності життя. Страх мобілізує людину на виконання запобіжних і оборонних дій, спрямованих на нейтралізацію згубної сили смерті або шкоди, яку можуть учинити живим самі покійники.

Типологічне розділення на «свою» та «не свою» смерть зумовлює наявність різних змістоутворюючих факторів: в обрядових діях, пов'язаних з культом предків, переважає турбота про людину; в обрядових діях, що пов'язані із заложними, превалює страх, який є усвідомленням загрози передбачуваного лиха.

Усі обрядові дії, пов'язані зі смертю заложних, можна поділити на чотири етапи: 1) підготовка до смерті; 2) похорон; 3) поминання; 4) доживання свого віку.

Підготовка до смерті. Серед заложних до смерті готуються відьми та чаклуни. За народними уявленнями, смерть відьми або чаклуна не може бути природною, але є «важкою» [11, с. 49], бо вони за життя «знаються з нечистою силою». Більше того, «відьмарка ніколи своєю смертю не вмирає, вона або втопить, або повіситься» [8, с. 61]. Проте відьми та чаклуни, незважаючи на спосіб, звичайно йдуть із життя в літньому віці, тобто переважно їх не можна визначити за недожитим віком (це єдине, що відрізняє їх від інших заложних).

Смерть відьми або чаклуна народ відносить до розряду «тяжкої», тобто зазвичай їм допомагають піти із цього світу. Вважається, що душа такого заложного «запечена» в тілі; щоб вона пішла пробивають стелю, перекладають помираючого на поріг або підлогу, прибирають з ліжка куряче пір'я (подушку), підкладають йому віник або мітлу. Усе це робиться людьми з остраху, що заложний мститиме за ненадану допомогу.

Похорон. У випадку із заложними, згідно з традицією, померлого не ховають у землю. Таким чином намагалися уникнути осквернення Матері-землі, тобто сакрального простору, нечистим тілом, що могло призвести до її гніву холодів або заморозків, тобто бути згубним для посіву. Існує повір'я, що Мати-земля не прийме заложного, він завжди повертатиметься на землю, скільки б разів його не ховали, при цьому поховане тіло не зазнає тління. Тіло заложного викидали в безлюдних, глухих місцях. Такий спосіб захоронення межує з повною його відсутністю. Помста заложних у цьому разі була особливо небезпечна влітку, коли вони приходили на поля та знищували посіви.

Пізніше, у зв'язку з боротьбою християнських священиків із цим звичаєм, принциповим став не спосіб, а місце поховання. Їх не можна ховати на кладовищі, оскільки шанованим предкам буде неприємно

лежати поряд з нечистими тілами, своєю присутністю вони опоганяють святе місце.

Заложні зберігають зв'язок з місцем своєї смерті. Наприклад, самогубець на початку кожного місяця повертається туди, де він позбавив себе життя, і якщо його перенести та поховати в іншому місці, ходитиме на старе ще сім років. Аналогічні уявлення існують про потопельників, які кожну повню припливають до місця своєї смерті та купаються в місячному світлі.

У самому обряді поховання багато дій виконуються навпаки. Заложного виносять уперед головою, щоб він повертався тільки до своєї оселі, на перехрестях тіло тричі повертають кругом, щоб заплутати та збити зі шляху. Часто позаду поховальної процесії йде жінка, що замітає слід банним віником, розбризкуючи навколо себе воду, оскільки дух не може переступити через воду.

Із похованням заложних пов'язані запобіжні ритуальні дії: щоб заложний не вставав, його пришилюють у могилі осиковим кілком, підрізають йому п'ятки, а іноді набивають їх мілко посіченою щетиною. Існує звичай кидати заложним макове насіння: «тоді будеш ходити, як мак перелічиш» [8, с. 53].

Поминки. Заложні позбавлені гідного поховання і тим більше поминання. Люди, щоб не викликати заморозків, навесні не ховали заложних, але влітку, коли посіви повинні були підійматися і вже можна було не боятися холодів, особливим чином поминали заложних, аби ті не розоряли поля.

Самі поминки докорінно відрізняються від поминок пращурів. Заложним сиплють зерно на перехрестях, щоб клювали вільні птахи (птаха тут асоціюється з душею). Під час загальних поминок на зимні святки родина накриває стіл для покійних родичів, а заложним ставлять їжу під стіл, бо вони позбавлені права сидіти за столом. На могили або на місця їх смерті кидають гілки та різні речі [8, с. 42].

Доживання свого віку. Недожитий вік визначається фактом передчасної смерті. Залишок життєвої енергії, що переноситься до простору смерті, видозмінюється, перетворюючись із конструктивної сили на деструктивну. Мотивами завдання шкоди живим може бути не тільки помста за позбавлення права на гідне поховання та поминки. Заложний не просто не відбуває свого «віку», він не набуває своєї «долі», що є порушенням законів міфологічного універсуму.

Заложні можуть у вигляді тіней безцільно блукати по землі; охороняти певні місця; перетворюватися на кікімор, русалок, водяників, різних духів (навіть на вихор); перебувати на службі в нечистій сили тощо. Це різноманіття пояснюється тим, що серед заложних є люди різного віку, статі, і особливо різної вдачі [8, с. 61].

Заложних можна класифікувати таким чином:

1) Потерчата (потерча, потерчатко, потерчук). Потерчатими називають заложних дітей, що померли без хрещення або народилися

мертвими [8, с. 70]. Якщо припасти вухом до могили потерчати, то можна почути його плач. На місці, де були поховані потерчата, не можна будувати житла. Потерчат ховають на перехрестях доріг, тобто там, де проходить багато людей, які можуть їх «хрестити», тобто кинути їм хреста і дати ім'я. Існує і ще давніший звичай, ховати потерчат у підпіллі хати, неподалік від вогнища. Із цього можна зробити висновок, що від потерчат не чекали шкоди, їх не боялися, як інших заложних. Уявлення про потерчат відбилися у фольклорі, прикладом чого може бути ця пісня:

У полі-полі під грушкою  
 Лежить тіло, як папір, біле;  
 Ніхто к тілечку не прихилиться.  
 Прихилилася стара бабочка,  
 Стара бабочка — його маточка... [12]

Або:

Не мий ноги об ногу,  
 Не сій муки над діжу;  
 Ух, ух! Солом'яний дух!  
 Мене мати народила,  
 Нехрещену положила... [12]

По закінченні семи років потерчата, яких не «хрестили», перетворюються на кікімору та мавок, і ставлення до них відповідно змінюється.

2) Істоти, що докорінним чином змінили свою природу. До них належать кікімори, мавки, русалки, водяники, вампіри тощо.

Кікімора має спільні риси з домашніми духами, але, з'являючись у хаті, вона стає постійним джерелом невдач: докучає людям шелестінням, виє, плаче, розбиває посуд, кидається речами, шкодить худобі. Як обереги використовуються гілки ялівцю, якими слід підперезатися. Кікімора була особливо страшна тим, що могла вижити хазяїв з дому. Вважалося, що позбутися кікімори можна за допомогою заклинання: «Ахъ, ты гой еси, кикимора домовая, выходи изъ горюнина дома скорее, а не то задеруть тебя калеными прутьями, сожгутъ огнемъ-польмемъ и черной смолой зальютъ» [9, с. 161].

Мавки живуть у лісах і являються людям як молоді дівчата, своєю красою заманюють людей, а потім можуть залоскотати до смерті.

Істоти, що є близькими до мавок — русалки:

Мене мати породила,  
 На світ білий не пустила,  
 В руки палку дала,  
 Щоб русалка була... [12]

За народними уявленнями, русалками стають потерчата, дівчата, що втопилися (випадково чи навмисно), або дівчата, які померли в день весілля. Русалок бояться тому, що вони можуть потопити людину. Дівчат, що вдосвіта прийшли за водою, вони запитують «Полин

чи петрушка?»; як дістануть відповідь «полин», то втікають, як «петрушка», то залоскочуть дівчину до смерті та потягнуть із собою [6, с. 130]. Вони не дають рибалкам ловити рибу, лякають людей так, що ті віддають їм своїх дітей або самі помирають від страху. Оскільки русалок вважають нечистою силою, проти них може застосовуватися хрест, тому вони нападають на людину, що має хрестик, тільки ззаду. Щоб захиститися від русалки, слід на землі накреслити хрест, навколо нього коло та стати в нього [8, с. 211]. Існує повір'я, що русалка не здатна перетнути межі, можливо, це пов'язано з традицією ховати заложних на межі серед полів, а також із вірою в те, що нечиста сила не терпить заліза, а поле обробляється залізними знаряддями праці. Це також пояснює, чому як обереги від русалки використовували залізні голки та булавки, якими її треба вколоти. До таких предметів належить і кочерга, але остання, напевне, має зв'язок із домашнім вогнищем, і тісно пов'язана з культом предків. Поряд із предметними оберегами існують словесні закляття, що також відлякують русалок, наприклад, можна спитати: «Скільки клевиць у борони?» [8, с. 213].

Водяник є близьким до русалки духом, любить завдавати збитків рибалкам (псує греблі, не дає рибалити), мельникам (псує в млинах колеса), а п'яниць заводить у глухі болота, може перелякати людину до смерті. Любить жартувати з рибалками, викидати човен так далеко від води, що він розіб'ється та стане непридатним [6, с. 119]. Проти водяника, як і проти русалок, діють залізні предмети. Уважається, що на Йордан він зі своїм сімейством виповзає на берег, щоб його свята вода не попекла. Від водяника можна захиститися, перелічуючи залізні предмети або кинувши в ріку кропиву.

До цих істот належить і домовик, який часто виступає захисником домашнього вогнища і якому намагалися догодити: «Сусідушко, домосідушко, рабъ къ тебѣ идетъ, низко голову несетъ; не томи его напрасно, а заведи съ нимъ пріятство, покажись ему въ своемъ обликѣ, заведи съ нимъ дружбу да сослужи ему легку службу» [9, с. 159].

Усіх цих духів відрізняють яскраво виражене міфологічне коріння та відсутність визначеного місця поховання. Русалки, водяники, кікімори існують у свідомості людей як у зв'язку із заложними, так і окремо від них як природні духи.

3) Люди, які свідомо обрали долю заложного. Це відьми та чаклуни, що ще за життя продали свою душу і після смерті перебувають під владою «нечистої сили». До цього класу заложних можна віднести і самогубць, які свідомо недоживають відведеного віку та не набувають своєї долі.

4) Непритомники, тобто люди, які не обірвали зв'язки зі світом живих. Найчастіше причиною появи непритомників стає туга за чоловіком/дружиною або матері за дитиною. Тому поховальний обряд накладає табу на подібну тугу. Живі по закінченні сорока днів повинні обірвати всі зв'язки з померлим і дати йому піти [11, с. 48].

До непритомників також можна віднести проклятих. Вони не можуть продовжити шлях в інший вимір існування доти, доки з них це прокляття не знімуть.

5) Люди, що стали заложними не зі своєї вини чи волі. Це люди, котрих хоронили не за правилами, наприклад через тіло перестрибнула кішка, покійного одягнули в неправильний одяг, якщо число обмивальниць було непарним. Також це люди, яких не оплакали належним чином або, навпаки, оплакували так сильно, що сльози капнули на покійного. Заложними також могли стати ті, кого опустили в могилу, викопану після заходу сонця. Тому поховальний обряд завжди виконувався за чітко визначеними правилами і їх порушення не припускалося з остраху через неухважність накликати біду.

6) Покутники. Це небіжчики, які не мають спокою на «тім світі». До них можна віднести дітовбивць, скупих, людей, що не шанували традицій [6, с. 217].

7) Люди, які померли насильницькою смертю або від нещасного випадку, тобто ті, кому не дали набути своєї долі. Вони, на відміну від істот надприродних, асоціюються лише із заложними. Вони можуть перетворитися на духа або бродити по землі тінню, доки не закінчиться відпущений їм вік.

Серед обрядових дій, змістоутворюючим фактором яких є страх перед заложним, можна назвати обряд опечатування. Могили опечатували зерном, хату, в якій мешкав за життя заложний або зараз мешкають його родичі, зерном та маком. Щоб позбутися ходячого чаклуна, слід залишати їжу на підвіконні.

Як проти русалок та водяників, так і проти самогубців використовували залізні предмети, наприклад, ставили на поріг сокиру, повертаючи її вістрям у сторону місця поховання заложного.

Народне повір'я про те, що заложні (особливо п'яниці) випивають воду із землі, породило обряд «обливання могили» [8, с. 112]. Він замінює перенесення тіла заложного в болото, бо з його могили робиться штучне озеро. Цей обряд також пов'язаний із темою гніву Матері-землі, яка, не приймаючи нечисте тіло, насилає на людей засуху. Внаслідок цього вода, а не земля, що заливається, починає слугувати йому могилою. Цей обряд також може бути пов'язаним з вірою людей у те, що вода є непереборною для душі, отже, вода триматиме його в могилі. Серед бід, котрі можуть завдати живим заложні, також називають мор на людей і худобу.

Поряд із загальними уявленнями про шкоду, якої завдають заложні, існує повір'я, що конкретну біду приносить конкретний заложний. Наприклад, п'яниця приносить засуху, потопельник холодні вітри, а людина, що замерзла — згубний град.

Окрім предметних дій, проти самогубців, потопельників, а особливо проти п'яниць, що приносили із собою засуху, існували заклинання: «Выхожу я, удал молодец, из ворот в ворота, в чисто поле,

заговором заговариваюся, на все чотири сторони поклоняюся; вижу: лежить гроб поверх землі; земля того гроба не приймає, ветер его не обдуває, с небеси дождь не поливає...» [8, с. 117].

Існувало повір'я, що на вихор могли перетворитися душі померлих, або ж у вигляді вихору могла являтися нечиста сила. Заклинання використовувалися і проти вихору: «Какъ вода огонь заливаеъ, такъ и слова мои бурю утишають. Аминь» [9, с. 157].

Аналіз змісту обрядових дій на всіх етапах дає підставу стверджувати, що вони докорінно відрізняються від обрядових дій, пов'язаних з похованням померлих, що набули статусу предка. Це зумовлено переважанням такого змістоутворюючого фактора, як страх. Цей страх пов'язаний з інстинктом самозбереження, захистом простору життя від простору смерті, страхом втратити майно або зазнати значних майнових втрат, зі страхом розгнівати Матір-землю.

Перспективою подальших досліджень може бути вивчення залишків уявлень про таку категорію покійників, як заложні, в сучасній українській культурі та їх впливу на формування сучасної картини світу.

#### Список літератури

1. Афанасьев А. Поэтические воззрения славян на природу. Том третий / А. Афанасьев. — М.: «ИНДРИК», 1994. — 816 с.
2. Велецкая Н. Н. Символы славянского язычества / Н. Н. Велецкая. — М.: «Вече», 2009. — 320 с.
3. Велецкая Н. Н. Языческая символика славянских архаических ритуалов / Н. Н. Велецкая. — М.: «Наука», 1978. — 160 с.
4. Виноградова Л. Н. Народные представления о происхождении нечистой силы: демонологизация умерших / Л. Н. Виноградова // Славянский и балканский фольклор. Народная демонология. — М.: «ИНДРИК», 2000. — 400 с.
5. Вундт В. М. Очерк психологии / В. М. Вундт. — СПб.: Издание Ф. Павленкова, 1896. — 229 с.
6. Гнатюк В. Нарис української міфології / В. Гнатюк. — Львів: Інститут народознавства НАН України, 2000. — 263 с.
7. Зеленин Д. К. Восточнославянская этнография / Д. К. Зеленин. — М.: Наука. Главная редакция восточной литературы, 1991. — 511 с.
8. Зеленин Д. К. Избранные труды. Очерки русской мифологии. Умершие не своей смертью и русалки / Д. К. Зеленин. — М.: «ИНДРИК», 1995. — 432 с.
9. Майков Л. Н. Великорусские заклинания / Л. Н. Майков. — СПб: Типография Майкова, 1869. — 165 с.
10. Немов Р. С. Психологический словарь / Р. С. Немов. — М.: Владос, 2007. — 560 с.
11. Седакова О. А. Поэтика обряда. Погребальная обрядность восточных и южных славян / О. А. Седакова. — М.: «ИНДРИК», 2004. — 339 с.
12. Шашкевич М. Русалка Дністровая / М. Шашкевич, І. Вагилевич, Я. Головацький. — Будима: 1837. — 153 с.

*Надійшла до редколегії 21.09.2012 р.*



## РОЗВИТОК ТЕАТРАЛЬНИХ МУЗЕЙВ НА ГРОМАДСЬКИХ ЗАСАДАХ У ЛІВОБЕРЕЖНІЙ УКРАЇНІ СЕРЕДИНИ 1950 — 1980 РР.

*Розглянуто розвиток театральних музеїв на громадських засадах у взаємозв'язку з розвитком музейної справи в Україні сер. 1950 — 1980-х рр. Уперше, в культурологічному вимірі, на прикладі музейних закладів Харкова визначено умови і фактори розвитку притеатральних музеїв, розкрито роль особистості в процесі їх створення і діяльності.*

**Ключові слова:** музеї на громадських засадах, притеатральні музеї, музейна справа, театральне мистецтво, культурне середовище, особистість.

*Рассмотрено развитие театральных музеев на общественных началах во взаимосвязи с развитием музейного дела в Украине середины 1950 — 1980-х гг. Впервые, в культурологическом измерении, на примере музейных учреждений Харькова обозначены условия и факторы развития притеатральных музеев, раскрыта роль личности в процессе их организации и деятельности.*

**Ключевые слова:** музеи на общественных началах, притеатральные музеи, музейное дело, театральное искусство, культурная среда, личность.

*The development of theatrical museums on a voluntary basis in an interrelationship with the development of museology in Ukraine from the mid 1950 — 1980 s was considered. The conditions and factors of development of theatrical museums were determined, the role of a personality in the process of their organization and operation was revealed for the first time in an kulturological measurement on the pattern of museum s establishments of Kharkiv.*

**Key words:** museums on a voluntary basis, theatrical museums, museology, theater, cultural environment, personality.

Невід'ємною складовою розвитку культури в Україні є театральні музеї на громадських засадах — притеатральні музеї. Вони об'єднують подвижників збереження національної театральної спадщини. Вивчення кращих здобутків попереднього періоду, зокрема середини 1950 — 1980-х рр., коли в Україні сформувалася мережа театральних музеїв на громадських засадах, сприятиме повнішому і ефективнішому використанню культурологічних основ діяльності притеатральних музейних закладів у сучасних умовах.

Тема розвитку музеїв на громадських засадах в Україні набула широкого висвітлення в радянській та сучасній науковій літературі [1; 6]. Проте притеатральні музеї залишилися поза увагою дослідників. На сьогодні не існує жодної наукової праці стосовно діяльності цих поширених у досліджуваний період музейних закладів. Важливий фактичний матеріал міститься в опублікованих документах

з культурного будівництва [11], працях музеєзнавців [10; 13], дослідженнях сучасних істориків театру в Україні [4; 5].

**Мета** статті — проаналізувати вплив культурного середовища середини 1950 — 1980-х рр. на розвиток театральних музеїв на громадських засадах (притеатральних), виявити і визначити фактори їх розвитку.

Традиція створення притеатральних музеїв (театральних музеїв — виставок) склалася ще наприкінці XIX ст. Значного поширення вони набули в радянській Росії у 20 — 30-х рр. XX ст. В Україні перший притеатральний музей на громадських засадах засновано при Мистецькому об'єднанні «Березиль» у 1923 р. «Бумом» створення притеатральних музеїв виявився період середини 1950 — 1980-х рр., що пояснюється об'єктивними чинниками потреб суспільства та створеними середовищем умовами.

Розвиток культурного середовища досліджуваного періоду відбувався в умовах зміни суспільно-політичних процесів і мав суперечливий характер. Період розвитку радянського суспільства середини 1950 — 1980-х рр. у науковій літературі характеризують неоднозначно. За радянських часів його оцінювали як період завершення соціалістичної культурної революції і переростання соціалістичної культури в комуністичну. У сучасній науковій літературі період історії вітчизняної культури другої половини 1950-х — початку 1960-х характеризують як сплеск духовної «відлиги», а середину 1960-х — першу половину 1980-х рр. називають «застійним» періодом.

Активному збільшенню мережі притеатральних музеїв сприяла загальна соціокультурна ситуація початку зазначеного періоду, на якій зосереджена увага. Вона характеризується поступовим розвитком культури, появою нового покоління (висловлюючись мовою документів епохи) «народної інтелігенції», посиленням інтересу громадськості до проблем збереження національної історико-культурної спадщини, зростанням рівня матеріального забезпечення та рівнем культурних запитів населення. Водночас розвиток притеатральних музеїв відбувається в умовах з одного боку — активізації процесу музейної діяльності, відомого під назвою «музейний бум» (що виявилось у кількісному і якісному збільшенні музеїв та значному поширенні їх соціокультурних функцій), з іншого — ідеологізацією суспільно-політичних процесів, які спрямовували роботу музеїв на задоволення потреб соціалістичного і комуністичного будівництва в країні. Важливою складовою культурного розвитку України протягом досліджуваного періоду залишалася планова державно-музейна політика.

Інтенсивна зацікавленість держави до розвитку музеїв виявилась у відповідних рішеннях керівних і партійних органів УРСР на початку 1960-х рр., які впливали на характер і форми подальшого розвитку типологічної групи театральних музеїв. Зокрема, у постанові Верховної Ради УРСР від 30 червня 1960 р. зазначено: «...забезпечити

систематичне проведення змістовної масово-політичної роботи, щільно пов'язаної з життям і виробничою діяльністю установ, організацій та ін., спрямованої на всебічну популяризацію передового досвіду та методів роботи» [11, с. 609]. До роботи в культурно-освітніх закладах слабо залучаються кадри «народної інтелігенції» — артисти, художники та ін. [11, с. 608]. Згідно з постановою ЦК Компартії України від 16 червня 1964 р. «Про підвищення ролі музеїв у комуністичному вихованні трудящих», музейна справа розвивалась під гаслом пропаганди розвинутого соціалізму музейними засобами. Музеї розглядалися як ідеологічні заклади. Значення музеїв як форми стимулювання участі народу в будівництві комунізму і засобу ідеологічного впливу на громадську свідомість значно зростало. Пояснити це можна запланованою соціальною ефективністю діяльності музейних закладів.

Але вирішити комплекс спрямованих на корегування та поширення суспільно і політично значимих ідей одними постановами було неможливо. Як відомо, жодне ідеологічне гасло нездатне «заволодіти масами», лишаючись у межах суто політичного дискурсу. Водночас «залишковий» принцип фінансування закладів культури, зокрема і музеїв [2, с. 143], потребував розвитку позабюджетних форм їх існування. Це спричинило активне долучення до музейного будівництва громадськості, якій властивий менталітет культури та культурної ідентичності. Особливим феноменом культурного життя в досліджуваний період стають музеї на громадських засадах, які забезпечували виконання ідеологічних завдань і культурно-просвітницької роботи при мінімальних затратах. Усе вищезазначене надало нового поштовху розвитку притеатральних музеїв.

Директивні матеріали Міністерства культури СРСР (яке керувало творчими, ідеологічними й організаційними питаннями театральної справи в Україні в досліджуваний період [4, с. 11–12]), орієнтували театри на зближення з практичними завданнями сьогодення. Найдоцільнішим убачався засіб відображення і популяризації «виробництва» театрив у виставковій діяльності притеатральних музеїв. Показники відвідувань театрив в Україні за рік такі: 1960 — 14,0 млн, 1970 — 17,2 млн, 1980 — 19,3 млн, 1985 — 20, 7 млн. [8, с. 455]). Зважаючи на стійку тенденцію збільшення кількості глядачів, притеатральні музеї виявились важливими осередками вирішення поставлених державою на певному етапі розвитку суспільства ідеологічних завдань. Зміст діяльності притеатральних музеїв визначався як «розкриття соціальної і суспільної значимості театру в СРСР у різні періоди його історії» [13, с. 7]. Завдання притеатральних музеїв були окреслені наказом міністра культури СРСР К. Фурцевой: «підпорядкувати наукову і масово-просвітницьку роботу музеїв пропаганді кращих творів радянського мистецтва ..., ширше залучити до роботи в притеатральних музеях ветеранів — акторів, режисерів,

художників ..., котрі вийшли на пенсію» [10, с. 13–14]. Водночас підкреслювалось, що діяльність більшості притеатральних музеїв є неплановою і пасивною, і наказувалось «налагодити контроль за їх практичною діяльністю» [10, с. 13–14].

Отже, створення нових і діяльність існуючих притеатральних музеїв розглядалось з точки зору їх політичної доцільності та практичної необхідності. Демократична за своєю суттю справа масового поширення притеатральних музеїв на громадських засадах та їх функціонування підпорядковувались ідеологічним вимогам державної політики. Водночас формальний підхід органів культури до справи створення музеїв на громадських засадах змушував обласні організації і установи вдаватися до приписок, звітувань про навіть ще не розпочату роботу зі створення музеїв [6, с. 14–15]. У науковій та науково — довідковій літературі цього часу зазначено, що станом на 1964 р. в Україні існувало 2 притеатральні музеї [7, с. 990–991], а в 1969 р. — уже 23 [13, с. 5]. Планування відкриття нових громадських музеїв партійним керівництвом [1, с. 67], директивні методи керівництва і «рапортomanія» [2, с. 143] та методологічні обмеження творчого і демократичного за своїм характером самодіяльного музейництва призвели до формалізації створення притеатральних музеїв. У кращому разі це були виставки в фойє театру, які відзначалися одноманітністю, схематизмом, відсутністю оригінальних експонатів, були епізодичними (передусім до ювілейних дат) і далі випадкового підбору фотографій у своєму розвитку так і не пішли. Але були й такі, що за своїми масштабами й характером діяльності виходили за межі типових на той час притеатральних музеїв, зокрема в Українському драматичному театрі ім. І. Франка (Київ), Одеському державному академічному театрі опери і балету, Миколаївському театрі імені В.Чкалова та ін. На висвітленні позитивного досвіду функціонування притеатральних музеїв Лівобережної України, який являє собою найбільший інтерес для використання наступними поколіннями, і зосереджена увага. Притеатральні музеї на громадських засадах хоча і поступались за професійним рівнем державним музеям (відсутність професійних знань для наукового комплектування фондів, створення експозицій і виставок на науковій основі та ін.), являли собою своєрідний протест проти формалізму, жорстких ідеологічних настанов, притаманних державній музейній мережі.

Діяльність притеатральних музеїв планувалась у взаємодії з театром, тому і розглядати її слід у контексті відповідного періоду розвитку конкретного театру і театральної та музейної справи загалом. Розвиток музейних закладів середини 1950 — 1980-х рр. відбувся за однакових соціокультурних умов на всій території Лівобережної України. Для виявлення найважливіших факторів створення та особливостей функціонування означену групу музеїв на громадських засадах стисло проаналізовано на прикладі притеатральних музеїв

Харкова. З'ясування факторів заснування притеатральних музеїв у різні часові проміжки досліджуваного періоду (1954 та 1972 рр. відповідно) дозволить пояснити вплив середовища конкретного місця і часу на їх розвиток. Про приблизну кількість відвідувачів притеатральних музеїв Харкова свідчать дані статистичної звітності по формі 9 — НК «Звіт про діяльність театру», що зберігаються в головному управлінні статистики Харківської області. Статистичні дані про кількість відвідувачів шістьох харківських театрів за рік такі: 1960 — 1165, 0 тис., 1970 — 1583,6 тис., 1980 — 1455,0 тис., 1990 — 854,0 тис.

Унікальним, широковідомим і єдиним у своїй типологічній групі був притеатральний музей Харківського театру ляльок ім. Н. К. Крупської (сучасна назва Харківський державний академічний театр ляльок ім. В. А. Афанасьєва. Створення музею пов'язане з ім'ям Віктора Андрійовича Афанасьєва, талановитого режисера нової генерації, який протягом 1952 — 1983 рр. очолював Харківський театр ляльок (далі ХТЛ). Початок діяльності В. Афанасьєва — це період часткової лібералізації радянського режиму (так званої духовної «відлиги», що почалась після смерті Сталіна (1953) і XX з'їзду КПРС (1956). Загально визнано, що з цього часу жорсткий контроль над суспільним життям і культурними процесами, які не суперечили державній ідеології, в цілому було послаблено. Важлива прикмета часу — поживлення міжнародного співробітництва. Театри набули певних можливостей більш вільного розвитку, а музеї — можливості розширення змістовних аспектів комплектування та експонування фондів.

Завдяки В. Афанасьєву театр до рівня стали називати «харківським феноменом» [12, с. 87]. Харківський театр став лідером серед лялькових театрів України й успішним творчим суперником відомого в світі Державного центрального театру ляльок (далі ДЦТЛ) під керівництвом С. Образцова (існував з 1931 р. в Москві). Слід підкреслити, що при ДЦТЛ Музей театральних ляльок було створено в 1937 р., а сам театр на той час був своєрідним творчим «законодавцем» для більшості театрів СРСР. Тому досвід ДЦТЛ став прикладом для створення музею в ХТЛ. Художній керівник дав розпорядження, щоб незатребуваних у виставах ляльок відправляли у фойє театру.

Сам музей, відкритий в 1954 р., спочатку більше нагадував виставку, що можна пояснити недостатністю експонатури та відсутністю відповідного приміщення. Якісно новий етап розвитку музею, час формування його основних тематичних колекцій починаються з 1968 р., коли театру ляльок і, відповідно музею, виділили нове помешкання (пам'ятка архітектури в центрі міста, збудована за проектом архітектора О. Бекетова). Одночасно розвиткові музею сприяла й організована в 1958 р. радянська секція Міжнародної спілки діячів театру ляльок — UNIMA, яка рекомендувала створювати музеї ляльок по всьому світу. Завдяки провідній ролі В. Афанасьєва

в діяльності цієї організації (з 1959 по 1987 рр. віце-президент Радянської секції, президент Українського відділення UNIMA) та підтримки творчого колективу театру музей мав можливість активного поповнення фондів. Враховуючи конкретні соціокультурні умови і суспільні потреби, в 1970-х рр. було відкрито виставку «Радянський театр ляльок», яка розповідала про виникнення театру ляльок у країні, творчий шлях провідних колективів, діяльність Радянського Центру UNIMA. З огляду на те, що на пострадянському просторі Харківський музей постував місцем тільки Музею театральних ляльок ім. С. В. Образцова, переоцінити його культурологічну і історичну значимість для України неможливо [3; 12].

Отже, факторами заснування музею при Харківському театрі ляльок виявились конкретні умови культурного середовища, потреби суспільства і цілеспрямована діяльність особистості. Новаторський дух та організаційні здібності В. Афанасьєва відбилися не тільки у створенні «свого» театру, а й у створенні «свого» музею. Важливими умовами успішного функціонування музею були незаідеологізованість передбаченого в основному для дитячої аудиторії театру ляльок та відповідне помешкання. Розвиткові музею сприяла активна участь театральних діячів у формуванні фондів. Досвід Музею театральних ляльок слугує яскравим прикладом розвитку музейної закладу на громадських засадах, що пройшов шлях від невеличкої виставки в фойє театру до визнаного на загальносоюзному рівні при театральному музею.

Аналогічною активністю та плідністю щодо створення притеатрального музею відзначалась і діяльність окремих осіб Харківського ордена Леніна академічного драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка (до 1935 р. мистецьке об'єднання «Березіль», сучасна назва Харківський академічний драматичний театр ім. Т. Г. Шевченка. Заснування музею (початок 70-х р.) не збігалось, як у попередньому випадку, з процесом демократизації в країні, а відбувалось у визначений у сучасній науковій літературі «застійний час» загальної ситуації в культурі. Театр виконував поставлені партією завдання: «відобразити світло ленінської думки, торжество ленінських ідей» [15].

Слід зауважити, що для українського театру період «застою» був не зовсім однозначним. Він характеризувався ідеологічним пресингом та нігілістичним ставленням до українського мистецтва посадових осіб [4, с. 11], але виконував своє благородне покликання — пропагував загальнолюдські цінності. Ця справа полегшувалась завдяки тому, що пропагандистські ідеологічні постулати партійно-державного керівництва в багатьох моментах, у теорії, не розходилися із загальнолюдськими. Так, у музейній справі була проголошена теза, що наявність тих або інших музеїв у регіонах є показником розвитку його культурного життя, суспільного інтересу до науки, культури і мистецтва [6, с. 8]. Слід підкреслити, що український театр



у цей час розмовляв (за визначенням фахівців) «езоповою мовою», а в роки «апогею російщення» (1970-ті — перша пол. 1980-х рр.) в основному на «інонаціональному» драматургічному матеріалі [5, с. 30–31]. Ветерани Харківського театру ім. Т. Шевченка в цих не дуже сприятливих для художньої творчості умовах пропагували загальнолюдські цінності, кращі театральні традиції вітчизняного драматичного театру ще і мовою музейних експонатів. Отже, на створення притеатрального музею вплинули, з одного боку, стан театральної справи в країні, з іншого — посилення інтересу творчої інтелігенції до театральної спадщини.

Ініціатором створення і своєрідним послідовником «березільців» у справі заснування притеатрального музею на громадських засадах була актриса (за її ж висловом) другого курбасівського призиву — Юлія Гаврилівна Фоміна — особистість, спосіб мислення і мораль якої відіграли значну роль у житті театру. «Совість театру «Березіль», «зберігач театральної пам'яті» — так називали Ю. Фоміну сучасники, а створений нею музей — «будинком Юлії» [9]. Відійшовши від акторської роботи, у 1972 р. Юлія Гаврилівна повністю взяла на себе роботу по формуванню колекції музею, де майже кожен експонат — свідок творчих подій, у яких вона сама безпосередньо брала участь. Основою колекції традиційно виявився особистий архів засновників музею — Юлії Фоміної та її чоловіка Романа Черкашина. Успішне комплектування фондів залежало від знань Ю. Фоміної щодо творчої діяльності «свого» театру і вміння зацікавити проблемами музею громадський актив іззовні. Зібрані фонди музею охоплювали всі основні етапи становлення, розвитку та творчого життя театру. Донесення змісту фондів музею до громадськості відбувалося, в основному, через екскурсійну роботу [14]. А оскільки екскурсії по музею проводили Ю. Фоміна і Р. Черкашин, то одночасно відбувався і живий процес передачі духовних цінностей від одного покоління до наступного. Музей набув значення соціально-інформаційного і культурно-історичного середовища.

Таким чином, суспільні потреби середини 1950 — 1980-х рр. потребували активізації використання засобів політичного та культурно-освітнього виховання трудящих. Ідеологічний характер визначених постановами партії і уряду завдань музеїв і театрів спричинив поширення гнучкіших засобів їх вирішення — створення притеатральних музеїв на громадських засадах. Інтенсивність розвитку означеної типологічної групи музеїв Лівобережної України залежала від факторів соціокультурної ситуації, що визначали стан культури суспільства й особливості національно-культурних процесів середини 1950–1980-х рр. Прогресивні тенденції розвитку притеатральних музеїв пов'язані з активною діяльністю особистості, роль якої в успішній організації означеної групи театральних музеїв була визначальною. Цілеспрямовано матеріалізуючи привласнені фрагменти взаємодії



зі світом театру (почуття, переживання, думки у формі експозицій і виставок та віддаючи їх в екскурсійній роботі), театральні діячі виявились виразниками духовної культури свого часу, а створені ними музеї — засобом осягнення цієї культури. На фактичному матеріалі відтворювались історія і своєрідність окремих театрів, творча діяльність провідних режисерів і акторів, що доповнювало загальну картину театральної справи та театального мистецтва в радянській Україні. Практична результативність діяльності притеатральних музейних закладів залежала від створених відповідних умов для виконання ними основних соціальних функцій: документування історичного процесу та освітньо-виховної. Перспективним напрямом подальшого дослідження вбачається комплексне вивчення театральних музеїв Лівобережної України радянського періоду як соціокультурного інституту.

### Список літератури

1. Буланый І. Т. Громадські музеї України: історія, досвід, проблеми / І. Т. Буланый, І. Г. Явтушенко. — К.: Мистецтво, 1979. — 179 с.
2. Воронова Л. М. Музей і влада : державна політика щодо музейництва в Україні у 70 — 80-х рр. ХХ ст. // Вісник Харк. держ. акад. культури. — ХДАК, — 2001. — Вип. 4. — С. 138 — 145.
3. Гаврилук П. І. Світ лялькових образів / П. І. Гаврилук, Р. Т. Ковальова // Культура України : Зб. статей / Під ред. М. В. Дяченка, В. М. Шейка. — ХДІК, 1996. — Вип. 3. — С. 108 — 113.
4. Дутчак Г. О. Державна політика в Україні у галузі театального мистецтва (1917 — 2000 рр.) : автореф. дис. канд. іст. наук : спец. 07. 00. 01. «Історія України» / Г. О. Дутчак. — К., 2004. — 21 с.
5. Єсипенко Р. М. Роль українського театру у формуванні суспільної свідомості народу в 60 — 80-ті роки : автореф. дис. докт. іст. наук : спец. 17.00.08. «Теорія і історія культури» / Р. М. Єсипенко. — К., 1994. — 33 с.
6. Крук О. І. Розвиток музейної справи в Україні (кінець 1950-х — 1980-ті рр.) : автореф. дис. канд. іст. наук : спец. 07.00.01. «Історія України» / О. І. Крук. — Х., 2000. — 21 с.
7. Музеи театральные // Театральная энциклопедия. / Глав. ред. П. Марков. — М.: Сов. энциклопедия, 1964. — Т. 3. — С. 990 — 991.
8. Народное хозяйство Украинской ССР : юбилейный статистический ежегодник / Госкомстат УССР. Отв. за вып. М. Т. Ковальчук. — К. : Техника, 1987. — 455 с.
9. Петрова В. Хранительница театральной памяти / В. Петрова // Харків'яни. — 2002. — № 29. — С. 4.
10. Приказ министра культуры СССР № 263 «Об улучшении работы притеатральных музеев». 31 мая 1967 / Театральные музеи в СССР // Труды НИИ Музееведения и охраны памятников истории и культуры / под ред. Н.В. Минц. — М., 1969. — Вып. 23. — С. 13 — 14.
11. Постанова Верховної Ради УРСР «Про стан і заходи по дальшому поліпшенню культурно-освітньої роботи серед трудящих Української РСР». 30 червня 1960 р. // Культурне будівництво в Українській РСР. Найважливіші рішення Комуністичної партії і Радянського уряду. Червень

- 1941 — 1960 рр. : збірник документів — К. : Держ. видав. політичної літератури, 1961. — С. 606 — 613.
12. Стогний А. Музей театральных кукол : путеводитель / А. Стогний. — Х. : Золотые страницы, 2009. — 104 с.
13. Театральные музеи в СССР // Труды НИИ Музееведения и охраны памятников истории и культуры / под ред. Н.В. Минц. — М., 1969. — Вып. 23. — С. 3 — 10.
14. Фомина Ю. Музей шевченковцев / Ю. Фомина// Красное знамя. — 1981. — 5 декабря.
15. Царев М. Партия ставит задачи. Заметки делегата XXIV съезда КПСС / М. Царев // Театр. — 1971. — № 6. — С. 3 — 6.

*Надійшла до редколегії 29.08.2012 р.*

УДК 165.9:130.2

А. А. САВЧЕНКО

### РЕЛІГІЙНІ ВІРУВАННЯ: МІФИ ТА РЕАЛЬНІСТЬ

«Люди, яким їхнє щоденне життя здається порожнім і монотонним, легко стають релігійними; це зрозуміло й пробачно, але тільки вони не мають права вимагати релігійності від тих, чиє щоденне життя проходить не порожньо й не монотонно»

*Ф. Ніцше*

*У зв'язку з тим, що проблема походження релігійних вірувань дослідниками ще не вирішена, розглянуто деякі найвідоміші гіпотетичні міркування, висловлені в науковій літературі, з урахуванням ступеня їх достовірності.*

**Ключові слова:** людський страх, вірування, релігія, Бог, цивілізація, людська психологія.

*В связи с тем, что проблема происхождения религиозных верований исследователями еще не решена, рассмотрены некоторые наиболее известные гипотетические соображения, высказанные в научной литературе с учетом степени их достоверности.*

**Ключевые слова:** человеческий страх, верования, религия, Бог, цивилизация, человеческая психология.

*However, due to the fact that the problem of the origin of religious beliefs, researchers have not yet been solved in the paper considers some of the most famous hypothetical views expressed in the scientific literature, taking into account their degree of reliability.*

**Key words:** human fears, beliefs, religion, God, civilization, human psychology.

Проблеми виникнення найдавніших вірувань у потойбічні сили і генезис релігії здавна привертала пильну увагу теологів і світських учених. Якщо перші припускали, що це — прояв божественного одкровення, то другі шукали якісь людські й речовинні причини. Що стосується теологічного підходу, він оснований на вірі й тому не може бути предметом дискусії, яка неминуче зведеться до суб'єктивних «вірю — не вірю, згоден — не згоден». Зважаючи

на це, можна говорити лише про найвідоміші гіпотези, висловлені у світській науковій літературі.

Питання релігії завжди цікавили мислячих людей. Зрозуміло, що еволюція релігій триває і кінця поки не передбачається. Важко уявити, намалювати генеалогічне древо релігій. Існували релігії монотейстичні й політейстичні, світові й локально обмежені, на їхній базі виникла безліч сект, культів, місцевих вірувань, напрямів, реформістських рухів, течій, уніатських церков, віровчень, угруповань, орденів. Повільно, але впевнено змінюються, пристосовуються до сучасності всі структурні одиниці цієї сукупності, численні релігії, корегуються їхні догматичні настанови, сприймаються та додаються досягнення науки й цивілізації, що є актуальним для дослідження.

**Мета** дослідження — розглянути деякі найвідоміші гіпотетичні міркування з питань виникнення найдавніших вірувань і релігій, висловлені в науковій літературі, з урахуванням ступені їхньої вірогідності.

Одним з найактуальніших питань будь-якого суспільства було і залишається питання його духовної спадщини. Як створений Світ, хто був його Творцем? Ці й інші питання цікавили і цікавитимуть людство, доки воно існує. У давніх рукописах, які написані мислителями свого часу, робиться спроба донести до людей зміст процесів Світобудови, пояснити походження релігійних вірувань і релігій на Землі.

Стосовно релігійних вірувань і релігій існує безліч літературних джерел. Серед різних досліджень, присвячених цим питанням, можна, насамперед, назвати праці: Арістотеля, Анаксагора, Атіфонта, Демокрита, Крітія, Цельса, Річарда Докінза, Генріха Кунова, Юліуса Ліпперта, Герберта Спенсера, Дж. Фрезера, Лео Фробеніуса, Вільгельма Шмідта й ін. Заслужують на увагу фундаментальні дослідження відомого етнографа й релігієзнавця С. А. Токарева, А. М. Золотарьова, Д. К. Зеленіна, Ю. І. Семенова, С. П. Толстова, Д. Е. Хайтуна й багатьох інших.

Слід зауважити, що в ранніх літературних джерелах немає чіткого розмежування між поняттями «релігійні вірування» і «релігія». Більшість авторів узагалі не звертали уваги на розходження між означеними поняттями, довільно використовуючи той і інший термін. Це розмежування відзначав С. А. Токарев [3].

Щодо того, яким є характер релігійних вірувань, котрі існували до виникнення релігій ранніх цивілізацій, а також про термінологію, було висловлено багато припущень. У зв'язку із цим правильніше говорити про первісні релігійні вірування, тобто вірування, які існували до виникнення цивілізації та держав. Відповідно до досліджень Г. Є. Маркова, вірування, значною мірою умовно, можна поділити на дві категорії: первісні релігійні й існуючі поза зв'язком з епохою (побутові) індивідуальні й групові у вигляді марновірства забобони. Їхня сутність полягає в уявленні про наявність і вплив на природу,

людей і суспільство якихось абстрактних або містичних сил, а у відомих випадках — і можливості ними маніпулювати.

На відміну від релігій, релігійні вірування навряд чи в усіх випадках можна визначати як у певному сенсі форму суспільної свідомості. В умовах первісного суспільства, насамперед його ранніх епох, кожна система вірувань, тісно пов'язана з господарсько-культурним типом тієї чи іншої групи, охоплювала лише обмежений за чисельністю колектив, усередині якого, залежно від вікової, статевої й іншої належності, могли існувати різні варіації вірувань. Отже, дещо умовно, можна сказати, що первісні вірування — це форма соціальної, але ще не сформованої остаточно суспільної свідомості у вигляді вузько-колективної або навіть індивідуальної системи вірувань.

Щодо виникнення релігійних вірувань, їхнього походження й суті ще дуже давно грецький філософ Арістотель висловлював думку, що людина творить зовнішній вигляд і життєві відносини своїх богів за своєю власною подобою [1]. Подібні думки поділяли античні філософи: Анаксагор, Атіфонт, Ксенофан та ін. Філософ Критій уважав, що люди вигадали богів, щоб нав'язати іншим страх і змусити їх виконувати закони. Подібну ідею поділяв історик Полібій. Особливо хотілося б сказати про погляди Демокрита на те, що основою релігії є страх перед грізними явищами природи. Власне, цей підхід став нині методологічною основою багатьох концепцій, зокрема войовничого атеїзму [2].

У середині минулого століття домінувала точка зору про «боже-ственне одкровення», як джерело релігійних уявлень. Як відзначає С. А. Токарев, тільки в XVII–XVIII ст. стала виникати опозиція богословському вченню. Томас Гоббс висловив думку про те, що релігія ґрунтується на «вигадках, допущених державою», тоді як вигадки, не допущені державою — марновірство. Філософ Борух Спіноза вбачав причину виникнення релігії в невпевненості людини у своїх силах перед могутністю природи, в страхові перед нею. Були висунуті гіпотези про походження релігійних вірувань як наслідок людської фантазії, породженої страхом перед надчутливими силами природи. Філософ Девід Юм висловив у своєму дослідженні «Природна історія релігії» думку про те, що релігійні уявлення людини визначалися не тими враженнями, які справляли на нього сили природи, а враженнями від громадського життя. Були й інші гіпотези [3, с. 14–16]. Із затвердженням у філософії раціоналізму, сформувалися дві його течії, пов'язані з проблемами релігії.

У 70-ті рр. XIX ст. набув поширення «антропологічний» напрям (Е. Тейлор, Дж. Леббок, Г. Спенсер та ін.), який ґрунтувався на тому, що основою релігії були властивості людської природи. Е. Тейлор розробив «анімістичну» теорію, відповідно до якої релігія виникла з одушевлення людиною сил і явищ природи. При цьому «мінімум релігії — це віра в духовні сутності» [5]. Починаючи з останньої чверті

XIX ст., все більше вчених стали виступати проти анімістичної теорії. Замість неї була висунута концепція про те, що анімістичним віруванням передували більш давні й примітивні. Склалися переданімістичні концепції, пов'язані з іменами Джеймса Фрезера, Конрада Прейсса, Альфреда Фіркандта, Дж. Хьюїтта й інших відомих учених [4].

Отже, багато авторів уважали, що вірування й власне релігія були наслідком беззахисності й страху людини перед природою, а подібність релігійних вірувань у різних народів пояснювалася, зокрема однаковістю людської психології.

На нашу думку, нині немає достовірних доказів щодо виникнення релігійних вірувань. Тим більше, що жодна з висловлених у літературі гіпотез не пояснює, чому в різних місцях нашої планети та яким чином у головах людей виникли приблизно однакові уявлення і стали використовуватися майже однакові способи та прийоми впливу на навколишню дійсність надприродним шляхом. Крім того, автори відомих публікацій не розмежовували використовуваних понять й первісних вірувань, які найчастіше визначалися як «релігія».

Аналіз літературних джерел дозволяє стверджувати, що релігія — це наявна в певному суспільстві сукупність уявлень про Бога й інші надприродні сили, які є предметом поклоніння. Загалом, у релігії апіорі мало об'єктивності, тому що Бог незмінний, а церква схильна пристосовувати свої догмати до конкретних історичних умов, потреба суспільства, а то й існуючої влади. Наприклад, якщо припустити, що Бог єдиний, то різні релігії називають і описують Його по-різному, оскільки Бог незбагнений, непізнаваний і безпосередньо не може сприйматися, а люди інтерпретують у різних умовах ті самі факти і явища по-своєму. Зважаючи на це можна дійти висновку, що запекла боротьба конфесій відбиває не обстоювання так званої «правди», а, власне, перманентний конфлікт інтересів. Зокрема, з більше 40 відомих Євангелій християнська церква «відібрала» і канонізувала тільки 4, які найбільше підходять до доктрини, а інші оголосила ерессю. Отже, релігія — це прийнятий у конкретному соціумі спосіб визнання Бога, інтерпретації Його законів і настанов, даних людям церквою через так званих «пророків». Очевидно: якщо релігії розходяться в думках про одне й те саме, отже істинними повною мірою їх визнати не можна.

Релігійність як поведінкова ознака своєрідної культури людини, безумовно, має еволюційне походження. Доведено, що в давнину первісна людина мала велику кількість різних страхів. Від панічного під час стихійних катаклізмів до переляку від несподіваного й незрозумілого звуку або появи невідомої тварини. Знахідки археологів підтверджують, що люди, на відміну від тварин, 35 — 40 тис. років тому вже мали сформовану психіку. Природно, ніяка психіка не витримала б постійної загрози безлічі явних і невідомих сил. Гіпотетично, повинні були виникнути якісь механізми розвантаження нервового

напруження. Оскільки причини потрясінь найчастіше не вкладалися в слабку свідомість, нічого не залишалось, як об'єднати їх у щось на кшталт моління, поклоніння. Виникли фетиші, далі божки й боги.

Б. Маліновський стверджував, що релігія задовольняє когнітивну й емоційну потребу індивіда в стабільному, зрозумілому й упорядкованому світі й надає можливості почувати себе захищеним перед природним хаосом. До того ж людина швидко з'ясувала, що вона — смертна. Зрозуміло, що природний страх перед смертю також повинен компенсуватися в її свідомості. Тому обізнані предки в просвітленні ініціювали і віру в загробне життя. Цей релігійний щабель, як і поклоніння різним божкам, доведено палеонтологічними матеріалами й дослідженнями.

Таким чином, можливо, нашим далеким предкам навіть примітивне моління заспокоювало нерви, позитивно впливало на психічне й фізичне здоров'я і сприяло виживанню. До того ж релігійний ритуал, виконаний перед будь-якими важливими діями, наприклад, полюванням, надавав упевненості, підвищуючи шанси на успіх. Схильність до такого поведіння, продовжуючи життя та репродуктивний період, закріплювалася відбором, осідала генетично в морфології й культурі людини. Очевидно, перед нами типова схема формування інстинкту релігійності, що позитивно впливав на чисельність популяції й тривалість життя. Через багато тисячоліть уже освіченіші люди створили цілий паралельний світ богів. Це вже була гра розуму «людини розумної», за допомогою якого ця гра вдосконалилася, а джерела залишилися в минулому. І вже зовсім новий «розум» убачав у релігії владу, особливо християнство, яке набуло на тривалий час жорсткого відтінку.

Очевидно, що «вірогенний» ген давно й міцно засів у спадкоємному апараті людини і залишається в повсякденному житті: жодні переконання й курси природознавства не допомагають — навіть освічені, переконані матеріалісти-атеїсти ловлять себе на дрібному марновірстві. Справедливим є також улюблене судження багатьох белетристів з приводу того, що людина не може існувати без віри в щонебудь, що зміцнює дух і саму віру. Можливо, споконвічно була еволюційна доцільність релігії як сподвижника прогресу й цивілізації, але до певного часу. Згадаємо середньовічний «розгул» церковної інквізиції. Природознавство було практично заборонене, за цей час сотні талановитих учених, тисячі древніх книг були знищені. За сторіччя інквізиції з метою залякування інакомислячих на багаттях були спалені десятки тисяч осіб.

Як зазначалося раніше, дослідників здавна цікавило питання про те, чим пояснюється відносна однаковість комплексу первісних вірувань у різних народів, зокрема й тих, що перебувають один від одного на величезних відстанях. Висунуто безліч пояснень: єдність

людської психіки, дифузія, вплив божественного одкровення й ін. Особливий інтерес виникають гіпотези про «тотемічні», «анімістичні», «магічні» й інші народи. Як приклад можна навести «анімістичну теорію» Джеймса Фрезера та гіпотези інших авторів. Певною мірою до поглядів Дж. Фрезера близькі позиції Г. Кунова.

Спочатку, як вважав Г. Кунов, виникли зачатки культу духів, яких уважали подібними до людей, зокрема й у потребі в їжі, що призвело до виникнення обряду жертвопринесення. Наступним етапом у розвитку вірувань, згідно з Куновим, був перехід від культу духів до культу тотема й предків. Потім виникли уявлення про створення світу, неба, пекла, склалося обожнювання предків і принесення їм жертв. І, нарешті, відбувся перехід від культу предків до культу природи. Отже, «із шанування духів виникає шанування предків, а з останнього, у свою чергу, в подальшому ході розвитку виникає культ природи» [2, с. 144]. Як можна переконатися, підхід Кунова до проблеми є цілком еволюціоністським — одне спричиняє інше. М. Кунов досліджує багато етнографічного матеріалу щодо різних первісних і напівпервісних народів, однак його висновки штучні й довільні. Цікаво, що, на відміну від багатьох своїх сучасників, як і пізніших дослідників, Кунов не погоджувався з поширеною схемою виділення окремих вірувань, таких як анімізм і ін., вважаючи, що на кожному із запропонованих ним етапів еволюції релігійних вірувань вони були єдиним комплексом, що складається з окремих елементів.

На нашу думку, виокремлені в літературі самостійні вірування насправді є органічною складовою єдиного магічного комплексу, що склався у відповідних господарсько-культурних умовах. Згодом, пристосовуючись до середовища, що виражалося в додаванні різних господарсько-культурних типів, люди мали вирішувати певні, найважливіші для їхнього життя завдання. Ці завдання були різними, що й створювало зовнішні ознаки пріоритету або домінування якихось певних вірувань, котрі насправді становили нерозривний магічний комплекс, у якому одне — помітніше для етнографа, інше — менше. Унаслідок цього й виникло уявлення про різні види вірувань, що виявилось лише помилкою спостереження.

Розглядаючи проблему в цілому, маємо підстави вважати, що будь-який комплекс релігійних вірувань, як би він не був описаний у літературі, можна умовно назвати «магічним», розуміючи магію як символічну дію або бездіяльність, спрямовану на досягнення певної мети надприродним шляхом. Якщо докладно розглянути кожне з виокремлених дослідниками вірувань, помітно, що всі вони ґрунтуються на магічних уявленнях про можливість досягнення необхідних цілей магічним шляхом і відповідними магічними діями (заклинанням, обрізанням, полюванням за головами, тощо.) або бездіяльністю (ті чи інші види табу). Зазначене стосується анімізму, тотемізму, шаманізму й інших вірувань.



Досліджуючи релігійні вірування, потрібно мати на увазі, що їхнє виникнення, відповідно і їхній первісний стан, нам зовсім не відомі і навряд чи можуть бути з'ясовані. За десятки (можливо, й сотні) тисяч років змінювалися господарсько-культурні типи, відбувалися культурні контакти, деякі елементи вірувань зникали. Не можна не зважати й на прояв бурхливої людської фантазії. У результаті те, що спостерігали вчені й мандрівники за два — три останні сторіччя, жодним чином не відповідає первісним, початковим віруванням, набувши різноманітних і дуже складних колізій, але при цьому залишається по суті магічними комплексами.

Можна припустити, що марновірство й забобони, різноманітні прикмети, стали перетворюватися на суспільне явище внаслідок можливої неправильної оцінки причинно-наслідкових зв'язків. Імовірно за все, це відбувалося одночасно з формуванням людини, її «соціалізацією», пристосуванням до існуючої дійсності та певної історичної культури. Індивідуальні або вузькогрупові марновірство й забобони могли в певних умовах перетворюватися на соціально-релігійні вірування. Буденні марновірство й забобони, що виникли в далекій давнині, пов'язані з надією на «щось», на диво, якого передбачали досягти за допомогою певних магічних дій. Із виникненням релігійних вірувань пов'язані також прикмети про явища природи, котрим приписували дії «якихось» сил і присвячували свята.

Як уже зазначалося, релігійність як поведінкова ознака своєї рідної культури людини, безумовно, має еволюційне походження. Безліч уявлень, що виникли в найглибшій давнині, набули відображення пізніше в міфах і переказах, а також у релігіях різних цивілізацій. Однак «міфологізація» вірувань навряд чи впливала на їхню суть, основа якої була визначена головним способом добування їжі, а також природними, а з виникненням суспільства — і власне політичними умовами.

Цікавлячись питанням про джерело релігійних вірувань, перед нами неодмінно постає — проблема походження людини. Адже навіть якщо раптом визнаємо божественне джерело релігії, носієм її однаково є людина. Релігійність, наявна в людині, — це частина її поведінкового комплексу як виду. Зауважимо, що ця риса поведінки, схильність до релігійного вірування, уміло використовувалася й використовується як на державному рівні, так і безліччю шарлатанів, зокрема й від релігії. Власне, схильність до релігійних вірувань і марновірства стає радше атавістичною рисою культури освіченої людини.

Східні вчення стверджують, що розум — це інструмент для взаємодії із зовнішнім світом, з навколишнім середовищем, а релігія — інструмент для спілкування зі світом внутрішнім, з Душею, з Богом. Якщо ж релігія приділяє занадто багато уваги різноманітним ритуалам, традиціям, обрядам і законам, у неї не залишається

часу на турботу про Душу. До того ж, якщо релігія прагне влади та намагається відігравати в суспільстві «керівну» роль, об'єднатися з державою — їй узагалі ніколи звертатися до Душі і вона деградує, вироджуючись у найкращому разі у фарисейство, але це тематика подальших досліджень.

#### Список літератури

1. Аристотель. Политика / Аристотель. — Т., 1, 7. — С.
2. Кунов Г. Возникновение религии и веры в бога / Г. Кунов. — М. — 1921. — С. 20.
3. Токарев С. А. Ранние формы религии / С. А. Токарев. — М. — 1990. — С. 19.
4. Токарев С. А. Религия в истории народов мира / С. А. Токарев. М. — 1965. — С. 18, 19.
5. Тейлор Э. Первобытная культура / Э. Тейлор. — М. — 1939.

*Надійшла до редколегії 11.09.2012 р.*

УДК [2-543.8:141.319.8]:2-278

Г. Д. ПАНКОВ

### ЦІННІСТЬ ПОКАЯННЯ У ТВОРЧОСТІ АРХІЄПІСКОПА ЛУКИ (В. Ф. ВОЙНО-ЯСЕНЕЦЬКОГО)

*Розглядається аскетичне вчення про покаяння відомого православного ієрарха кримського архієпископа Луки в контексті взаємодії релігієзнавчого та культурологічного аналізу. Особливу увагу приділено вивченню кардіоцентричного погляду на етику покаяння.*

**Ключові слова:** *покаяння, цінності, кардіоцентризм, аскетика, критичне самопізнання.*

*Рассматривается аскетическое учение о покаянии известного православного иерарха крымского архиепископа Луки в контексте взаимодействия религиоведческого и культурологического анализа. Особое внимание уделено изучению кардиоцентрического взгляда на этику покаяния.*

**Ключевые слова:** *покаяние, ценности, кардиоцентризм, аскетика, критическое самопознание.*

*An ascetic doctrine of repentance known Orthodox hierarch Crimean Archbishop Luke in the context of the interaction of religious and cultural analysis. Particular attention is paid to kardiotsestricheskoho view on ethics in teaching repentance of the thinker.*

**Key words:** *repentance, values, kardiotsestryzm, asceticism, self-critical.*

Проблема діалогу між світським і християнським гуманізмом упродовж тривалого часу є предметом жвавих дискусій. Значна частина світської громадськості твердо усвідомила, що християнська традиція має вагомий гуманістичний потенціал, використання якого може стати продуктивним для духовного оптимізації сучасного суспільства.

Звернення до християнського гуманізму передбачає глибоке осмислення кожної окремо взятої його ціннісної величини. Однею з таких величин є покаяння, якому в системі християнської моралі відводяться істотне місце і значна роль у формуванні ідеального типу особистості. У зв'язку із цим виникає серйозне питання щодо затребуваності цінності покаяння під час реалізації сучасних гуманістичних проєктів, спрямованих на оздоровлення суспільства й духовне піднесення особистості. Тому осмислення покаяння як норми християнської моралі набуває значної теоретичної і практичної актуальності стосовно етики, культурології, богослов'я, релігієзнавства та педагогіки.

Покаяння як моральна цінність уже тривалий час є предметом осмислення християнської аскетичної й етичної думки, що трансформує ціннісний потенціал християнської культури в богословське вчення про святість. У зв'язку з цим вивчення релігійно-етичної літератури дозволить глибше зрозуміти аскетичні й моральні цінності християнства, без чого неможливо досягнути аксіологічний простір означеної культури.

До видатних представників православної думки в Україні належить архієпископ Лука (В. Ф. Войно-Ясенецький), котрий керував Сімферопольською і Кримською єпархією з 1946 по 1961 р. Останнім часом вийшли друком публікації, присвячені життю і творчості архієпископа Луки. Серед них — монографічні дослідження В. Марущак [6–7], М. А. Поповського [11], Ю. Л. Шевченко [13]. Проте етична тематика його проповідей не набула належного висвітлення в богословських і релігієзнавчих дослідженнях. Утім, гомілетичну спадщину архіпастиря визнано винятковим явищем у церковно-богословському житті Російського православ'я. Згідно зі статистикою, за 38 років свого священства він виголосив 1250 проповідей, з яких не менше 750 склали 12 солідних машинописних томів [11, с. 448]. Окремі спроби вивчення аскетичної думки В. Ф. Войно-Ясенецького були зроблені в публікаціях автора цієї статті [8–10]. У цій роботі автор продовжує досліджувати творчий доробок кримського архіпастиря.

**Мета** статті — вивчити богословський погляд архієпископа Луки (В. Ф. Войно-Ясенецького) на покаяння, ґрунтуючись на його опублікованих церковних проповідях.

У християнській думці покаяння розглядається як істотний моральний інструмент духовного оновлення людини. «Ми навчені того, що треба докорінно змінити не лише життя своє, а й думки свої, і наміри, і бажання свої», — підкреслював в одній із проповідей архієпископ Лука [4, с. 350]. «Треба абсолютно оновитися, стати новими людьми, створеними за Богом у правді і святості», — закликав святий кримську паству [4, с. 351].

Як і апостол Павло, архієпископ Лука розмежував два протилежні антропологічні типажі — «зовнішню» і «внутрішню» людину,

серед яких перша «тліє», поступово наближаючись до духовної смерті, а друга — неухильно і постійно духовно зростає у своєму прагненні до оновленого життя. Духовне оновлення потребує звільнення людини від пороків, однак, як підкреслював архієпископ, набагато легше позбутися від окремих вад, ніж позбутися духу цих вад [3, с. 62]. На основі цього виникає настанова на «духовну брань», чільне місце в якій відводиться покаянню.

У святоотецькій літературі покаяння розглядається як «заповіт з Богом про виправлення життя» і примирення з Ним через очищення совісті [1, с. 73]. Апеляція свідомості людини до власної совісті передбачає ставлення до покаяння як до глибокого внутрішнього духовного акту. Особливе значення архієпископ Лука надавав сердечній глибині покаяння. Серце він розглядав не тільки з фізіологічної точки зору — як орган кровообігу, але і як найважливіший чуттєвий орган. Серцю відводилося значне місце порівняно з розумом, оскільки саме в ньому. «Отже, не тільки потік крові виходить із серця, — стверджував мислитель, — не тільки кровообіг є його справою, але з нього виходить багато іншого, набагато гірше, ніж просто кровотеча, що зупиняють часто прості лікарі, лікуючи простими медичними заходами. Інші лиха, що йдуть від серця, — злоба, заздрість, усі пристрасті і похоті, ніхто з лікарів утримати не може» [3, с. 339]. Звідси — вимога стежити за станом свого серця в етичному контексті — стежити за моральною чистотою так, щоб із серця вичерпався потік брехні, наклепів, пристрастей. «Хто не стежить за духом, за серцем своїм, стає розбещеним у духовному сенсі, ніколи ні за чим не стежить. Душа, що залишилася без вправи, стає подібною ниві, яку не обробляли кілька років, яка заростає бур'яном, непридатною травою, колючками, яку важко зробити плодоносною. Ледарство духу призводить до загибелі душі всіма бур'янистими травами гріха», — повчав кримський архієпископ свою паству [3, с. 65]. Як найважливіший засіб очищення серця стверджується покаяння, що вилучає все зле з глибини людської душі.

Покаяння — глибока критична самосвідомість, яку святитель Лука прагнув пробудити у своїх парафіян, закликаючи їх «зупинитися», «озирнутися на себе». «Рідко ми дивимося на самих себе, — зазначалося в проповіді «Зупинись». — Любимо дивитися на інших, пересуджуємо їх постійно, їхні слова, їхній спосіб життя, любимо осуджувати і лихословити, а за собою не звикли стежити» [3, с. 11]. Святитель закликав християн заглибитися в себе, пригадати різні дрібниці життя, всі скоєні помилки, погані вчинки. «Якщо уважно шукатимете, які змії кубляться в серці вашому, змії, які його псують, якщо зробите з глибокою сумлінністю — неодмінно знайдете, що там кишить безліч змії» [3, с. 11].

Згідно з кардіоцентричним антропологізмом, думки якого поділяв В. Ф. Войно-Ясенецький, предметом жертвопринесення має бути

серце. Серце, як і будь-який присвячений Богові жертковий дар, повинен мати перевагу, щоб Бог його прийняв. Ідея жертковної чистоти потребує очищення серця від найрізноманітніших мирських спокус і пристрастей. Зазначене завдання досягається через покаяння. Проте святий Лука осуджував формально проведені сповіді, не підкріплені глибиною покаянного акту: «А якщо ви приходите до сповіді не підготувавшись, якщо тільки машинально повторюєте: «Грішний, батюшка», то це не є сповіддю, в цій сповіді ви не отримуєте відпущення гріхів. Коли так сповідаються, дуже часто залишають невисловленими найтяжчі, найпотаємніші, найганебніші гріхи; вони вважають, якщо бурмотітимуть «У всьому грішна, батюшка», то цього їй достатньо. Якщо так думають, то глибоко помиляються» [3, с. 111]. Справжнє покаяння мусить мати характер страждання, в якому проявляються щирість і глибина релігійного почуття. Очищення серця повинно здійснюватися з тяжким болем, освяченим «вогнем страждання». «Ось тоді, — стверджував архієпископ, — ми будемо чистою жертвою Богу, вогнем очищеною — вогнем страждання» [3, с. 306].

Згідно з кардіоцентричною антропологією архієпископа кримського Луки, серце — потенційний храм, у який має вселитися Святий Дух. У такому разі серце людини тлумачиться як священний простір, який має перебувати в ідеальній чистоті. Гріховні похоті і пристрасті людини є оскверненням цього простору. Тому архієпископ Лука категорично наполягав на необхідності очищення серця від усіх похотей і пристрастей, щоб поселити в нього Святого Духа, який не може жити в нечистому місці. «Пам'ятаєте слова Павлові, що ми, християни — храм Святого Духа, і Дух Божий живе в нас. Святі робили все, щоб серця свої були гідною обителлю Духа Святого, вони очищали серця свої від усього нечистого, вони викидали з думок своїх усе суетне, все земне. Вони вже тепер, уже на землі, жили життям вічним, вони були в постійному спілкуванні з Богом, з Духом Святим», — наставляв свою паству кримський ієрарх [3, с. 192]. Очищення серця передбачає покаяння, завдяки якому християнин покликаний виявити необхідне для нього смирення і щиро пошкодувати про свою гріховність.

Згідно з аскетичною думкою, очищення серця від усього нечистого має супроводжуватися наповненням його чеснотами. «Як вселяється Дух Святий у серце людини?», — поставив запитання перед слухачами архієпископ Лука відповів і на нього: «Він уселяється тихо-тихо, зовсім непомітно для самої людини. Пізнається це тоді, коли помножаться плоди Святого Духа в серці праведника, коли він почне освічуватися від проживання в ньому Святого Духа» [3, с. 193].

Таким чином, очищення серця є як найважливішою умовою і засобом священної партиципації християнина з божественним началом. Найважливіша умова цінності покаяння — його глибина — покаяння від усього серця. Турбота про чистоту власного серця передбачає

негайне його очищення від гріховних забруднень. Змивати гріхи сльозами покаяння архієпископ Лука проголосив нагальним життєвим завданням кожного віруючого християнина [5, с. 163]. Засобом зовнішнього спонукання совісті для внутрішнього каяття архієпископ убачав у покуті, що накладається священником на грішника під час сповіді. Він закликав духовенство ставитися до сповіді найсуворіше і не допускати до таїнства Причастя православних, що згрішили, — з тим, щоб така людина усвідомила тяжкість своїх гріхів і глибоко замислилася, виконуючи покладену на неї покуту. Як підкреслював в одній із проповідей святий Лука, «Церква Христова — це спільнота чистих і святих людей, які несуть покарання за свої гріхи, а їх високу моральність підтримують пастирі й архієпископи. І очищена слізним покаянням, наша Церква сяятиме світлом правди і любові Божої» [4, с. 70].

Вимога архієпископа Луки ставитися до сповіді найсуворіше поширювалася не тільки на духовенство, а й на мирян, яким настійно пропонувалося готуватися до цього таїнства ретельно і з благоговінням. «Багато хто йде на сповідь, зовсім не підготувавшись до неї, йдуть відбути повинність. Слідуючи церковному статуту іти, от і йдуть. Ідуть, не обдумуючи, не зупиняючись, на півгодини, не відволікаючись від повсякденного життя. Нічого не досягнуть вони цим, відпущення гріхів не отримають. Отримаємо прощення, коли глибоко обміркуємо життя своє, все що робили в житті», — підкреслював кримський владика [3, с. 12]. Перш ніж віруючий піде на сповідь до церкви, святий Лука настійно йому рекомендував вдуматися в кожну з десяти заповідей закону Мойсея і в кожну з дев'яти заповідей блаженства Ісуса Христа, вникнути у свою душу і перевірити: проти яких з названих заповідей був здійснений гріх. Виявивши у власній душі гріхи і глибоке прагнення до праведності, внутрішньо підготувавшись до сповіді, віруючий вирушає до храму для здійснення цього таїнства та прийняття вслід за ним таїнства Причастя.

Шлях покаяння потребує усунення певних перешкод, названих В. Ф. Войно-Ясенецьким замками, якими наглухо зачинені двері покаяння. Ці двері слід відкрити, для чого необхідно зняти з них замки. Зняття з дверей замків святий Лука порівнював з рухом людської душі в напрямі покаяння. Перший, найважчий замок, «зовсім заіржавілий, який украй туго відкривається», співвідносився з невірою в Бога, в безсмертя душі, у вічне життя, у розплату за людські діяння. Невіруючі люди не сприймають чужого покаяння в гріхах. Другим замком «теж важким, теж заіржавілим» названа гордість, що перешкоджає можливості «низько опустити високо підняту голову і змиритися». Третім замком є самолюбство, гордість у меншому масштабі, яка нетерпима до викриття в гріхах і вказівки на виправлення. Четвертий замок — сором людини визнати свої гріхи і розкаятися в них.

Щоб зняти всі названі замки, наставляв святий Лука, необхідно «прийти в себе», «зупинитися», «схаменутися», що означає пробудження в собі критичного самопізнання, подібно до євангельського блудного сина. У цій ситуації духовний подвиг полягає в тому, щоб побачити «безодню погібелі», що лежить перед грішником, і направити дух в абсолютно іншу сторону — «до храму Бога Святого, туди, де зберігаються дари благодаті» [3, с. 17]. «Треба, щоб ми зрозуміли, що ми в темниці,— звертався святий до віруючих, — що ми зовсім не на волі, треба, щоб душа наша повернулася до Бога: «Виведи зі страшної гріховної темниці душу мою, бо хочу я сповідатися імені Твоєму. Ось тоді і тільки тоді, коли настане раптова різка зміна у свідомості нашій, у серці нашому, тільки тоді, коли, озирнувшись на минуле, побачимо, що йшли шляхом нечестя, дорогою помилки, що знаходимося в тенетах диявола, треба, щоб тоді ми почали покаяння наше» [3, с. 17].

Аскетична думка пробудження критичного самопізнання розглядається як прояв «духовної брані» з плоттю. Згідно з ученням апостола Павла, архієпископ Лука звертав увагу на постійну боротьбу плоті з духом: у той час як дух спрямовується до Бога, плоть усіма силами втримує його і не дає йому піднятися вгору. «Плоть вимагає служіння собі, вимагає турботи винятково про себе, вимагає того, — повчав архіпастир, — щоб виконувалися всі її похоті, всі бажання. Плоть думає про те, щоб усі були її рабами, щоб в усьому їй догоджали. Плоть вимагає, щоб її ситно і приємно годували, вимагає, щоб гріли її, щоб багато і красиво одягали, щоб ніжили на м'якому ложі вночі. Плоть вимагає, щоб виконували всі її примхи: хіть обжерливості, блуду, сріблολюбства, заздрості, гордості, марнославства. Це думки плоті, і ці думки — суть смерть. Якщо ми їм слідуємо, то йдемо шляхом смерті» [2, с. 413]. У зв'язку з цим заклик «зупинитися», «схаменутися», «прийти в себе» орієнтується на духовну боротьбу з плоттю, що згідно з аскетикою є найважливішою життєвою тактикою кожного християнина.

У вченні архієпископа Луки покаянню відводилися істотне місце і роль у ціннісному змісті молитовної практики християнина. В одній зі своїх проповідей святий прямо проголосив, що покаянна молитва має бути найважливішою і постійною молитвою православного віруючого [5, с. 649]. В іншій проповіді характер молитовного настрою визначався станом «розтрощення щодо недостойності і гріховності і страхом перед величчю Бога» [2, с. 505]. Саме такий стан душі покликаний підняти молитву на рівень духовності, коли молитовний акт відбувається не тільки завченими словами, але й глибокими душевними поривами, що йдуть від серця.

Почате дослідження творчості архієпископа Луки дозволяє сформулювати певні висновки.

1. У змісті проповідей кримського архієрея виявляється його прагнення затвердити у свідомості християн ставлення до покаяння не як



до зовнішньо-ритуальної формальності, але глибокого внутрішньо-духовного акту. Звідси — неухильна вимога до духовенства і мирян ставитися до таїнства сповіді найсуворіше і ретельно до нього готуватися.

2. Найважливішою формою концептуального обґрунтування зазначеної позиції слугували кардіоцентрична антропологія й етика, характерні для багатьох дослідників спадщини святих отців. Можна визначити два аргументи сакралізації цінності серця у вченні святого Луки. Перший аргумент умовно назвемо містичним «аргументом священної спіригуалізації», що орієнтує віруючого на творення «храму Святого Духа» (Царства Бога) не тільки в позамежному світі, але й у серці людської особистості («Царство Боже всередині вас є»). Цим зумовлене обґрунтування покаяння як найважливішого засобу очищення серця і душі, а також їх піднесення до божественного начала. Другий аргумент умовно назвемо «аргументом жертвовності», внаслідок якого життя християнина потребує жертвовної самовіддачі власного серця Богові.

3. У вченні про покаяння мислитель розвивав загальноприйняті в християнській аскетичній цінності і за допомогою проповідницької діяльності прагнув затвердити їх у свідомості своєї пастви. В. Ф. Войно-Ясенецький був ревним захисником християнської аскетичної культури, цінності якої прагнув утвердити у свідомості своєї пастви. Відповідно до її цінностей, архіпастир прагнув виробити в православних віруючих критичні самосвідомість і самопізнання стосовно ставлення християнина до навколишнього «світу», а «світу» — до християнина. Аскетичний подвиг «духовної брані», висвітлений у проповідях архієпископа Луки, став основним критерієм відповідальності християнина за право таким називатися і належати до християнської спільноти.

Останнім часом найважливішою умовою духовного оздоровлення суспільства є завдання, спрямовані на розширення і поглиблення міжкультурного діалогу як специфічної форми спілкування на різних рівнях соціокультурного буття. У зв'язку з цим проблема діалогу між світською та релігійною культурою, включаючи християнство, стала предметом жвавих дискусій у громадській думці. Піднесення людини як подолання замикання ідентичності на своєму вузькоемпіричному «Я» і локально-побутових цінностей у напрямі розвитку в ній особистісного виміру та соціальної відповідальності стало найважливішим завданням, для вирішення якого потрібне ефективне використання ціннісного потенціалу різних гуманістичних сил, зокрема і християнства. При цьому слід підкреслити необхідність не християнізації сучасного суспільства та його культури, сегменти якої мають право на свою автономію в умовах мультикультуралізму, а адаптації цінностей християнської культури стосовно секулярного суспільного і культурного середовища. Заслугує на серйозну увагу позиція патріарха Московського і всієї Русі Кирила, який проголосив християнську

аскезу зняряддям протистояння нестримному споживанню, характерному для сучасного суспільства. Аскеза розглядається як духовний механізм управління людиною своїми інстинктами, способами споживання і «станом свого серця» [12, с. 233]. Одним із таких механізмів може слугувати цінність покаяння. Аскетичне самообмеження власного «Я», на чому рішуче наполягає християнство, вважаючи покаяння регулятивним фактором міжособистісних і соціокультурних відносин, є продуктивним у духовній оптимізації сучасного суспільного життя.

### Список літератури

1. Иоанн Лествичник. Лествица / преподоб. отца нашего Иоанна, игумена горы Синайской. — Изд. 3-е Киево-Печер. Лавры. — К. : Тип. Киево-Печер. Успен. Лавры, 2007. — 320 с.
2. Лука (архиепископ). Избранные творения / Святитель Лука, архиепископ Симферопольский и Крымский. — М. : Сибирская Благовонница, 2007. — 767 с.
3. Лука (архиепископ). Проповеди архиепископа Луки. 1946-1948. — Симферополь: Изд. Симфероп. и Крым. Епархии, 2006. — 363 с.
4. Лука (архиепископ). Проповеди архиепископа Луки. 1946-1948. — Симферополь: Изд. Симфероп. и Крым. Епархии, 2007. — 376 с.
5. Лука (Войно-Ясенецкий, Валентин Феликсович, архиепископ Симферопольский и Крымский). Избранные воскресные проповеди и проповеди на разные случаи / Свт. Лука исповедник (Войно-Ясенецкий). — М. : Лепта Книга, 2010. — 704 с.
6. Марущак В. Святитель-хирург. Житие архиепископа Луки (Войно-Ясенецкого) / В. Марущак. — М. : Даниловский благовестник, 1997. — 160 с.
7. Марущак В. Жизнеописание святого исповедника, архиепископа Симферопольского и Крымского Луки (Войно-Ясенецкого) / В. Марущак. — Симферополь : Симферопольская и Крымская епархия, 2004 — 172 с.
8. Панков Г. Аксіологічні аспекти молитви у творчості архієпископа Кримського Луки (В. Ф. Войно-Ясенецького) / Г. Панков // Історія релігій в Україні : наук. щорічник. 2010 рік. — Кн. 2. — Л. : Логос, 2010. — С. 393–400.
9. Панков Г. Д. Феномен християнської аскези у проповідях архієпископа Луки (В. Ф. Войно-Ясенецького) // Історія релігій в Україні. Науковий щорічник. — 2011 рік. Кн. II. — Л. : Логос, 2011. — С. 88–95.
10. Панков Г. Д. Ценность смирения в этике крымского архиепископа Луки (В. Ф. Войно-Ясенецкого) // Наука. Релігія. Суспільство. — 2011. — № 2. — ІІІІІ і НАНУ «Наука і освіта. — 2011. — С. 188–194.
11. Поповский М. А. Жизнь и житие святителя Луки Войно-Ясенецкого, архиепископа и хирурга / М. А. Поповский. — СПб. : Статис, Держава, 2003. — 528 с.
12. Святая Русь — вместе или врозь? Патриарх Кирилл на Украине. — М. : Даниловский благовестник, 2009. — 256 с.
13. Шевченко Ю. Л. Приветствует Вас Святитель Лука, врач возлюбленный / Ю. Л. Шевченко. — СПб. : Наука, 2007. — 624 с.

*Надійшла до редколегії 04.08.2012 р.*

## СПЕЦИФІКА СОЦІОКУЛЬТУРНОГО ФЕНОМЕНУ НАУКОВО-ПЕДАГОГІЧНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ВИКЛАДАЧА ВНЗ

*Аналізується проблема взаємодії наукової та освітньої діяльності на рівні суспільства, ВНЗ, викладача ВНЗ й обґрунтовується необхідність їх диференціації. Розглядаються різні типи взаємодії наукової та педагогічної діяльності, існуючі в практиці викладача ВНЗ.*

**Ключові слова:** *ВНЗ, зміст освіти, викладач, науково-педагогічна діяльність, знання, нове знання.*

*Анализируется проблема взаимодействия научной и образовательной деятельности на уровне общества, вуза и преподавателя вуза и обосновывается необходимость их дифференциации. Рассматриваются разные типы взаимодействия научной и педагогической деятельности, существующие в практике преподавателя вуза.*

**Ключевые слова:** *ВУЗ, содержание образования, преподаватель, научно-педагогическая деятельность, знание, новое знание.*

*Analyzes the problem of interaction between scientific and educational activities at the community level, high school and college teacher, and the necessity of theirs differentiation. Considered available to the practice of different types of interaction between research and teaching by a teacher of high school.*

**Key words:** *university, educational content, teacher, scientific-pedagogical activity, knowledge, new knowledge.*

Актуальність дослідження зумовлена необхідністю обґрунтування специфічності соціокультурного феномену науково-педагогічної діяльності, вивчення питань, пов'язаних із якісною підготовкою науково-педагогічних кадрів, становленням науково-педагогічної діяльності викладача вищої школи в сучасній науці.

**Мета** статті — висвітлити поняття науково-педагогічної діяльності як цілісного соціокультурного феномену, що характеризує специфіку науково-освітнього процесу у вищій школі.

Можна вважати загальноновизнаним те, що головною особливістю діяльності викладача ВНЗ є постійна взаємодія його наукової та педагогічної діяльності. Можна навести безліч свідчень, які це підтверджують.

У більшості праць таку взаємодію розуміють як просте об'єднання цих видів діяльності в практиці викладача: «Професорсько-викладацький склад кардинально відрізняється від інших категорій викладачів других навчальних закладів і вчителів загальноосвітніх шкіл. До трудової функції викладачів внз входить проведення не тільки навчально-методичної, але й науково-дослідницької роботи. Саме ця обставина виокремлює їх і дозволяє називати науково-педагогічними працівниками» [4, с. 10]; «Поліпшення освіти у ВНЗ неможливе без визнання подвійної функції викладача як ученого і як педагога й наявності компетентності як в одній, так і в іншій. При

цьому об'єктивно головною є викладацька функція, однак для викладачів найзначущішою є їхня компетентність як науковців» [11, с. 104]; «Завдання, поставлені перед ВНЗ, можна виконувати, якщо викладачі є одночасно й висококваліфікованими вченими, і педагогами» [14, с. 27].

Проблема взаємодії наукової й педагогічної діяльності викладачів внз розглядається й відповідно аргументується, зазвичай, у рамках актуальної проблеми посилення взаємодії наукової й освітньої діяльності у внз.

Історично первісною формою цієї взаємодії було зосередження наукової діяльності переважно у вищих навчальних закладах. У ВНЗ поєднувалися і вироблення, і передача знання. Обсяг наукового знання був відносно невеликим, а швидкість його збільшення не створювала проблеми для своєчасної передачі знання тим, кого навчають. Поєднання процесів пізнання й викладання було персоніфіковане фігурою вченого-педагога. У його роботі взаємодія наукової й педагогічної діяльності відбувалася через просте їх сполучення.

Згодом, внаслідок зміни характеру науки і її соціальної ролі в суспільстві, ситуація змінилася докорінно, що виявилось в перетворенні «малої» університетської науки в «більшу» науку індустріального типу (різке збільшення чисельності наукових кадрів, диференціація й кооперація наукової роботи і т. д.). У цих умовах наука вже не могла зосереджуватися переважно у внз. Вона починає існувати в різних організаційних формах, зокрема й у зовсім самостійних. Слід зазначити, що процес інституціонального відокремлення науки від вищої освіти втілювався в різних країнах неоднаково — від співіснування наукових організацій під одним «дахом» з ВНЗ (США) до самостійних специфічних науково-дослідних установ (країни колишнього СРСР).

Самостійність і різноманіття організаційних форм існування науки неминуче актуалізували проблему її взаємозв'язку з освітою. Академічна наука й галузева наука виявилися далекими від науки ВНЗ і, тим більше, від системи вищої освіти в цілому. Тепер взаємозв'язок наукової й педагогічної діяльності не забезпечується автоматично. В умовах інституціоналізації науки в самостійні явище завжди існує об'єктивна можливість розриву між ними [16, с. 158].

Диференціація наукової й освітньої діяльності відбувається не тільки на рівні суспільства, але й у вищій освіті. Це виявляється в тому, що наукова діяльність у ВНЗ втрачає зв'язок з освітнім процесом.

У США в 60-ті рр. переважали концепції проголошення наукової діяльності першочерговою метою або «надзавданням» вищої школи [8, с. 8-9]. На перше місце серед функцій ВНЗ було поставлене здійснення досліджень і розширення меж людського знання взагалі; на друге — поширення вже існуючих знань серед власних студентів; на третє — поширення знання в суспільстві. Одним із серйозних

наслідків подібної організації взаємодії наукової й педагогічної діяльності у ВНЗ шляхом додавання пріоритету науковій діяльності стало розширення мережі наукових установ, лабораторій і центрів, практично не пов'язаних з навчальним процесом, що згубно позначилося на загальному фінансовому становищі ВНЗ, якості підготовки студентів і аспірантів. На думку американської ради з освіти, розрив наукової й освітньої діяльності спричинив серйозну кризу вищої школи 70-х рр. [8, с. 9].

У суспільстві немає згоди в розумінні співвідношення науки й викладання в рамках вищої освіти: «В університеті викладають знання. Здавалося б, у цьому банальному твердженні немає нічого такого, що потребувало б якихось пояснень. Єдине, що можна було б додати, — це те, що в університетах не тільки викладаються знання, але й створюється нове знання. Не завжди можна чітко розрізнити, яка із цих функцій університету первинна — продукування знання чи його трансляція. Очевидно все-таки, що викладання для університету — це його абсолютне й обов'язкове завдання, у той час як створення нового знання може здійснюватися не завжди (бути, так би мовити, не «по зубах» або факультативним). Останнім часом у Великобританії стали створюватися університети, де функція викладання поступово стає факультативною стосовно функції вироблення нового знання. Саме вони викликають у суспільстві серйозне «роздратування» [15, с. 11].

Пояснення необхідності взаємодії наукового й освітнього процесів у ВНЗ ґрунтується на специфіці відтворювальної діяльності. Вища освіта відтворює найскладніші види професійної діяльності, для яких характерні: перевага знань над навичками й досвідом; відсутність стабільності професійних знань; творче використання знань у процесі діяльності; здатність здобувати нові знання. Саме тому поширеним є переконання: «ВНЗ без справжньої науки не може виконувати свого головного завдання — підготовки висококваліфікованих фахівців» [19, с. 10].

Необхідність збереження єдності наукової й освітньої діяльності у ВНЗ сприяє розробки цілого комплексу різноманітних заходів, спрямованих на протидію збільшенню розриву між освітньою й науковою діяльністю, зокрема заходів і вимог, пов'язаних з діяльністю викладача.

Тут розуміння обов'язкової єдності наукової й освітньої діяльності на рівні ВНЗ некритично переноситься на рівень викладача. Вимога постійної взаємодії цих видів діяльності у роботі викладача у ВНЗ зумовлена, на наш погляд, механічним отождошенням функцій ВНЗ й діяльності викладача. Аргументація необхідності такої взаємодії зводиться, зазвичай, до такої схеми: чим плідніше наукова діяльність викладача, тим вище рівень викладання, а отже, й рівень підготовки студентів. Однак, насправді, це один із можливих типів взаємодії

наукової й педагогічної діяльності. Так, результати соціологічного дослідження [5, с. 98] викладачів університетів свідчать, що плідна взаємодія двох видів діяльності спостерігається в незначній кількості викладачів (23%).

Наукова й педагогічна діяльність — це різні види діяльності, що відбивається зокрема у поняттях: наукова діяльність — спеціалізована діяльність, орієнтована на здобуття нового знання; педагогічна діяльність — спеціалізована діяльність із передачі знання. Один із перших дослідників взаємодії наукової й педагогічної діяльності науковця В. Оствальд вважав, що немає певного відношення між здатністю шукати нові істини й здатністю викладати науку. Стосовно цього Оствальд наводить наявні в практиці варіанти поєднання наукової й педагогічної діяльності вченого: 1) видатні дослідники, але нездатні педагоги; 2) прекрасні педагоги, але погані дослідники; 3) видатні дослідники та видатні педагоги; 4) дослідники, що не мають нічого спільного з педагогічною діяльністю. На думку Оствальда, можна говорити лише про те чи іншому поєднанні, що не впливають один на одного, двох сторонах діяльності вченого [13, с. 17].

В. А. Гавриленко, котрий досліджував цю проблему стосовно діяльності викладачів ВНЗ, отримав аналогічні результати [2, с. 29]. Він умовно поділив викладачів на чотири категорії:

категорії	викладач	учений
I	+	+
II	-	+
III	+	-
IV	-	-

Перша категорія характеризує виняткове явище — поєднання педагога й вченого. Друга описує великого вченого, але поганого викладача, що не вміє зацікавити студентську аудиторію. Третя категорія — основна маса викладачів, які несуть головне педагогічне навантаження. Четверта ж характеризує людей, випадкових у вищій школі.

Розглядаючи несприятливі для діяльності викладача внз типи взаємодії наукової й педагогічної діяльності, З. Ф. Есарєва визнає, що «педагогічна діяльність, потребуючи значних зусиль і часу, обмежує здатність викладача займатися науково-дослідною діяльністю. У свою чергу, наукова праця може витіснити педагогічну. Так, за останні роки багато великих учених перейшли з внз до академічних інститутів» [5, с. 94].

Проведений С. Лебедевим аналіз сучасного стану та перспектив вузівської науки показав, що «у внз близько половини ставок наукових співробітників сьогодні обіймають викладачі (зрозуміло, з фінансових міркувань). Заняття наукою тільки за сумісництвом робить розвиток науки у ВНЗ досить проблематичним, хоча для підтримки наукової кваліфікації викладачів це може бути й корисно. Півставочно необов'язкова наука не може бути по-справньому продуктивною. Як

і будь-яка успішна діяльність, наука потребує повної віддачі. Здається, якщо із двох лих вибирати менше, те півставочне викладання штатними вченими — набагато менше лихо» [9, с. 31]. Там же їм відзначається, що для викладачів «насамперед саме трансляція вже наявного й прийнятого науковим співтовариством знання — головне завдання, тоді як для вчених таким завданням є вироблення нового знання. Ці завдання, хоча й пов'язані, але істотно різні й за технологією їхньої реалізації, і за формами інституціонізації діяльності, і за основними цінностями, що розподілені співтовариствами вчених і викладачів. Якщо ж виходити з того, що всі науково-педагогічні працівники ВНЗ є вченими, то доведеться визнати вкрай низьку ефективність науки вчн: у 5–6 разів нижче, ніж у середньому в науці в Росії» [9, с. 34].

На нашу думку, розглядаючи проблему взаємодії наукової й педагогічної діяльності викладача, потрібно говорити не про поєднання цих двох різних за своєю природою видів діяльності, а про специфіку педагогічної діяльності викладача вчн, яка є, по суті, науково-педагогічною.

Питання змісту й обсягу поняття науково-педагогічної діяльності є недостатньо вивченими. Тому у зв'язку з проблемами, які виникають у взаємодії наукової й педагогічної діяльності у ВНЗ, дослідження поняття «науково-педагогічна діяльність викладача ВНЗ» є актуальним.

Поняття «науково-педагогічна діяльність» можна розглядати через найближче родове поняття й виду видмінність. Залежно від того, хто є суб'єктом науково-педагогічної діяльності — учений або викладач, родовим поняттям є наукова або педагогічна діяльність.

У літературі «науково-педагогічна діяльність» найчастіше розглядається як структурний елемент наукової діяльності. Наукова діяльність, як єдина система соціально організованої діяльності, містить науково-дослідницьку діяльність, орієнтовану на збільшення нового знання; науково-організаційну діяльність, спрямовану на здійснення керівництва й керування наукою; науково-інформаційну діяльність, покликану забезпечити інформаційне обслуговування інших видів діяльності; науково-допоміжні види діяльності, що виконують усі інші функції обслуговування, крім суто інформаційного забезпечення; науково-педагогічну діяльність, що забезпечує рух знань від науки в інші сфери людської діяльності [18, с. 95].

Із системних позицій розвиток наукової діяльності наукового працівника представляється як зміна в процесі його творчого життя співвідношення трьох видів наукової діяльності: нагромадження відомих знань, виробництво нових знань і передача відомих і нових знань. У молоді роки (на початковому етапі наукової діяльності дослідника) переважають зусилля, спрямовані на оволодіння відомими науковими знаннями і методами досліджень. Цей вид діяльності дає



поштовх новим видам, пов'язаним спочатку з індивідуальним виробленням наукових знань, які, досягши певного рівня розвитку, переходять у види діяльності з колективного вироблення наукових знань. Згодом домінують види діяльності, пов'язані з передачею та реалізацією накопичених і вироблених наукових знань [17, с. 91].

Тут важливим є те, що йдеться про існування об'єктивної закономірності зміни характеру та змісту наукової діяльності протягом усього творчого шляху науковця, а не необхідності щоденного поєднання науково-дослідницької й науково-педагогічної діяльності.

На наш погляд, по відношенню до педагогічної діяльності, як професійної діяльності, науково-педагогічна діяльність повинна розглядатися як різновид цієї професійної діяльності, як форма діяльності викладача вузу.

Розгляд конкретної діяльності здійснюється шляхом виділення проблемних ситуацій, які безпосередньо спонукають фахівця до активності і вирішуються нею. Ці ситуації є професійними завданнями. Педагогічна діяльність викладача при такому підході може бути розглянута як процес вирішення наступних професійних завдань: здобуття (накопичення) знання в галузі тієї науки, яка викладається; конструювання знання, що передається; передача знання.

Специфічність педагогічної діяльності викладача ВНЗ як науково-педагогічної проявляється, на нашу думку, під час конструювання знання, що передається. Останнє пов'язане з розробкою двох окремих, хоча і взаємозалежних, питань: змісту навчального матеріалу та його дидактичного подання.

Усе частіше й усе більшою кількістю авторів увага й пріоритет надається розробці питань змісту освіти й змісту навчального матеріалу [1; 20]. Це пов'язано з критикою існуючої тривалий час так званої «навчально-трансляційної» парадигми освіти, де зміст освіти — щось дане заздалегідь, що спричиняло абсолютизацію значення ролі форм навчання: проблемного, контекстного, діяльнісного, цілісного, оптимізаційного і т. д. — й об'єктивно вело до зосередження уваги на окремому завданні навчального процесу — підвищенні рівня сприйняття трансльованого знання. У новій парадигмі проблеми змісту освіти й змісту навчального матеріалу (Чому навчати?) ставляться серед проблем педагогічної технології на перше місце, а всі наступні завдання вибору методів, засобів й організаційних форм освітньої діяльності (Як вчити? Як вчитися?) визнаються підлеглими і опосередкованими результатами вирішення проблем змісту.

До основних проблем, які стосуються проблем змісту освіти, належить і проблема вирішення протиріччя між обсягом накопиченого в науці знання, а також високими темпами його збільшення й можливостями вищої освіти увібрати обсяг цього знання й оперативно асимілювати нові наукові досягнення. Оскільки вища освіта не може (й не повинна) повністю вмістити в себе весь обсяг наукових знань,

то в центрі уваги виявляються «критерії селекції знання, що ґрунтуються на глибокому розумінні власної специфіки освіти» [7, с. 26].

Знання повинні бути стабільними, тобто зберігати свою продуктивну силу протягом тривалого часу, і разом з тим актуальними. Це протиріччя вирішується в складній структурі знання, що становить зміст освіти в цілому й зміст окремих навчальних дисциплін. У цій структурі можуть бути видокремлені ядро знань і його оболонка [12]. Ядро знань являє собою стійку їх частину — знання «на все життя». Це фундаментальні знання і найбільш стійка частина прикладних знань. Обидва компоненти ядра знань змінюються й розвиваються як кожен сам по собі, так і один щодо іншого. Цей стійкий, поступово й логічно нарощуваний каркас знань є освітньою основою підготовки фахівця. В оболонці ядра знань можна виділити два шари знань: більш стійкі, що відображають якусь загальну специфіку об'єктів праці і методів впливу на нього, і конкретні, відповідні даному існуючому їх стані. Другий шар є найбільш динамічним і підлягає постійному оновленню. Оболонка формує спеціально-професійні знання, уміння, навички на стадії вивчення спеціальних дисциплін.

Істотним моментом для характеристики діяльності викладача вназак науково-педагогічної, що зумовлена складною структурою знання, яке становить зміст освіти й навчального матеріалу, є необхідність постійного оновлення цього змісту. Ця складна структура й складна динаміка оновлення знання спричиняють необхідність звернення викладача до наукового знання, що перебуває на різних етапах асиміляції з дисциплінарним знанням. Саме тут діяльність викладача вузу набуває характер наукової. Одне з концептуальних положень про університет сформулював на початку ХХ ст. С. Й. Гессен [3, с. 29]: «Єдність дослідження й викладання означає насамперед, що наука в університетському викладанні розглядається завжди як ще не зовсім вирішена проблема, як щось, що перебуває в процесі дослідження».

Викладач у разі оновлення змісту навчального матеріалу звертається до наукового знання, представленого в масиві дисциплінарних публікацій. При цьому він звертається до «ешелонів» публікацій, що перебувають на різному часовому віддаленні від найновіших досліджень: статей, оглядів, монографій, підручників. Підручники дають зрозуміти актуальний стан дисципліни в цілому, досягнутий на сьогодні рівень цілісного відбиття наукового змісту дисципліни в її навчальних спеціалізаціях; численні монографії формують уявлення про стан систематичного розгляду найзначніших проблем; огляди — про напрями найінтенсивнішого дослідження й підходи до вивчення кожної проблеми; кількісно найпотужніший «ешелон» статей надає інформацію про способи досліджень, про отримані результати й імена дослідників. Поділ масиву дисциплінарних публікацій на згадані різновиди відбиває процес перетворення дослідницького результату. Наприкінці процесу дослідження результат втрачає свої зв'язки з ним

і з позицією автора й стає науковим фактом (законом, ефектом, константою, змінною й т. п.), пов'язаним з іншими елементами системи цілісного на нинішній момент наукового знання [10].

Необхідність звернення викладача до інформації, ще не включеної в цілісне наукове знання, посилюється у зв'язку з переходом внаслідок до моделей випереджаючої, перспективно орієнтованої освіти, зі зміною цілей і прагматики. Сьогодні все частіше проявляється емпіризм знання. Споживачі знання уже не ставлять на перше місце питання про істинність цього знання. Пріоритету набувають питання використання знання, його ефективності під час вирішення конкретних завдань, можливості його «продажу» в тій або іншій формі. І тут викладачі до змісту навчального матеріалу долучають знання з передових позицій науки, істинність якого відносна.

Звертаючись у своїй діяльності з оновлення змісту навчального матеріалу до наукових знань, що перебувають на проміжних етапах на шляху до цілісного наукового знання, викладач долучається до роботи з його систематизації й, фактично, стає членом співтовариства вчених, котрі досліджують цю проблему. Тут його діяльність набуває рис наукової діяльності, як за характером здійснюваних розумових дій, розумових операцій і т. д., так і головне, за результатами.

Наукова діяльність пов'язана не тільки з виробленням знань, але і з їхньою постійною систематизацією. У її складі можна виділити дві форми діяльності, що функціонально відрізняються одна від іншої. Першою формою є суто дослідницька діяльність, спрямована на здобуття первинних наукових знань (нових об'єктів, явищ, ефектів і т. п. — «що-відкриттів»). Друга форма діяльності пов'язана з відбором, організацією й систематизацією знань. У науковій літературі перевага надається дослідницькій діяльності, і коли говорять про наукову діяльність, найчастіше мають на увазі саме її. При цьому вважається, що саме тут виробляється нове знання. Таке розуміння наукової діяльності й наукового знання є даниною традиції емпіризму, у якій вважалось, що все знання походить із досвіду, є результатом накопичення чуттєвих даних, а узагальнені знання, теоретичні поняття й закони — лише позначення, інструментальні запам'ятовування й класифікації експериментальних даних. Існує й протилежна точка зору, висловлювана з позицій релятивізму: до наукової належить діяльність з раціоналізованого викладу, фіксації, оформлення знань у цілісну теорію, заперечуючи знання як механічну сукупність сприймання. Онтологія знання, розроблена І. Кантом, поєднує крайні позиції емпіризму й релятивізму. У ній знання містить у собі обов'язковий логічний момент, що включає одиничне знання в цілісність досвіду, вносить цілісність у сукупність сприйняття, саме цим породжуючи феномен знання. І хоча змістовно знання обмежене рамками досвіду, воно виникає завдяки синтезу «чуттєвих даних» у напрямі побудови змістовної структури, заданої логічними формами.

Діяльність викладача, що працює з відносним знанням і має кінцеву мету — включення його в навчальну дисципліну, потребує методологічних і логічних зусиль з організації дисциплінарного знання. При цьому відбуваються ті або інші зміни існуючої системи знання: її нарощування, уточнення, можливо, істотна структурна перебудова. Результатом діяльності викладача в цьому разі є нове наукове знання. При цьому нове в знанні — це й додавання (збільшення знання) нових принципів, постулатів, аксіом, теорій та ін., і перетворення й переоцінка вже існуючого знання в змісті рефлексій і аналізу. «Не можна, — пишуть відомі вчені Я. Б. Зельдович й І. Д. Новиков, — поняття нового розуміти занадто вузько. Є якийсь снобізм у тому, щоб уважати новим одержання й розуміння нових рівнянь. Нове — це також і нові висновки, нові результати в рамках існуючих теорій» [6, с. 117].

Здобуття викладачем нового наукового знання в процесі оновлення змісту навчального матеріалу й надає цій суто педагогічній діяльності наукової спрямованості. Таку взаємодію наукової й педагогічної діяльності можна вважати іманентно властивою діяльності викладача ВНЗ, яка в цьому сенсі повинна бути науково-педагогічною.

Це визначення науково-педагогічної діяльності не тільки розкриває сутнісні особливості діяльності викладача ВНЗ, але й переводить вимоги до неї радше в площину якісних показників, ніж формальних ознак. Викладач зовсім не зобов'язаний працювати ще й ученим і професійно створювати нові знання. Він зобов'язаний викладати, але викладати так, щоб будь-яке знання з наукової дисципліни в разі необхідності могло бути спроектоване ним у навчальну дисципліну, навіть якщо це потребує одержання нових наукових результатів.

Перспективою подальшої роботи в цьому напрямі є дослідження впливу концепції освіти, сформульованої Вільгельмом фон Гумбольдтом під час обґрунтування ідеї наукового університету, на сучасні уявлення про науково-педагогічну діяльність викладача ВНЗ.

#### Список літератури

1. Бобров В. В. Актуальные проблемы содержания образования / В. В. Бобров // *Философия образования*. — 2002. — № 5. — С. 89–102.
2. Гавриленко В. А. Педагогическое мастерство в высшей школе / В. А. Гавриленко. — М. : Труды МВТУ, 1996. — 93 с.
3. Гессен С. И. Основы педагогики. Введение в прикладную философию / С. И. Гессен. — М. : «Школа-пресс», 1995. — 365 с.
4. Дмитриева И. К. Трудовой договор научно-педагогических работников вузов : монография / И. К. Дмитриева. — М. : Изд-во МГУ, 2008. — 210 с.
5. Есарева З. Ф. Особенности деятельности преподавателя высшей школы / З. Ф. Есарева. — Л. : Изд-во ЛГУ, 1974. — 112 с.
6. Зельдович Я. Б. Проблемы релятивистской космологии. Философские проблемы астрономии XX века / Я. Б. Зельдович, И. Д. Новиков. — М. : Наука, 1976. — 398 с.

7. Клементьев Е. Д. Социально-философские аспекты образования / Е. Д. Клементьев // Вопросы философии. — 2004. — № 11. — С. 22–33.
8. Кокарев В. Г. Научный потенциал высшей школы США : монография / В. Г. Кокарев, В. В. Соколов. — М. : Изд-во МГУ, 2005. — 329 с.
9. Лебедев С. Пути реформирования вузовской науки / С. Лебедев // Высшее образование в России. — 2007. — № 3. — С. 27–36.
10. Мирский Э. М. Массив публикаций и система научной дисциплины / Э. М. Мирский // Социологические исследования. — 2001. — № 3. — С. 28–40.
11. Научно-технический прогресс и проблемы высшей школы (Страны Северной Европы) : реферативный сборник / под ред. Л. Г. Можяевой. — М. : ИНИОН РАН, 2009. — 103 с.
12. Новиков П. Задачи опережающего профессионального образования / П. Новиков // Человеческие ресурсы. — 2010. — № 2. — С. 46–54.
13. Оствальд В. Великие люди / В. Оствальд. — СПб., 1910. — 325 с.
14. Пугач В. Ф. Профессорско-преподавательский персонал государственных вузов России: тенденции социокультурного развития в постсоветский период / В. Ф. Пугач // Alma Mater. — 2010. — № 7. — С. 24–37.
15. Согомонов А. Назад в университет / А. Согомонов // Отечественные записки. — 2009. — № 2. — С. 11–19.
16. Социологические проблемы образования, культуры и науки / под ред. Т. В. Рябушкина. // М. : ИСИ АН СССР, 1988. — 280 с.
17. Тонкаль В. Е. Научно-технический потенциал: структура, динамика, эффективность / В. Е. Тонкаль, Г. М. Добров. — К. : Наук. думка, 1997. — 317 с.
18. Урсул А. Д. Философия и интегративно-общенаучные процессы / А. Д. Урсул. — М. : Наука, 2001. — 239 с.
19. Шукшунов В. Е. Академия и вуз: нерасторжимое единство, которое пока еще не достигнуто / В. Е. Шукшунов // Вестник Российской академии наук («Вестник РАН»). — 2009. — № 10. — С. 10–18.
20. Krechetnikov K. Designing of means in informatics technologies of training / K. Krechetnikov // Educational Technology Society. — 2003. — № 5. — P. 27–38.

*Надійшла до редколегії 16.09.2012 р.*

УДК 130.2:101.9 УЕЛЬБЕК

В. С. МІРОШНИЧЕНКО

### МІШЕЛЬ УЕЛЬБЕК: ГОРИЗОНТИ РІШУЧОСТІ

*Досліджується творчість французького інтелектуала Мішеля Уельбека. Увага зосереджується на понятті «рішучість» у площині самотності та спілкування.*

**Ключові слова:** культура, рішучість, самотність, спілкування, творчість.

*Исследуется творчество французского интеллектуала Мишеля Уэльбека. Внимание сосредотачивается на понятии «решимость» в плоскости одиночества и общения.*

**Ключевые слова:** общение, одиночество, культура, решимость, творчество.

*Investigated the work of French intellectual Michel Houellebecq. Attention focused on the concept of commitment in the field of loneliness and communication.*

**Key words:** *loneliness, commitment, communication, creative work, culture.*

Поняття рішучості не набуло належної артикуляції у філософській та культурологічній думці. Маємо фрагментарні згадки про нього в текстах деяких авторів. Однак необхідно зважати на ту обставину, що рішучість — не вузьке книжкове поняття, обмежене філософськими, культурологічними або іншими трактатами, а готовність вчинити дію, маніфестувати подію, поводити себе так, а не інакше. Рішучість — твердість дії, інтелектуальне зусилля та фізіологічний акт. Певною мірою рішучість — жертвовність, сповідання. У гуманітаристиці знайдеться не багато мислителів, готових жертвувати, здатних на рішучість. Мішель Уельбек, французький інтелектуал, належить до їх числа. Мотив? Чітких мотивів немає. Точніше, пошук конкретних, вивірених мотивів призведе до абсурду або ж до затишних місць власної екзистенції автора — «я неначе відсутній, впадаю в отупіння, не вагаючись своїм враженням кристалізуватися, знаходити собі форму. І мені через неврастенічну слабкість з більшими труднощами, ніж будь-кому, доводиться щоранку привчати себе жити» [1, с. 288].

Розгортаючи думку, додамо: привчання себе до життя — не що інше, як рішучість на самотність і спілкування, рішучість у спілкуванні. У цьому полягає антиномічність рішучості. Автор зважився на такий крок самостійно, але й обставини його до цього спонукали, підштовхували (особливості сімейних стосунків, громадська діяльність). У своїй рішучості на самотність він перебуває в спілкуванні, він вільний. Відбувається гра у свободу і спілкування. Не спілкуватися тривалий період просто немає можливості. Самотність — фон спілкування, який постійно змінюється (соціум, культури, політичні системи, естетичні ідеали і т. ін.).

**Метою** статті є аналіз творчості Мішеля Уельбека (представленої художніми творами (поезія, романи, повісті), есеїстикою, листуванням) на предмет артикуляції поняття рішучості в площині самотності і спілкування, що розкривають основні завдання дослідження. Зрозуміло, поняття «рішучість» не абсолютизується, вся творчість автора не розглядається крізь призму тільки цього поняття. Але підкреслюється його першочергова важливість як для конкретної особи, так і для культури в цілому. Дослідження складається з двох частин: у першій висвітлюються загальнотеоретичні моменти рішучості на самотність і спілкування у творчості М. Уельбека; у другій означена проблематика досліджується в безпосередній близькості до текстів (романи, поезія, есеїстика, листування) французького інтелектуала.

Актуальність дослідження полягає в тому, що творчість М. Уельбека у вітчизняному гуманітарному дискурсі практично



не проаналізована на належному рівні. Нечисленні публікації в наукових та літературознавчих журналах не висвітлюють і малої частки тем, порушених у працях французького мислителя, чого не можна сказати про співвітчизників М. Уельбека, котрі присвятили його творчості як статті, так і монографії. Відсутність в Україні (як, у принципі, і в Росії) критичних праць про творчість М. Уельбека зумовила і те, що зазначена тема також не набула належного втілення, а її актуальність у ХХІ ст. є очевидною — людина за допомогою наукового прогресу створила суспільство споживання, світовий супермаркет — одномірність, яка не рятує її від самої себе, від внутрішньої еміграції, від самотності, від бар'єрів у спілкуванні. У цьому сенсі цілісність особистості й творчості М. Уельбека показові своєю послідовністю, принциповістю, налаштованістю на міждисциплінарність.

Зв'язка «самотність-спілкування» — постійна тема для роздумів філософів, письменників, поетів, культурологів, художників, композиторів. У ХХ–ХХІ ст. ця тема набуває нових аспектів, пов'язаних із двома світовими війнами, Голокостом, інформатизацією та масовізацією культури, що надало можливості інтелектуалам не просто розглядати самотність-спілкування в межах однієї галузі знання, але переходити на міждисциплінарний рівень мислення, долучаючи всі доступні засоби і жанри, для найточнішого опису феномену. Нерідко самі автори стають не те щоб заручниками теми, але вони настільки глибоко занурюються в предмет дослідження, що не привносять у себе нову інформацію, але вилучають інформацію із себе, оскільки тема існувала в них увесь цей час. До таких авторів належать М. Бердяєв, Ж. П. Сартр, Г. Г. Маркес, Д. Моррісон, Я. Л. Вишневський, О. Забужко, Ф. Бегбедер, М. Уельбек і деякі інші.

Самотність-спілкування — не лише тема для дослідження, а рефлексія автора, його притулок (можливо, хворобливий, не завжди комфортний). Дуже часто в текстах зв'язка «самотність-спілкування» не звучить відкрито і, по суті, вербально не виражена. На її наявність указують метафори, алегорії, певний настрій, словесні барви. В одному з листів М. Уельбек зазначав: «Ми радше схожі на камені, кинуті в порожнечу, ні до чого не прив'язані, вільні. Або, якщо хочете, нас можна порівняти з кометами, це набагато поетичніше» [1, с. 120]. Буквальна невираженість самотності і спілкування є цілком зрозумілою. Пояснити феномен до кінця, коли йдеться не про сторонній предмет, а про автора, його переживання, ідеали, переконання, просто неможливо. «Самотність — це...» або «спілкування — це...» характеризує лише частину аналізованого, не розриваючи його цілісності. І ці часткові визначення можуть суперечити одне одному. Тому дефініція — чужа і своєю стає в просторі симулякрів. У світі реальному до всього слід ставитися як до свого, вибудовувати/творити взаємність, одкровення. Пам'ятати про еластичність, про відповідальність, але прийняти за аксіому, що для особистості/суб'єкта все



дозволено, оскільки саме вона є тією силою, яка робить світ і присутніх у ньому недомовленими.

На нашу думку, ці обставини свідчать про те, що самотність і спілкування раціонально незбагненні. Учення про незбагненне докладно досліджене в праці С. Л. Франка «Незбагненне. Онтологічний вступ до філософії релігії» (1939). Цілком можливо застосувати його як методологічне підґрунтя і для аналізованої проблематики. Отже, визначення суперечливі в тому аспекті, що надають часткове уявлення про явище, пропонуючи кілька його варіантів — «або-або». Елімінуючи концепцію С. Франка про незбагненне в темі самотність-спілкування з'ясуємо таке: щоб спробувати наблизитися до розуміння самотності-спілкування, слід вийти за межі начала «або-або» «спочатку через принцип «і те, й інше», а потім — ще інтимніше — через принцип «ні те, ні інше» (а найадекватніше, утім, лише через поєднання обох цих принципів — через подолання заперечення)» [5, с. 310].

Суперечливі/протилежні дефініції одночасно розділені і злиті, на що вказує принцип антиномістичного монодуалізму, запропонований С. Франком: «Ми всюди стоїмо перед тим співвідношенням, що логічно розділене, основане на взаємному запереченні, разом з тим внутрішньо єдине, пронизує один одного — що одне не є інше, разом з тим і є це інше, і лише з ним, у ньому і через нього є те, що воно достовірне є у своїй останній глибині та повноті. У цьому й полягає антиномістичний монодуалізм усього сущого, перед його обличчям будь-який монізм, як і будь-який дуалізм, є помилковою, спрощуючою та спотворюючою абстрагованістю, яка не в змозі виразити конкретну повноту й конкретну структуру реальності» [5, с. 315].

Для виходу за межі «або-або» і необхідна рішучість. Адже людині набагато легше прийняти якусь одну дефініцію, поставити її на перше місце і на її фундаменті вибудовувати свої переконання. При цьому поза увагою залишаться інші дефініції. Маючи рішучість (що зовсім не означає заперечення протилежної думки або безпринципність), людина прирікає себе на самотність, але водночас і на свободу:

Я вільний так, як без водія

Вантажівка вільна — до чорта в пащу

Мчить територією терору.

Я вільний, як вільна пристрасть.

(М. Уельбек)

Певною мірою для М. Уельбека свобода — міф, порожнеча [3], проте, людина має її, хоча і нетривалий період і лише в деяких аспектах. Небеса порожні, отже, і справжня свобода втрачає свою цінність. Тому зростає значущість рішучості на самотність, у культурі постійної зміни ціннісних орієнтирів, в умовах відсутності твердого (вічного) фундаменту, яким тривалий період була релігія і основана на її засадах етична платформа абсолютних цінностей.

Про цілісність М. Уельбек відзначав: «Як не хочеться відмовитися від надії, що десь там, невідомо де, існує гармонія, єдність вищого порядку» і далі «є щось таке, що більше будь-якого мого задуму і вище або навіть поза моїми любовними бажаннями» [1, с. 263]. М. Уельбек — не релігійна людина, і шукати відповіді в релігійних ученнях не варто. Можливо, шлях до зазначеної гармонії пролягає через науку (яка посідає важливе місце в романах французького письменника), через літературу, а якщо трохи звузити оптику, то через поезію. Одночасно єдність вищого порядку — подолання (не забування) самотності і нові конотації спілкування?

Немає підстав уважати, що М. Уельбек ознайомлений з філософією С. Франка. Але тут ідеться не про знання конкретної філософської системи, а про спрямованість інтелектуальних зусиль. М. Уельбеку близькі Ф. Достоевський, російська література і культура, тому й коріння його ідей про цілісність, повноту потрібно шукати й інтерпретувати, зокрема й через російську філософію.

Рішучість цілісно поглянути на культуру потребує від автора сміливості. Адже цілісність — не порожній звук, не симулякр, не вихолощений знак, а повнота свободи, повнота, яка перекриває (намагається перекрити), заповнює розриви. Рішучість — зшивання. Це означає, що цілісність сама по собі зберігає, об'єднує різноманітні жанри. М. Уельбек — один із сучасних авторів, який зважився побудувати цілісність, буття в гармонії, використовуючи поезію, прозу, есе, кінематограф, музику. Відповідаючи на запитання французького мистецтвознавця Жана-Іва Жуана про те, що об'єднує його прозу і поезію, М. Уельбек говорив: «Насамперед відчуття, що основою світу є роз'єднаність, страждання і зло, а також рішучість описати такий стан речей і, можливо, подолати його. Перше, що слід зробити, — це рішуче відкинути світ, яким він є, а також визнати існування понять «добро» і «зло». Захотіти заглибитись у ці поняття, визначити межі їх дії, зокрема й усередині власного «я»» [2].

Зважаючи на спрямованість М. Уельбека до єдності, а також його твердження про те, що йому «складно відмовитися від своєї рідної містики» [1, с. 263], можна припустити близькість інтелектуала до апофатичної традиції (на кшталт позиції Ж. Дерріди), до утвердження через заперечення. М. Уельбек — не філософ і не богослов в академічному сенсі цих слів. Йому близькі творчість Ф. Ніцше, Ф. Кафки, Ф. Достоевського, Ж.-П. Сартра, А. Коена, А. Шопенгауера, чії тексти належать до кращих філософсько-літературних зразків. У творах зазначених мислителів і виявляється специфіка апофатичної М. Уельбека: «Може, настав час і мені сказати: вибач, розум... Здається, Ніцше, перш ніж остаточно зануритися в темряву безумства, висловив думку, що в майбутньому в людини повинно бути два розуми: один — для науки, другий — для всього іншого. До «всього» він відносив також творчість і любов» [1, с. 262–263]. За визнанням

самого М. Уельбека, він створює свої тексти в основному в напівсонному стані, коли розум ще не повністю включився в роботу. Так само і з апофатикою, апофатикою двох розумів, які не ґрунтуються на сакральному, а шукають підґрунтя в рішучості людини визнати самотність у спілкуванні, не замикатися на власній персоні, але співчувати. Співчуття — важливе поняття у творчості французького інтелектуала, завдяки йому існує етика й екзистенція людини: «На думку спадає тривожне запитання: а що, якщо раптом співчуття зникне? Вважаю, що тоді зникне і людство. Думаю, що зникнення такого людства не буде великою втратою. І тоді варто побажати появи іншої мислячої істоти...» [1, с. 177]. У цьому сенсі М. Уельбек солідаризується з Ф. Ніцше та його ідеєю надлюдини з новими моральними цінностями. Переважно цій темі присвячений роман М. Уельбека «Можливість острова» (2005).

Крім того, для досягнення єдності недостатньо зусиль автора. Його рішучість має підтримуватися рішучістю читача прочитати написаний текст і відреагувати на нього. Текст, що формується, є певною спільною творчістю двох рішучостей — спільної самотності і спільного спілкування. І якщо стосовно спільного спілкування не виникає питань, то спільна самотність ставить ґносеологічні перешкоди. Чи не є поняття спільної самотності якимось *contradictio in adjecto*? Аж ніяк. Спільна самотність — вимушене спілкування особистостей, котрі привчають себе до життя (зауважимо, що це привілей інтелектуальних еліт). У свою чергу спільне спілкування — процес соціального, культурного й іншого, переважно зовнішнього, контакту особистостей. Спільне спілкування порівнюється за значенням з поняттям комунікації (цікаво, що поняття діалогу письменник майже не використовує).

Реакція на текст може самого читача перетворити на автора. Природно, що ніяких гарантій при цьому немає. Неможливо навчити людину писати романи, складати вірші або музику. Візуально все буде походити на мистецтво, літературу, але за змістом — лише подробиці, пародії. Читач повинен наважитися на рішучість бути в одному розумовому потоці з автором, використовуючи весь доступний йому інструментарій. Деякі автори допомагають читачеві, не обмежуючи свою творчість суто художніми жанрами літератури, а й спрямовуючи свої інтелектуальні зусилля на *po-fiction*, філософські трактати.

Читачеві це, з одного боку, надає можливості відкритого і лінгвістично зрозумілого способу осягнення культурфілософського дискурсу. З іншого, вилучення смислів з нібито простих текстів є проблематичним. Для вилучення смислів та адекватної їх інтерпретації необхідний високий культурно-освітній рівень (або *background*). Наприклад, розпочати вивчення творчості М. Уельбека можна з будь-якого роману або збірки есе. При поверховому огляді його романи і публіцистика не пов'язані між собою строго логічною сюжетною лінією. Але

логіка наявна в підтексті. Для цього і потрібен background. Сенси можуть бути відкритими (буквальними) і закритими (структурними). Для розуміння буквальних особливих знань не потрібно. Осягнення структурних потребує певної підготовки. Background — знання про загальні тенденції розвитку сучасної культури, розуміння всієї складності культурної ситуації.

Виникає резонне запитання: навіщо вибудовувати таку повноту людині із Західної благополучної культури, якою є М. Уельбек? Відповідь можна шукати в площині мотивації творчості й у площині імпульсу творчості — самотність/спілкування.

У листуванні з французьким письменником і громадським діячем Бернаром-Анрі Леві під заголовком «Вороги суспільства» (2008), останній, говорячи про страх, зазначає: «Гоббс жартував, що поріднився зі страхом під час передчасних пологів, що сталися в його матері від смертельного переляку» [1, с. 218]. Аналогічне твердження можна застосувати й до М. Уельбека, замінивши/доповнивши страх самотністю. М. Уельбек поріднився із самотністю, ця тема наскрізною лінією пронизує всі його романи, залишаючи слід у поезії та есеїстиці. Від самотності не сховатися. М. Уельбек писав в одному з листів: «Моя ж нав'язлива ідея, єдина, невідступна — вона проходить через кожен мій роман — полягає в тому, що процес деградації, руйнування, виродження, варто йому початися, стає абсолютно незворотним. Усе втрачено: дружбу, сім'ю, кохання. Розпадається будь-який соціум, розкладається суспільство в цілому. У моїх книгах немає місця каяттю, прощенню, можливості почати все заново. Моральні цінності втрачені безповоротно, остаточно, назавжди» [1, с. 116–117]. Дуже відверті слова, основані на власному досвіді. Досвід власної самотності складно передати, але той, хто має вуха, почує. Суспільство, культура, почуття не здатні врятувати людину від самотності або ж замінити її. Є моменти, і вони можуть бути розтягнуті в часі, коли складається враження, що життя набуває нормальних ознак — з'являється близька людина, народжується кохання, однак відразу все зникає. Саме це відбувається з головним героєм роману М. Уельбека «Платформа» (2001) — кохання, а разом з ним і всі здобутки цивілізації перекреслюються терактом, і герой згасає насамоті [4].

Схема є такою: самотність/спілкування (і матеріальне благополуччя) — кохання — самотність/спілкування (і смерть). Простота схеми відносна, якщо розглядати її як шаблон, який не має нічого спільного з дійсністю. Але якщо придивитися пильніше, то відкриється драматична картина. Людина постсекулярної культури приречена на самотність — Бог помер, його воскресіння можливе в перспективі, а це тягне за собою безліч супровідних чинників, таких як відносність (тимчасовість) цінностей, етики, естетики тощо. Навіть кохання, яке начебто витягує людину із самотності, має сенс в одному вимірі — сексуальному і також тимчасовому, відносному. Про це

чітко М. Уельбек писав у збірці поезій і замальовок «Залишатися живим» (1991), зазначаючи, що спілкування «між тобою та іншим» можливе виключно через секс [3]. Це не означає, що М. Уельбек зводить спілкування до сексуальної площини, але ця площина найдоречніша як зразок саме відсутності спілкування.

Лист до Лакіса Прогуїдіса М. Уельбек завершує такими словами: «По суті, я пишу вірші, можливо, головним чином для того, щоб звернути увагу на певне явище сучасного життя: страхітливий, убивчий недолік (можете розуміти це як брак любові, брак спілкування, нестачу віри, брак філософських уявлень про світ — кожне із цих визначень буде слухним)» [2] Недолік має складну структуру, однією з його граней є спілкування, вже не тільки в значенні сексуальному.

Близьким, але не тотожним, за змістом до поняття «самотність» є поняття «мовчання». Мовчання — імпліцитна якість творів М. Уельбека. Багато про що замовчують слова і говорить підтекст. Якщо на перший план виводяться сексуальні стосунки, то це не робиться лише заради них самих. Гіперболізація теми сексу — реакція на відсутність у культурі справжнього кохання, справжнього щастя, спроба замінити самотність спілкуванням в одному варіанті. Мовчання наявне і в есеїстиці, наприклад, за темою пенсійного віку (есе «Зниження пенсійного віку») прихована проблема відчаю літніх людей. Самотність навантажується М. Уельбеком початковим екзистенціальним змістом, який розкривається в різних сферах культури: естетичної, літературної, художньої, соціальної, політичної, релігійної тощо.

Ще раз акцентуємо увагу на тому, що рішучість на самотність/спілкування — не просто тема для інтелектуальних маневрів, але явище, котре гостро переживається екзистенцією автора. Перспективним є подальше дослідження теми рішучості в площині самотності і спілкування з використанням усього корпусу текстів М. Уельбека в хронологічній або тематичній послідовності.

#### Список літератури

1. Уельбек М. Враги общества / М. Уэльбек, Б.-А. Леви [Пер. з фр. Е. Кожевниковой]. — СПб. : Азбука, Азбука-Аттикус, 2011. — 320 с.
2. Уельбек М. Мир как супермаркет [Электронный ресурс] / М. Уэльбек. — М. : Ад Маргинем, 1998. — 155 с. — Режим доступа: <http://lib.rus.ec/b/57315/read>
3. Уэльбек М. Оставаться живым [Электронный ресурс] / М. Уэльбек. — М.: Иностранка, 2004. — 343 с. — (The Best of Иностранка) — Режим доступа: <http://lib.rus.ec/b/312821/read>
4. Уельбек М. Платформа: Роман / М. Уельбек. — Х. : Фоліо, 2004. — 319с. — (Література).
5. Франк С. Л. Непостижимое. Онтологическое введение в философию религии / С. Л. Франк // Сочинения. — М. : «Правда», 1990. — С. 183–559.

*Надійшла до редколегії 28.08.2012 р.*

## ІРЛАНДСЬКИЙ ПАРАДОКС: АСИМЕТРІЯ МОВИ Й ІДЕНТИЧНОСТІ

*Досліджується парадоксальна соціолінгвістична ситуація, коли мова символічної ідентифікації не є основним засобом спілкування в країні. Розглянуто феномен «нової ідентичності» в Ірландії.*

**Ключові слова:** ідентичність, двомовність, нові носії мови, рідна мова, лояльність, патріотизм, засіб спілкування, відродження мови, культурна трансляція.

*Исследуется парадоксальная лингвистическая ситуация, когда язык символической идентификации не является основным средством общения в стране. Рассмотрен феномен «новой идентичности» в Ирландии.*

**Ключевые слова:** идентичность, двуязычие, новые носители языка, родной язык, лояльность, патриотизм, средство общения, возрождение языка, культурная трансляция.

*The article describes a paradoxical linguistic situation when the language of symbolic identification is not the main means of communication in the country. A special attention is paid to the «new identity» phenomenon in Ireland.*

**Key words:** identity, bilingualism, new speakers, native language, allegiance, patriotism, means of communication, language revival, cultural translation.

«Tír gan teanga tír gan anam» («Країна без мови — країна без душі») — такими словами ірландське прислів'я характеризує зв'язок між мовою і національною самосвідомістю. Від кінця XIX ст. ідея особливої ролі рідної мови у формуванні колективної ідентичності посідає ключове місце в моделі ірландського патріотизму. У незалежній Ірландії ця теза набула відображення в статті 8 Конституції, згідно з якою ірландська мова як національна визначається першою офіційною мовою, а англійська — другою офіційною. Здавалося, мрія кількох генерацій ірландських націоналістів здійснилася: країна здобула незалежність, провідна роль рідної мови законодавчо закріплена. Чому ж тоді електронне видання *Journal of Irish Studies* із сумом запитує: «Якою є мова патріота Ірландії? Чи може країна складатися з патріотів, що розмовляють різними мовами? Чи може патріот бути двомовним? Чи може патріот не знати рідної мови?» [3]. (Зауважимо, що в цій країні «рідною мовою» всіх співвітчизників традиційно вважають ірландську, незалежно від того, якою мовою вони насправді послуговуються).

В Україні відомості про конфлікти навколо мови/мов та ідентичності ірландців є фрагментарними й суперечливими. Як приклад негативних наслідків мовної асиміляції цитують зізнання Бернарда Шоу — ірландця за походженням — у роздвоєності своєї національної свідомості [2]. Безапеляційні висловлювання блогерів на кшталт



«А в Ірландії, наприклад, англійський язук витеснив ірландський, и никто от этого не парится» свідчать про елементарну необізнаність із реальною ситуацією в цій країні. Зрозуміло, що неупереджений аналіз процесів національної ідентифікації у двомовній Ірландії міг би бути корисним для України. Вивчення ірландського досвіду вирішення мовних питань є особливо актуальним нині з огляду на неодноразовне ставлення в українському суспільстві до проблеми двомовності і спроби політиків маніпулювати мовними гаслами для досягнення своїх цілей.

**Мета** статті — розглянути проблему національної ідентичності в постколоніальній державі в ситуації офіційної двомовності, коли домінуючою є мова колишньої метрополії.

Нинішня двомовність в Ірландії є наслідком тривалого процесу лінгвоциду. До англо-норманського вторгнення 1169 р. ірландська мова була єдиною в країні і залишалася домінуючою аж до поразки ірландців у битві при Кінсейлі в 1601 р. Повстання безперервно тривали до 1652 р., коли війська Кромвеля повністю розгромили ірландців. Величезні території були конфісковані і передані англійцям, а ірландське населення на сході країни було масово депортовано на захід; зазнавали репресій учителі, католицькі священники й останні барди, тобто основні носії культури. Унаслідок цього у XVIII-XIX ст. освіченість ірландського суспільства і престиж ірландської мови впали до катастрофічно низького рівня. Хоча половина населення країни і надалі вважала своєю рідною мовою ірландську, сфера її функціонування звузилася до побутового спілкування неписьменних селян; із практичного використання зникли сотні абстрактних іменників, медичних, філософських та інших термінів. Актом унії 1801 р. рештки ірландської автономії були офіційно скасовані, і мова корінного населення опинилася поза законом. Останнього удару ірландській мові та її носіям було завдано Великим картопляним голодом 1846-1850 рр., коли загинуло близько 1 млн ірландців, а емігрувало (переважно до США) майже 1,5 млн [1, с. 181-182].

Проте мета колонізаторів — знищити мову і культуру, а відтак і національну самосвідомість ірландського народу — не була повністю досягнута. По-перше, на крайньому заході країни залишилися райони з більшістю корінних носіїв ірландських діалектів, так званий Гелтахт (Gaeltacht). По-друге, саме мова, що стрімко зникала, стала символом боротьби за національне відродження. 1876 р. було створено Товариство для збереження ірландської мови, пізніше перейменоване на Гельську лігу (від слова Gaelge — так ірландці називають свою мову); ці організації зосереджувалися на популяризації і модернізації ірландської мови. А наприкінці XIX — на початку XX ст. в Ірландії виник потужний інтелектуальний рух під назвою «Кельтське відродження». Виховані на ідеях Й. Гердера літератори Д. Хайд, леді Грегорі, Ш. О'Кейсі, Дж. М. Сінг, Дж. Мур, У. Б. Йейтс добре



розуміли, що політична самостійність не має сенсу без усвідомлення народом своєї культурної окремішності. Коли власна історія і мова стають чужими для більшості населення, країна залишається культурно залежною від колишньої метрополії. Звідси потреба міфу про «золотий вік» власної історії, необхідність звернення до культурної спадщини і через неї, опосередковано, до мови предків [4]. У своїх творах леді Грегорі та її однодумці широко використовували героїчні, міфологічні, романтичні мотиви призабутого ірландського епосу (письмова фіксація VIII-XII ст.). Старовинні саги Міфологічного, Уладського, Феніанського циклів описували «добу богів» праісторії Ірландії, оспівували славетні подвиги дружинників клану Фіанна, легендарних героїв Кухуліна і Фінна мак Кула. Звернення до міфологізованої історії країни було надто важливим для подолання в ірландців комплексу меншовартості і зневіри після поразок у численних повстаннях проти колонізаторів.

Парадоксально, але більшість літераторів «Кельтського відродження» не опанували ірландської мови (були, звичайно, й винятки; так, Дж. М. Сінг, що прожив деякий час на островах Аран на заході Ірландії, з успіхом використовував зразки місцевого діалекту в своїх п'єсах). Поет і драматург У. Б. Йейтс (1865-1939) якось сказав: «Моя мова — ірландська, але, на жаль, я її не знаю.» Очевидно, можна говорити про появу нової, асиметричної ідентичності, основаної на лояльності до майже втраченої мови свого народу.

Ще один парадокс полягав у тому, що в мові і культурі колонізаторів діячі руху вбачали єдиний прийнятний засіб здійснення своєї програми «культурної ірландізації». На думку письменників, інтегрування елементів ірландської літератури, історії, міфології і мови у звичну англомовну культуру повинно було допомогти жителям Ірландії знову усвідомити себе ірландцями. Щоправда, деякі дослідники вважають помилковою тактику пропаганди ірландської мови й культури англійською мовою [наприклад, 2]. Проте об'єктивно ця практика, що дістала в науковій літературі назву «культурної трансляції» [3], мала для Ірландії кілька важливих позитивних наслідків. По-перше, «культурна трансляція» певною мірою підірвала англійську культурну гегемонію. По-друге, склалася двокультурна літературна традиція зі своєрідним «банком даних культурної спадщини», з якого ірландські письменники, незалежно від своєї основної мови, могли черпати цінний матеріал. По-третє, двокультурність створювала передумову для розвитку двомовності, що в умовах Ірландії стримувало процес денационалізації. По-четверте, зароджувався новий феномен — культурний націоналізм англомовних ірландських патріотів. І, нарешті, на ідеях «Кельтського відродження» і Гельської ліги виросла революційна політична еліта — П. Пірс, Т. Мак-Дона, Дж. Планкетт та інші, які очолили збройний визвольний рух 1916-1921 рр.

Одним із завдань незалежної ірландської держави стало збереження національної мови в районах Гелтахту і поширення її на решті території країни, причому в мовній політиці Гелтахту відводилася ключова роль. Організація Údarás na Gaeltachta (Гелтахтська комісія) координує програми, проекти й ініціативи, спрямовані на підтримку ірландської мови. Щороку тисячі дітей шкільного віку з усієї республіки приїздять сюди навчатися живої ірландської мови в місцевих «гельських коледжах». Вельми популярними є передачі ірландомовного Raidio na Gaeltachta («Радіо Гелтахту»). Утім, існують кілька факторів, що загрожують збереженню унікальної ідентичності Гелтахту. За переписом 2006 р., в цих місцевостях проживало лише 92 тис. людей (при загальній кількості населення Ірландії майже 4,5 млн); серед них носіями ірландської мови визнано 70,8%, тобто 64580 осіб [7]. Окрім дітей дошкільного віку, перша мова яких є ірландською, практично всі мешканці Гелтахту двомовні (ірландська й англійська). Масова зайнятість місцевих мешканців у сфері обслуговування англословних туристів призводить до відчутного перекоосу в білінгвізмі на користь англійської мови. Перешкодою до консолідації районів традиційної культури є їхня географічна розпорошеність і віддаленість від основних економічних центрів, а також суттєві відмінності ірландських діалектів між собою. Загрожує рідній мові в Гелтахті й міграція традиційних носіїв до економічно розвинених регіонів Ірландії в пошуках роботи.

Водночас збільшується кількість людей за межами Гелтахту, для яких ірландська мова є другою, «вивченою». Національна мова запроваджена як обов'язковий предмет у всіх початкових і середніх школах; на видання навчальної літератури і підготовку вчителів виділяються чималі дотації. Щоб одержати диплом про освіту і поступити на державну службу, до 1974 р. потрібно було скласти спеціальний іспит з ірландської мови (нині чиновнику достатньо знання лише однієї з двох офіційних мов, що позбавляє багатьох стимулу вивчати ірландську).

Від 1975 р. діє державне управління Bord na Gaeilge (Гельська рада), відповідальне за поширення ірландської мови засобами освіти й культури. У 2003 р. було прийнято Закон про офіційні мови, згідно з яким усі урядові документи мають публікуватися обома державними мовами або тільки національною; Bord na Gaeilge розглядає скарги на випадки дискримінації ірландської мови. Зростає мережа ірландомовних дошкільних закладів і Gaelscoileanna (шкіл з ірландською мовою навчання), хоча останні налічують не більше 4,3% від загальної кількості шкіл у республіці (2009 р.). Комітет Bord na Leabhar Gaeilge (Рада з питань ірландської книги) сприяє популяризації книжок ірландською мовою і двомовної літератури, виділяє гранти перекладачам і видавництвам. Державною підтримкою користується професійна театральна труппа Amharclann de hÍde. У 1996 р. розпочала

роботу ірландомовна телевізійна служба Teilifis na Gaeilge, скорочено TG4. Щорічно за підтримки всіх політичних партій у парламенті ця служба одержує з державного бюджету 30 млн євро. Особливу увагу TG4 приділяє розважальним та пізнавальним передачам для молоді. Великий успіх мала перша «мильна опера» ірландською мовою *Ros na Rúin*; серіал дивилися щотижня понад 270 тис. глядачів. Уряд фінансує видання газети *Lá Nua*, що виходить п'ять разів на тиждень і має кілька тисяч передплатників, і щотижневика *Foinse*. Дві сторінки газети *The Irish News* щодня подають інформацію ірландською мовою. Цією ж мовою газета *The Irish Times* у кожному номері друкує кілька статей, супроводжуючи їх перекладом деяких слів і виразів англійською мовою. Ірландомовними є газета *Saol* і ще 5 журналів, а також Інтернет-видання *Veol* [6]. Слід відзначити й широку наявність ірландської мови в Інтернеті та комп'ютерного програмного забезпечення цією мовою. 19 грудня 2006 р. уряд оприлюднив розраховану на 20 років програму перетворення Ірландії на повністю двомовну країну.

Очевидно, що подальшу долю ірландської мови переважно визначатимуть її «нові носії». Кожний новий перепис (1996, 2002, 2006 рр.) свідчить про збільшення кількості людей, які володіють національною мовою як другою. За переписом 2006 р. тією чи іншою мірою знали ірландську понад 1,5 млн, тобто приблизно 41% населення у віці понад 3 роки; приблизно 540 тис. користувалися нею регулярно (зокрема й ті, хто спілкувався мовою тільки під час навчального процесу в освітніх закладах). Понад 410 тис. ірландців національною мовою ніколи не користувалися [7]. За іншими, дещо песимістичнішими даними, кількість «носіїв ірландської мови» насправді не перевищує 16% усього населення (цілком можливо, що чимало респондентів визнають себе «ірландомовними», просто керуючись патріотичними почуттями). Висловлюються сумніви щодо чистоти «вивченої» мови. У будь-якому разі, підстави для обережного оптимізму дає молодь, яка часто користується ірландською мовою на вулицях великих міст, за межами навчального процесу. Дедалі більше молодих людей беруть участь у щорічних фестивалях ірландської мови. Саме з молоддю пов'язують в Ірландії сподівання на подальший стабільний розвиток національної мови [9].

Громадську думку стосовно мов, що функціонують у країні, регулярно вивчають з 1973 р. Лінгвістичний інститут Ірландії і Комітет з досліджень ставлення до ірландської мови (CILAR) здійснювали опитування різних соціальних, вікових і релігійних груп у 1973, 1983, 1993, 2000 рр. У 2000 р. на запитання про ставлення до ірландської мови позитивно відповіли 72,62%, 22,86% — «не дуже», і тільки 4,52% сказали «ні». Про майбутнє ірландської мови висловилися оптимістично 70,26%; 55,53% сильно занепокоєні подальшою долею національної мови; 27,53% значно стурбовані можливим її занепадом; 10,82% трохи занепокоєні; байдужими виявилися лише 6,12%

респондентів. Подібні дані отримав Інститут економічних і соціальних досліджень; опитування серед громадян Ірландії, що народилися в країні, свідчать: понад 40% респондентів бажають відродження і розвитку ірландської мови, понад 52% виступають за її збереження і лише на думку 7% ірландську мову слід «викинути й забути» [5].

Наведені нижче цитати з Інтернет-форуму [8] можна розглядати як додатковий ілюстративний матеріал до офіційних статистичних даних про ставлення ірландців до своєї національної мови.

«Привіт! Я і мої друзі вже кілька років розмовляємо частіше ірландською, ніж англійською.»

«Користуюся ірландською щодня з друзями, а також в Інтернеті. Я ніколи не ходив до Gaelscoil (школи з ірландською мовою навчання), а почав активно користуватися мовою кілька років тому. Мене вразило, що в багатьох місцях розмовляють ірландською і що багато людей охоче відповідають мені на прості репліки на кшталт *Conas atá tú?* («як справи?») або *Go raibh maith agat* («дякую»).

«Я відчув потяг до [ірландської] мови два роки тому після закінчення школи. Мова — це більше, ніж шкільний предмет; для багатьох з нас це частина нашої душі, це те, що створює нашу ідентичність.»

«Прикро, що в нас є своя мова, але багато хто з нас не вміє й не хоче нею розмовляти. Я завжди заздрив тим, хто в своїй країні розмовляє своєю мовою; сподіваюся, що і я навчуся добре розмовляти ірландською...»

«Не розумію, як можна «ненавидіти» ірландську. Цією мовою слід пишатися. Якби ще нас вчили в школі більше розмовляти, а не просто писати твори та запам'ятовувати вірші...»

«Наша мова ніколи не загине, тому що стільки ірландців починають її вивчати вже в дорослому віці.»

«Мене мало цікавить ірландська мова... Особисто я нічого проти неї не маю, але краще я вивчатиму іспанську або німецьку, або китайську. І патріотизм тут ні до чого...»

«Я не розмовляю ірландською, але я, без сумніву, ірландець...»

Матеріали форуму підтверджують неоднозначне ставлення молодих ірландців до національної мови. Переважна більшість учасників успішно долають або готові подолати постколоніальний синдром — психологічну залежність від мови колишньої метрополії і неприйняття рідної мови як повноцінного засобу спілкування в усіх сферах суспільного життя. Водночас деякі дописувачі виявляють байдужість до своєї національної мови, проте вважають себе патріотами. При цьому майже всі нарікають на відірвану від потреб реального життя методику викладання ірландської мови в школі.

Якщо спробувати тепер відповісти на запитання *Journal of Irish Studies* (на початку статті), виходячи з наведених вище статистичних та текстових матеріалів, то матимемо парадоксальні результати.

«Якою є мова патріота Ірландії?» — Ірландська.

«Чи може країна складатися з патріотів, що розмовляють різними мовами?» — Так, якщо зважати на факт непаритетної двомовності в Ірландії (тотальний ірландо-англійський і обмежений англо-ірландський білінгвізм).

«Чи може патріот бути двомовним?» — Так, в умовах Ірландії справжній патріот є двомовним (з ірландською мовою як першою або другою) або принаймні визнає себе таким.

«Чи може патріот не знати рідної мови?» — Так, може, але справжній патріот ставиться лояльно до своєї рідної мови і намагається її вивчити.

Отже, нинішню ситуацію навколо мовного питання та ідентичності в Ірландії можна стисло окреслити таким чином.

1. На початку ХХ ст. мова корінного населення Ірландії була майже витіснена мовою колонізаторів — англійською. Проте саме ірландська мова стала символом боротьби за незалежність.

2. Зі здобуттям суверенітету очікуваного масового переходу в Ірландії на ірландську мову не відбулося. Політика влади спрямована нині на збереження ірландо-англійської двомовності на заході і розвиток англо-ірландського білінгвізму на решті території країни засобами освіти і культури.

3. За всіма європейськими критеріями ірландська мова — міноритарна. Проте переважна більшість ірландців вважають її ознакою національної ідентичності і підтримують обов'язкове вивчення її в школах. Парадоксальне явище в духовному житті Ірландії — асиметрія між лояльністю до національної мови й обмеженням її використанням у повсякденному житті.

4. Наразі статус ірландської мови як першої офіційної чималою мірою є декларативним, символічним. Підставами для обережного оптимізму щодо розширення її функцій є так звані «нові носії», кількість яких в країні поступово збільшується.

Зрозуміло, що пряма екстраполяція досвіду Ірландії на українські реалії не є коректною. Проте, зважаючи на типологічно подібні особливості історичного розвитку цих двох країн, з ірландського досвіду можна, на нашу думку, дійти деяких висновків, що стосуються безпосередньо лінгвістичної ситуації в Україні.

1. Україна — поліетнічна держава, що будується навколо української нації. У ситуації постколоніального білінгвізму в країні тільки українська мова здатна виконувати ідентифікаційну й об'єднувальну функції і тому потребує підтримки влади. Статус української мови як національної та єдиної державної сприятиме злагоді в державі й формуванню української політичної нації.

2. Немає сумніву, що для населення великих міст сходу і півдня України російська мова й надалі слугуватиме основним засобом спілкування. Водночас більшість жителів Харкова, Донецька, Одеси

є практично двомовними із різним ступенем опанування українською мовою як другою. Державна мовна політика має спрямовуватися на підтримку й розвиток російсько-українського білінгвізму в цих регіонах. Завдяки розподілу соціальних функцій обидві мови (мова офіційних документів і мова повсякденного вжитку) можуть співіснувати безконфліктно.

3. З огляду на масову двомовність у країні поділ на «україномовних» і «російськомовних» громадян видається штучним і некоректним.

4. Під «рідною мовою» слід розуміти не ту мову, якою розмовляють з дитинства, а мову культурної ідентифікації етнічної групи. Для переписів і соціальних опитувань прийнятнішими є терміни «перша» («основна»), «друга» мова.

5. Необхідно всіляко підтримувати нову ідентичність так званих «російськомовних» громадян України, основу на територіальному патріотизмі та лояльності до української мови.

#### Список літератури

1. Калыгин В. П. Введение в кельтскую филологию / В. П. Калыгин, А. А. Королев. — М. : Наука, 1989. — 254 с.
2. Масенко Л. Мова і політика: що таке масова двомовність [Електронний ресурс] / Л. Масенко. — Режим доступу: [www.slovoua.com/masenko\\_mova\\_politika.html](http://www.slovoua.com/masenko_mova_politika.html). — Назва з екрана.
3. Editors' introduction: language and identity in twentieth-century Ireland from Eire-Ireland: Journal of Irish Studies [Електронний ресурс]. — Режим доступу: [findarticles.com/p/articles/mi.../is.../ai\\_105439602.html](http://findarticles.com/p/articles/mi.../is.../ai_105439602.html). — Назва з екрана.
4. Hepburn A. C. Language, Religion and National Identity in Ireland since 1880 / A. C. Hepburn // Perspectives on European Politics and Society. — 2001. — Vol. 2, No. 2. — P. 197–224.
5. Hickey R. Language Use and Attitudes in Ireland [Електронний ресурс] / R. Hickey. — Режим доступу: [www.un-due.de/.../24\\_Language\\_Use\\_and\\_Attitudes\\_in\\_Ireland.pdf](http://www.un-due.de/.../24_Language_Use_and_Attitudes_in_Ireland.pdf). — Назва з екрана.
6. Laoire M. The Language Planning Situation in Ireland / M. Laoire // Current Issues in Language Planning. — 2005. — Vol. 6, Issue 3 & 4. — P. 251–314.
7. O'Rourke B. New Speakers of Irish: Shifting Identities and New Allegiances / B. O'Rourke, J. Walsh // Sociolinguistics Symposium 19 / Freie Universität Berlin. — 2012. — P. 112–119.
8. Poll: Do you speak Irish on a regular basis? • TheJournal.ie. 7 Apr 2012 ... Irish language, patriotism?! Ok bring it on ... [Електронний ресурс]. — Режим доступу: [www.thejournal.ie/poll-do-you-speak-irish-on-a-regular-basis-410069-Apr2012](http://www.thejournal.ie/poll-do-you-speak-irish-on-a-regular-basis-410069-Apr2012). — Назва з екрана.
9. Watson I. Linguistic Elitism: the Advantage of Speaking Irish Rather than the Irish-speaker Advantage / I. Watson, M. Nic Ghiolla Phádraig // The Economic and Social Review / University College Dublin. — 2011. — Vol. 42, No. 4. — P. 437–454.

*Надійшла до редколегії 18.09.2012 р.*



## КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ МОВНО-ПЕДАГОГІЧНОГО СПІЛКУВАННЯ В ТЕХНІЧНИХ ВНЗ

*Розглянуто світоглядні і культурологічні розробки сучасної української науки, які можуть бути методологічною відправною точкою дослідження мовно-педагогічного спілкування у вищих навчальних технічних закладах України як феномену культури.*

**Ключові слова:** культура, цінності культури, культурна місія освіти, мовно-педагогічне спілкування, технократизм.

*Рассмотрены мировоззренческие и культурологические разработки современной украинской науки, которые могут быть методологической отправной точкой исследования языково-педагогического общения в высших учебных технических заведениях Украины как феномена культуры.*

**Ключевые слова:** культура, ценности культуры, культурная миссия образования, языково-педагогическое общение, технократизм.

*The article considers cultural and philosophical developments of modern Ukrainian science, that may become a mythological starting point of the researching of the educational-linguistic communication in higher educational technical establishment of Ukraine like the culture phenomenon.*

**Key words:** culture, cultural values, cultural mission of education, educational-linguistic communication, technocracy.

Мовно-педагогічне спілкування посідає одне з ключових місць в опануванні майбутнім інженером культури. Під його впливом формується цілісна у фаховому і світоглядно-культурному аспектах особистість, яка здатна до входження в найрізноманітніші спільноти, без чого сучасне життя і професійна діяльність неможливі. Для виконання такої місії мовно-педагогічне спілкування у вищих навчальних технічних закладах України має ґрунтуватися на світоглядних і культурологічних засадах з урахуванням не тільки світових тенденцій, але й положеннях, що виникли як із конкретних узагальнень, так і з вимог суперечливого досвіду. Розробка таких засад перебуває на початковому етапі і потребує продовження.

Однією з ключових проблем мовно-педагогічного спілкування у вищих навчальних технічних закладах є питання його культурологічного змісту, що ґрунтується на світоглядних і культурологічних наукових положеннях. Такі положення наявні в джерелах світової науки, зокрема в доповіді для ЮНЕСКО Е. Морена, а також у вітчизняних монографіях та інших дослідженнях. У них у різних аспектах розглянуто проблеми дослідницької методології стосовно явищ спілкування у вищій освіті як феномені культури (М. В. Дяченка, В. Г. Кременя, С. О. Заветного, Т. В. Фінікова. і культурної місії вищої школи (В. М. Шейка. Водночас слід зазначити, що питання



культурної спрямованості вищої технічної освіти розглядаються в основному з позицій методики, що обмежує можливості досліджень культурологічного змісту мовно-педагогічного спілкування у вищих технічних навчальних закладах. Зважаючи на це, доцільно виявити, дослідити й усвідомити, з огляду на суперечливу практику України, вітчизняні наукові розробки.

**Мета** статті — використовувати здобутки наукової думки України, розкрити методологічні засади факторів впливу на мовно-педагогічне спілкування у вищих навчальних технічних закладах як на феномен культури.

У Великій Хартії Університетів наголошується, що «майбутнє людства значною мірою залежить від культурного, наукового і технічного розвитку, зосередженого в центрах культури, знання і досліджень, якими є справжні університети» [1, с. 12]. Розвиток вищої технічної освіти в Україні відбувається на засадах університетського рівня. А це означає, що і в цій сфері освіти слід виходити із положень вітчизняної світоглядної і культурологічної думки, незважаючи на те, яким є університет за фаховою спрямованістю, університетотворюючий аспект у ньому — обов'язкова культурна компонента [4]. Саме в цьому аспекті слід розглядати і проблему мовно-педагогічного спілкування у вищих навчальних технічних закладах.

Виходячи зі світоглядних розробок вітчизняних науковців стосовно питань спілкування, згідно з якими воно є засобом реалізації буття людей на засадах взаємної зацікавленості, що сприяє взаємному збагаченню суб'єктів спілкування і творення ними один одного [5, с. 37-42], можна визначити зміст мовно-педагогічного спілкування як феномену культури. Під ним розуміється процес взаємозв'язку і взаємодії засобами мови викладача і студента, під час якого відбувається такий обмін знаннями, діяльністю, інформацією, досвідом, здібностями, уміннями і навичками, а також результатами діяльності, який веде до становлення або зміни в системах особистої культури учасників спілкування. Зрозуміти культурологічне значення мовно-педагогічного спілкування у вищих навчальних технічних закладах можливо лише за умови розуміння культурної місії вищої освіти.

Першим напрямом у змісті місії є культурне забезпечення реалізації освітнього потенціалу особистості. Освіта — це спосіб життя, який у відкритому світі, де майбутнє не може бути з точністю визначене, тобто в ситуації постійного вибору і пошуку, уможливорює віднайдення найоптимальніших рішень щодо умов, які змінюються.

Відповідно до цього освіта за своєю природою є багатофункціональною і виконує соціальну, економічну і культурну функції, зміст яких — поєднання сіх аспектів культури для того, щоб на цих засадах сформуванати систему цінностей, яка забезпечує соціально-професійні й загальнокультурні передумови самореалізації особистості, котра

долучена до креативної діяльній системи суспільства. Культурна місія під цим кутом зору полягає в тому, що через освітню діяльність, яка має своєю метою змінити в сучасних умовах настанови і моделі поведінки індивідів, тобто через передачу нових знань, здійснити перехід від концепції функціональної підготовки фахівця до концепції розвитку особистості. Нова концепція передбачає інтелектуально і культурно індивідуалізований характер освіти, що дозволяє зважати на можливості кожної конкретної особистості та сприяти її самореалізації. Досягти цього можна завдяки інтелектуальному і культурному розвитку на основі залучення її до різноманітної доцільної діяльності в різних галузях знання й активності в різних сферах культури [8, с. 268–277].

Кінцевим результатом такої місії технічної освіти є формування особистості, яка вже стає реальністю і якій належить майбутнє. Це так звані «люди, що розвиваються». Глибинним джерелом подібного саморозвитку, оскільки йдеться про розвиток фахівця, може бути лише культура в широкому розумінні цього поняття. Існування такого аспекту не можна забезпечити лише індивідуальними зусиллями людини, оскільки індивідуальне завжди реалізується в межах певного культурного середовища. Зважаючи на це, сучасна парадигма освіти виходить з того, що культурне середовище для кожного суб'єкта освітнього процесу має різні виміри і є: а) культурним середовищем навчання і викладання, що сформоване за допомогою культуромістких технологій; б) культурним середовищем власної активної навчальної діяльності; в) мультикультурним простором освіти під час перебування в освітньому закладі; г) середовищем культурної самодіяльності в усіх її індивідуальних і культурних формах; д) культурним середовищем зон саморозвитку особистості [8, с. 298–299]. Забезпечення оптимальних співвідношень усіх рівнів культурного середовища з метою формування гармонійно розвинутого фахівця — один із напрямів культурної місії вищої технічної освіти.

Становлення гармонійно розвинутого фахівця з вищою освітою та здатність до саморозвитку не є самоціллю. Інший напрям місії культури в системі вищої освіти, зокрема і технічної, полягає в тому, щоб сформувати фахівця з креативною культурною спрямованістю. Ця вимога зумовлена культурологічною природою інженерної діяльності, зрозуміти яку дозволяють світоглядні та культурологічні здобутки, що в узагальненій формі мають такий вигляд [7, с. 88–89, 109–110, 185–189].

Перше. Культура існує як така іманентна природа людини, завдяки якій вона може розпредмечувати навколишній світ і упредмечувати себе в культурі. Звідси й істинне розуміння людини в усіх її проявах можливе лише в певній культурі.

Друге. Творці сучасної матеріальної культури виробляють засоби не стільки вітального, скільки соціального і культурного існування людей. Це означає, що продукт матеріальної культури орієнтований на певний стан суспільства і культури в цілому. Щоб задовольнити потребу в здійсненні такої орієнтації, творець матеріальної культури неминуче повинен мати необхідні культурні якості, формування яких і є місією вищої технічної освіти. Таким чином, індустріальна парадигма при створенні предметів матеріальної культури характеризувалася домінуванням фази виробництва, сучасна інформаційна парадигма орієнтується переважно на обслуговування, щоб за допомогою матеріального виробництва задовольнити в першу чергу ціннісні й естетичні потреби споживачів. Така переорієнтація, коли ключовими вимогами фактично стають вимоги культури, неможлива без розширення культурного діапазону тих можливостей, які повинен забезпечувати креативний аспект інженерно-технічного працівника. Це теж є освітньою місією забезпечення культурної креативності майбутнього інженера як учасника створення матеріальної культури.

Третє. У цивілізованому світі освіта — головна системостворююча структура, яка забезпечує розширене відтворення креативного інтелектуального і культурного потенціалу. Культурна місія вищої технічної освіти у зв'язку з цим полягає в тому, щоб забезпечувати наперед якісний аспект розширеного відтворення цього потенціалу.

У сучасних соціально-економічних і культурних умовах нового вирішення потребує протиріччя, що завжди існувало між фундаментальною освітою і професійним навчанням. Орієнтація на вузьких професіоналів відбиває рівень розуміння соціальної і культурної захищеності особистості в попередні десятиліття. Реально захищеною в новій ситуації може бути лише широкоосвічена людина, котра здатна гнучко перебудувати напрям і зміст своєї діяльності у зв'язку зі зміною технологій, суспільних і культурних вимог. Слід зважати й на те, що в умовах глобалізації фахівець інженерного рівня тією або іншою мірою ґрунтується не лише на економічних, але й інтелектуальних та культурних і духовних можливостях усього світового співтовариства, а відтак — бере участь у вирішенні його проблем. Суспільна і культурологічна думка виділяє дві основні їх групи. Перша — проблеми розвитку людської цивілізації, сучасний етап якої характеризується серйозними кризами — економічною, екологічною, інформаційною, а також різким загостренням національних і соціальних конфліктів у багатьох регіонах світу. Друга група — це проблеми, пов'язані з особливостями людей, оскільки інструментарій і характер їх мислення набули планетарних масштабів і містять у собі й надзвичайні можливості й небачені загрози. Фундаментальні передумови вирішення обох груп проблем великою мірою визначаються нині і визначатимуться в майбутньому насамперед рівнем освіченості та духовної культури творців культури матеріальної.

Необхідність вирішення як інтерсоціальних проблем людства, так і нагальних проблем особистості приводить до ідеї фундаменталізації освіти, продуктом якої є інтегроване знання [8, с. 240–250]. У системі вищої технічної освіти поняття фундаменталізації освіти є, з точки зору її культурної місії, одним з ключових, оскільки саме воно відбиває в синтетичній формі фаховий і культурний рівні представника технічної професії. З культурологічної точки зору, вона є освітнім джерелом гуманізації вищої технічної освіти, яка, як і будь-яка освітня система, вирішує подвійну проблему фахового і культурного зростання через розкриття суті опанованих наук [7, с. 4–5].

У реалізації культурної місії вищої технічної освіти, як і будь-якої освітньої системи взагалі, важливе місце належить мовно-педагогічному спілкуванню, оскільки воно в межах вищих навчальних закладів є формою особистісного механізму взаємного культурного впливу, без якого становлення культури особистості відповідно з місією вищої освіти неможливе в принципі. Роль такого взаємного впливу полягає головним чином у тому, що мовно-педагогічне спілкування з позицій різних аспектів культури розкриває зміст і значимість освітніх досягнень, які закріплюються саме в процесі спілкування. «Світ керує життєдіяльністю людини через культуру. Визначальна функція культури полягає у формуванні значимого для конкретної людини й інших людей. Звідси ядром людини може бути лише значимість: значення для неї навколишнього світу, людей, предметів і власної життєдіяльності виявляє її справжню суть» [7, с. 110].

На основі порівняльного аналізу, з одного боку, загальних світоглядних засад мовно-педагогічного спілкування і культурологічних аспектів місії вищої технічної освіти, що сформульовані науковцями України, а з іншого — розробок світової науки можна дійти висновку, що наукова думка України рухається в напрямі світової науки. Це надає підстави завдання стосовно вищої освіти, які сформульовані в розробках для ЮНЕСКО, розглядати як стратегічний аспект вирішення культурологічних проблем вищої освіти, що мають фундаментальне значення і для вищої технічної освіти України. З культурологічної точки зору, основні напрями завдань зводяться до таких положень [3].

З позицій культури мислення невідкладними завданнями є: а) опанування таких принципів належного пізнання, як контекстуальність пізнання культурних явищ і розуміння його фундаментального характеру багатовимірності підходів та складності будь-якого явища, яким би воно не здавалося простим на перший погляд; б) подолання сліпоти розуму, пов'язаних з нею помилок та ілюзій через долання хибних ментальних думок, різного роду оман, джерелом яких є егоцентризм, а також хибі особистості.

Стосовно гуманітарних культурологічних аспектів такими завданнями є: а) розуміння людських умов, яке в узагальненій формі

потребує передусім визначення місця людини в усіх сферах буття, розуміння людського в бутті людини; б) культивування взаєморозуміння з тим, щоб воно стало визначальною ознакою культури особистості, пам'ятаючи, що жоден технічний засіб зв'язку, починаючи з телефону і закінчуючи Інтернетом, не забезпечує розуміння; у забезпеченні взаєморозуміння, яке є формою мистецтва жити на засадах безкорисливого розуміння, полягає, власне, духовна місія освіти; в) засвоювати етику людського роду, яка передбачає усвідомлену й освічену рішучість особистості в таких напрямках: розвивати гуманність у нас самих і в нашій особистій свідомості, працювати для гуманізації людства, втілювати в життя планетарну єдність у різноманітності, поважати інших, розвивати етику розуміння й етику солідарності, навчати етики людського роду всіма доступними, з точки зору культури, засобами.

Культурно-прогностичні аспекти завдань передбачають: а) усвідомлення свого існування, оскільки сучасна ера є планетарною, таке усвідомлення у сфері освіти має реалізуватися завдяки здобуттю знань та опануванню інструментарію планетарного характеру, найяскравішим вираженням яких є Інтернет; б) усунення невизначеностей. Сфера освіти особливо акцентує увагу на таких невизначеностях:

- ментальна, що виникає в процесі змін і реконструкцій, які супроводжують пізнання і культурне буття людини;
- логічна, зумовлена існуванням таких суперечностей, стосовно яких поки що немає відповіді;
- раціональна, яка виникає за умов, коли процес пізнання і культурологічного підходу до нього не підтримує свого самокритичного аспекту і перетворюється в поверхову раціоналізацію;
- особистісна, оскільки неможливо повністю усвідомити те, що відбувається в процесі пізнання культурних здобутків конкретної людини як унікальної особистості.

Зважаючи на тенденції змін, що відбуваються у світі, і ситуацію в культурно-освітньому просторі України та в її вищій освіті, вітчизняні науковці пропонують відповідні методи їх дослідження [2, с. 4–5; 6, с. 42–47].

Перш за все, це метод, що являє собою системний циклічно-генетичний підхід, який виник під час дослідження проблем вищої освіти, культури і життя взагалі та який ґрунтується на закономірностях спіралеподібної динаміки, тобто збереження і збагачення спадкового ядра (генотипу) будь-якої системи і відбору та розвитку спадкових змін під час її переходу в якісно новий стан. Адже явища, з якими має справу людина, дані їй як певний результат і стосовно них сформована системна цілісність, пізнання полягають у дешифруванні цієї цілісності та виявленні динаміки її елементів. Далі дослідник немовби «по спіралі» знову повертається до осягнення

цілого на основі попереднього досвіду, при цьому на новому витку «спіралі» загадковість світу і поле досліджень стають ще глибшими і неосяжними. Ключове значення для дослідження культурологічних процесів в освіті має комунікаційно-освітній метод, який враховує здобутки всіх форм і етапів розвитку культурно зумовленого спілкування, комунікаційних технологій і засобів (виникнення мови як засобу спілкування, поширення книгодрукування, використання книг, його продуктів як ключового інформаційного джерела, використання радіо, телефону, телеграфу, телебачення, винайдення і використання інтертехнологій як нового джерела інформації та її розуміння в інформаційному суспільстві). Зважаючи на культурно-освітню ситуацію в Україні, слід привернути увагу до етнологічно-освітнього методу, зокрема вивчення й урахування особливостей розвитку культури й освіти певного народу, специфіки їх форм, а особливо змісту та творчого застосування культурних і освітніх надбань. Визначає особливості сучасного мислення й метод критичного культурно-освітнього мислення, що базується на цивілізаційному та гуманістичному принципах, під кутом зору яких розглядаються всі проблеми вищої освіти в цілому та її конкретні розгалуження і формується бачення методів вирішення їх численних завдань.

Розгляд сучасної української наукової думки як теоретичного джерела дослідження культурологічних аспектів мовно-педагогічного спілкування у вищих навчальних технічних закладах дозволив дійти принципових висновків. По-перше, розробка нею глибинних світоглядних проблем, зокрема креативних аспектів матеріальної культури, зумовлює новий підхід. По-друге, сукупність дослідницьких розробок стосовно культурологічної складової вищої освіти, здійснених українською науковою думкою, можуть стати методологічною базою розуміння культурної місії вищої технічної освіти, що є глибинною основою змістовності мовно-педагогічного спілкування. По-третє, українська наукова думка стосовно питань розвитку культурологічної складової вищої освіти і технічної освіти як її ланки, розвивається відповідно до напрямів і проблем світової наукової думки, що в умовах глобалізації і посилення ролі в ній науки має далекосяжне стратегічне значення.

### Список літератури

1. Велика Хартія Університетів // Академічні свободи, університетська автономія та освіта для сталого розвитку. Мовою документів. — Миколаїв : Вид. ЧДУ ім. Петра Могили, 2009. — С. 12–14
2. Дяченко М. В. Магія пізнання : Нариси-есе / М. В. Дяченко. — Х. : Майдан, 2010. — 216 с.
3. Морен Едгар. Образование в будущем: семь неотложных задач : пер. с фр. / Эдгар Морен // Синергетическая парадигма. Синергетика образования. — М. : Прогресс-Традиция. — С. 24–96

4. Попович М. Модель сучасного університету / М. Попович // Покликання університету : зб. наук. пр. / відп. ред. О. Гомілко. — К. : РІА «ЯНКО»; «ВЕСЕЛКА», 2005. — С. 16–19
5. Філософія спілкування / В. Г. Кремень [та ін]. — Х. : ХНТУСТГ ім. П. Василенка, 2011. — 440 с.
6. Фініков Т. В. Сучасна вища освіта : світові тенденції і Україна / Т. В. Фініков. — К. : Таксон, 2002. — 176 с. — (Сер. : Вища освіта в сучасному світі).
7. Шейко В. М. Культура. Цивілізація. Глобалізація (кінець ХІХ — початок ХХІ століття). У 2 т. Т. 1 : моногр. / В. М. Шейко. — Х. : Основа, 2001. — 520 с.
8. Шейко В. М. Культура. Цивілізація. Глобалізація (кінець ХІХ — початок ХХІ століття). У 2 т. Т. 2 : моногр. / В. М. Шейко. — Х. : Основа, 2001. — 400 с.

*Надійшла до редколегії 24.09.2012 р.*

УДК [785.6:780.616.432]:2–535+78.071.1 СКОРИК

М. СЕВЕРИНОВА

### АРХЕТИПОВІ ОБРАЗИ САКРАЛЬНОГО НА ПРИКЛАДІ КОНЦЕРТУ №3 ДЛЯ ФОРТЕПІАНО, СТРУННОГО ОРКЕСТРУ ТА ВЕЛИКОГО БАРАБАНА М. СКОРИКА

*Розглядаються можливі способи реалізації сакральних архетипових образів, які пронизують увесь масив історії культури та висвітлені у творчості відомого українського композитора М. Скорика (на прикладі Третього концерту для фортепіано, струнного оркестру та великого барабана).*

**Ключові слова:** архетип, сакральність, М. Скорик, фортепіанний концерт.

*Рассматриваются возможные способы реализации сакральных архетипических образов, пронизывающих весь массив истории культуры и отраженных в творчестве известного украинского композитора М. Скорика (на примере Третьего концерта для фортепиано, струнного оркестра и большого барабана).*

**Ключевые слова:** архетип, сакральность, М. Скорик, фортепианный концерт.

*In the article discusses the possible methods of implementing the sacral archetypal images that permeate entire array of culture and are reflected in the works of the famous Ukrainian composer M. Skorik (for example the Third Piano Concerto, a string orchestra and a big drum).*

**Key words:** archetype, sacrality, M. Skorik, piano concert.

Упродовж усієї історії розвитку культури відбувається пошук універсалій людського буття, зокрема таких інваріантних форм мислення, як архетипи. Проте і нині ця проблема не втратила своєї актуальності, що пов'язано з можливістю «витягувати» базові ментальні моделі смисло-образів та формоутворень із позасвідомого в галузь усвідомленого. Крім того, в кожній людині на рівні структур



колективного позасвідомого існують уявлення про священне немичуче, яке є ядром духовного життя людини, як підкреслював М. Еліаде [6]. Відносини між індивідом і суспільством будуються саме на цьому фундаменті, духовна традиція формується на основі переживання священного, зберігає, транслює, відтворює уявлення про нього. На сакральності архетипів акцентував і К. Юнг, вважаючи, що «незаконне» усунення сакральності створює прецедент, коли «починається процес необмежених підмін, — людина легко ковзає від архетипу до архетипу, в яких усе позначає все. Дійсно, значною мірою архетипічні форми взаємозамінні. Але їх сакральність (нумінозність) залишається фактом і являє цінність архетипових подій» [7].

**Мета** — проаналізувати Третій фортепіанний концерт М. Скорика, який являє собою унікальний приклад художньої реалізації архетипових образів сакрального в сучасній українській музиці і є найяскравішим свідченням їх утілення у сфері професійної композиторської творчості, наочно ілюструючи тенденції музичного мистецтва періоду «пост-культури» (згідно з В. Бичковим) останньої третини ХХ ст.

Чітка визначеність драматургічної концепції циклу, що спостерігається в програмних заголовках трьох частин Концерту — «Prayer» («Молитва»), «Dream» («Мрія»), «Life» («Життя»), — висвітлює, на думку Л. Кияновської, прагнення автора надати «ємного філософського окреслення кожної частини»: «Три акти інструментальної драми — наче три щаблі, якими кожна особистість повинна піднятися в усвідомленні своєї причетності до “homo animaes», тобто осмислити себе як людину, наділену безсмертною душею, «Божою іскрою»» [1, с. 187]. Необхідно зауважити, що дослідниця творчості М. Скорика у своїй монографії не розвиває думки про чітку наявність архетипових ознак у творчості композитора, про їх реалізацію в розглядуваному творі, і, не зачіпаючи наявної на поверхні зазначеної проблематики, не розмикає філософсько-культурологічний задум твору у сферу художнього втілення архетипових образів сакрального української культури. Тому, зважаючи на яскравий і докладний музикознавчий аналіз Концерту № 3 М. Скорика, здійснений Л. Кияновською, є актуальним і необхідним висвітити в аспекті філософсько-екзистенційної проблематики архетипів логіку музичної драматургії твору, окресливши таким чином образно-інтонаційні межі, засоби виразності й ознаки омузиченого архетипового простору.

Першими можливостями прояву архетипів у творі, можна сказати, точкою відліку, слугує програмність: «Молитва», «Мрія», «Життя». Адже програмність була і є архетиповим знаком як класичної, так і романтичної й неоромантичної музики; виразником стильової концепції як окремого автора, так і певного історико-культурного періоду. Слід відзначити, що програмність є специфічною ознакою українського фортепіанного концерту і належить до особливостей його національного жанрового типу [4, с. 103].

Унікальність художнього втілення архетипів пов'язана насамперед із тотальністю їх реалізації в межах концертного жанру. Адже архетипи в музиці можуть виявляти себе як на мікро-, так і на макрорівнях, а саме: як великі структури (наприклад, жанри, форми, музичні теми), так і дрібніші побудови (звуки, тембри, динаміка, паузи, ритмічний рисунок та ін.) Архетип у музиці у вигляді концертного жанру стає знаковим у музичній культурі багатьох епох, оскільки концертний жанр, з одного боку, належить до традиції фортепіанної віртуозності, з іншого — до естетичного полюса ідеї змагального концертування — «серйозного», відкритого втілення християнського релігійного змісту через архетипові образи сакрального в культурі<sup>1</sup>.

Виникненню архетипового сакрального простору сприяє й інструментальний склад твору, за яким ідентифікується його жанровий різновид — це сольний концерт для фортепіано та камерного оркестру [4, с. 131]. Камерність оркестрового складу стає додатковою розпізнавальною ознакою архетипових образів сакрального, оскільки створює в Концерті той особливий духовно-інтимний, експресивний, пристрасно-сповідальний тон інтонаційного висловлювання. Співбуттєвість, молитовна розімкненість свідомості до Вищих сфер, звернення Серця до світу Божественного Абсолюту є проявами архетипів культури як універсалій, трансцендентними поривами людини, що простежуються в колориті камерного складу оркестру. Струнні тембри створюють особливий «тремтливий», вібраційно-пульсуючий «фон» у сюжеті драматургії і, пронизуючи музичну тканину, одухотворяють таким чином простір музичного образу.

Основним симптомом реалізації архетипових образів сакрального в художньому просторі Третього Концерту М. Скорика стає цей трансцендуючий порив людини, втілений щирістю й молитовністю його

---

<sup>1</sup> Уже з кінця XIX ст. саме жанр фортепіанного концерту починає адаптувати складні інтонаційно-семантичні комплекси музичної виразності, пов'язаної з близькими архетипово-сакральними образними сферами або з тематичним матеріалом у вигляді таких архетипів, які конфліктували з первісною естетичною ідеєю жанру. Це, наприклад: фортепіанний концерт М. Балакірева (де «композитор використовує богослужбову за генезисом тему «Се, жених грядет» як інтонаційну основу для головної партії фіналу, яку фортепіанна партія мала супроводжувати подібно дзвону. Матеріалом для другої частини він хотів обрати церковний спів «Со святыми упокой», пізніше відмовившись від цього наміру» [3, С. 135]); Концерт Римського-Корсакова, основою для тематичного матеріалу якого стала рекрутська протяжна пісня «Собирайтесь-ка, братцы-ребятушки» [3, С. 134]. Тенденції семантичного ускладнення архетипів, їх образно-інтонаційних сфер і філософсько-культурологічної багатоплановості, поліфонічності зберігаються в жанрі фортепіанного концерту й у XX ст. у творчості С. Рахманінова, С. Прокоф'єва, Д. Шостаковича, Р. Щедрина та ін., а в українській музиці — у творчості А. Караманова (Концерт «Ave Maria»), С. Луньова, О. Костіна, К. Цепколенко (Концерт-Драма), Ж. Колодуб (Концертно «Зникаючі образи») і т. ін.

стану. Саме молитовність, у свою чергу, і є тією драматургічною віссю, навколо якої вибудовується текстуальна стратегія, «розпаковуються» (згідно з В. Налімовим) архетипові першообрази у творі. Виникає запитання: чи стає цей духовний порив духовним проривом? Іншими словами, чи здійснюється засобами музичної драматургії трансгресія<sup>1</sup> як прорив у світ Абсолюту, світ ейдосів та ідей. Драматургія I частини Концерту — «Молитви» — цікава саме як здійснення спроби трансгресії.

Точкою відліку архетипових образів сакрального у творі є лейт-тема I частини Концерту, викладена у вступі. Це тема молитви, яка виконує одночасно і функцію монотематичного ядра [1, с. 188]. Л. Кияновська відзначає щодо неї: «Вступ концентрує в собі основну колізію всього циклу, може трактуватись як епіграф до твору. На початку частини соліст веде тему <...> — справжній романтичний хорал, сповнений покори й експресії водночас. Вишуканість гармонійної палітри, в якій на традиційну послідовність тризвуків накладаються дисонуючі «тривожні тони», тим самим одразу зазнаючи прообразу конфліктності, а до того схвильований голос сольюючого фортепіано наближений до декламаційно-патетичної інтонації живої людської мови» [1, с. 188]. У цій аналітичній думці наявні всі основні ознаки музичного втілення молитовної теми, але не визначено сутності молитовного звернення.

У молитві людина звертається до Бога і розмовляє з Ним. Сутність молитви виявляється в тому, що, будучи діалогом, вона є Словом і проханням. Саме такою і постає молитва в Концерті М. Скорика. У ній наявні речитація й елементи псалмодії (людська мова, вислів), інтонація подиху в секундо-тритонової ладовій палітрі (мотив прохання від страждання), яка наполегливо повторюється, наростання пристрасності (термін Б. Яворського) у висхідному секвенційному проведенні мовного мотиву (прохання про позбавлення від страждань), дисонантна мінорна хоральність (як сокровенне відкриття серця в усвідомленні недосконалості людини і світу перед Богом). Експресивна кульмінація молитви — розкриття Богу свого

---

<sup>1</sup> Трансгресія — одне з ключових понять постмодернізму, що фіксує феномен переходу не-прохідної межі, і перш за все — межі між можливим і неможливим: «трансгресія — це жест, звернений на межу» (Фуко), «подолання нездоланного межі» (Бланшо). Згідно з концепцією трансгресії, світ — наявність даного, окреслюючи сферу відомого людині можливого, замикає його у своїх кордонах, припиняючи для нього будь-яку перспективу новизни.<...> У цьому контексті трансгресія — неможливий (якщо залишатися в означеній системі відліку) вихід за його межі...<...> Бланшо визначає трансгресивний крок саме як «рішення», яке «виражає неможливість людини зупинитися —<...> пронизує світ, завершуючи себе в потойбічному, де людина довіряє себе певному абсолюту (Богу, Буттю, Благу, Вічності), — у будь-якому разі, зраджуючи собі», тобто звичним реаліям повсякденного існування [2].

«людського, занадто людського» (Ф. Ніцше) — перетворюється на екзистенціальний крик про Вищу допомогу. Таким чином, ця молитва стає зверненням-проханням про допомогу. У ній загострене страждання, експресивно-психологічний надрив, зумовлений усвідомленням людської немочі й самотності без Бога у світі. У цій молитві подані Слово (як архетип), звернене до Бога, та роздуми, рефлексія.

Хорал стає знаком внутрішньої духовної концентрації людини, оскільки саме духовний стрижень людської сутності уособлює зв'язок світів — Горного та дольного, по якій угору доноситься експресивний крик-прохання про допомогу. Наявність цього пристрасного, експресивно-психологічного тону молитви є свідченням існування в людській душі конфлікту, яким глибоко поранене серце. Саме крик (на кульмінації) стає проекцією цього конфлікту. Таким чином, молитва як лейттема всього Концерту — це, з одного боку, свідчення переживання людиною власної буттєвої недостатності, випадковості, а з іншого — необхідності подолання цих обмежень. Молитовність у цьому разі є причиною вияву архетипового сакрального простору, містить порив людини, спрямований за межі дольного світу, як прагнення зустрічі з Богом. Молитва-вступ — архетиповий сакральний епіграф драматургії сюжету, що розгортається як здійснення трансгресії.

Сонатна форма містить експозицію тем (головну й побічну партії), трифазну розробку, динамізовану репризу і коду, образно-інтонаційно проявляє драматургічний сюжет гострого конфлікту людини і світу, спроекованого у Вступі і зведеного в ньому до формули експресивного крику на кульмінації. Головна і побічна партії сонатної форми I частини окреслюють межі повсякденної психічної «норми», яку людина сприймає як обмеження (табування соціумом) самої Себе, за межі якого і повинен здійснитися життєво необхідний трансгресивний трансцензус до Абсолюту. Відчайдушність крику в Молитві-Вступі, пристрасно-молитовний заклик до Бога народжується саме завдяки бажанню виходу за межі, коли Світ-Творіння стає Домом, а Творчість — самореалізацією й Одкровенням людини. Це і є метою прориву в простір архетипів Слова, Світла Божого, софійності, філософії серця й ін., яких у лейттемі Молитви так прагне людина і які народжуються від трагічно пережитого почуття недосконалості Світу. І тут — головна й побічна партії стають ілюстрацією такої недосконалості, яка спотворена анти-відображеннями Світу як Дому і Творчості як Одкровення.

Так, Л. Кияновська зауважує, що головна партія — це «інтенсивний «звуковий потік», доцільніший, можливо, для токати чи фантазії. <...> Викладення теми з перевагою «атонікальної» організації тематизму дозволяє створити ефект безупинного, шаленого у своїй настирливості потоку, як утілення прагнення до самоствердження» [1, с. 189]. Якщо розвивати цю дослідницьку думку в контексті

архетипових образів сакрального, стає очевидним, що цей «інтенсивний звуковий потік» є нічим іншим як образно-інтонаційним утіленням панічного бігу по замкненому колу дольного світу, що ідентично усвідомленню світу без Бога, засвідченню розриву зв'язку з Божественним Першообразом як «архетипом архетипів» (згідно з Філоном Іудеєм Олександрійським) усього сущого, Абсолютом. Про це красномовно свідчать усі засоби музичного втілення: токатність — як реалізація енергії інтенсивного, децю механістичного руху-бігу; відсутність ладової опори — ознака відсутності опори екзистенціальної (опори в Богові), відчуття втрати першооснов; переривання токатного бігу хорально-акордовими вставками, що, з одного боку, підкреслює рефлексивність відчуття, а з іншого — марність прагнення, яке нікуди не веде, як неможливість трансцендентного прориву зі світу дольного до світу Горного; горизонтальність токатної фактури і вертикальність хорально-акордових фраз — як спроба здійснення трансцендентного прориву.

Крім того, відчуття існування сакрального в архетипах виникає на перетині жанрового зведення токатності й хоральності в діапазоні єдиного тематичного матеріалу головної партії. У результаті їх буквального жанрового схрещення — поєднання двох різновекторних типів фактур — горизонтальності (токати) і вертикалі (хоралу) — виникає знак хреста як символ розп'яття «Вищого «Я»» людини дольним світом. Так, головна партія стає уособленням простору, що вилучає людину, витісняючи разом з нею етичні закони життя — Любов, Гармонію, Красу — механістичними енергіями хаосу. Особливого звучання в цьому контексті набуває витончена тема побічної партії. Основні її інтонаційні ознаки точно описує Л. Кияновська: «...лейт-інтонація тут набуває незвичайної легкості, примарності завдяки об'ємній романтично-«шопенівській фактурі». Епізод форми, що спеціально виокремлюється, і підкреслено контрастною жанровою природою (цілком очевидні ознаки ноктюрна). Оркестровий акомпанемент — крайньо високі регістри віолончелей і контрабасів теж додають експресивного, а разом з тим ірреально-фантастичного, немовби закритого димкою, колориту» [1, с. 189]. Ідеальність образу підкреслена специфікою його музичного втілення — горизонтально-лінійна арпеджована прозора фактура, інтонаційний осередок у високих регістрах, створення глибини й об'ємності простору регістровими засобами — усе підкреслює легкість, ефірність одухотвореного простору. Простежується очевидна фортепіанна стильова традиція — Шопен-Дебюссі-Скрябін.

Але сфера ідеального моментально витісняється. Носієм знаку витіснення стає струнна каденція, синтезуюча інтонації головної та побічної тем, що створює певний вібруючий фон, перетворюючи мовні інтонації на хворобливість активно-рефлексуючої свідомості, яка впевнена в неможливості здійснення мрії, її реального прояву. Таким

чином мрія-ідеальність перетворюється на міраж, знецінений неспроможністю реалізації, а дольний світ існування людини — на ілюзію Життя. Наступні фази драматургії — трихвильова розробка, динамічна реприза і кода (лейттема вступу) — посилюють напруження прояву архетипових образів сакрального (докладний інтонаційний аналіз: [1, с. 189]). Як відзначає Л. Кияновська, кода «все повертає «на круги своя» і, відтіснивши в одну мить урочисті і монументальні «фанфари і труби» апофеозного походу, завершує частину тихою і трепетною молитвою-хоралом» [1, с. 190].

Отже, I частина — «Молитва» — виявляє екзистенціальну ситуацію людини, що перебуває в просторі між ілюзією Життя та міражністю власної мрії, причому перша стає причиною другої. Схрещення дольного (токатного) та Горного (хорального) світів утворює сакральний архетиповий знак хреста — як розп'яття людини дольно-мирським. Молитва в цьому разі — звернення людини до Бога (мовні інтонації в лейттемі й речитативні на кульмінаціях). I частина є драматургійною зав'язкою сакрального сюжету, в якому йдеться про можливість формування принципово нової перспективи для людини, що розриває замкненість кола трансгресивним актом, коли молитва стає силою, готовою радикально змінити горизонтальну спрямованість на вертикальну — це вираження абсолютної по суті ідеї подолання земного і сходження до архетипових образів сакрального, божественного.

II частина Концерту — «Мрія» («Dream», Andante) — є в драматургічній картині твору подальшою реалізацією архетипових образів сакрального, які розкриваються в ній ілюстрацією ментальної втіленості Світу, Гармонії, Краси, Любові — домінант Вищого Світу архетипового сакрального простору. На думку Л. Кияновської, «Мрія» — світ фантазії, сновидінь, ірреального блукання думки, світ ірреальний»: II частина «підхоплює <...> емоційний стан <...> і жанровий стереотип, що був представлений у побічній партії першої частини. <...> Символіка ноктурна <...> виправдана програмними алузіями. <...> Витончена гармонічна колористика оркестрового супроводу створює дещо фантастичний «звуковий ландшафт», на фоні якого вибаглива і просторова об'ємна мелодична лінія <...> сприймається як вираження ірреальних блукань фантазії, абсолютно позбавлених твердого ґрунту під ногами. <...> Реприза повертається в русло марень, проте навіть поза межами реальності, в мріях і снах, невловимі, наче розкидані безладно, арабески фантазії вкладаються в контури лейтінтонації» [1, с. 190]

Така точка зору щодо музики «Мрії» в аспекті концепції архетипових образів сакрального є дещо полемічною, оскільки потаємність переживання і відчуження Вищого Світу людським серцем не може бути тотожною фантазійним блуканням і перебуванням у стані «сновидіння» як випадання з реальності. Тим більше ця реальність



виявила себе в образно-інтонаційному світі I частини Концерту ілюзорною, неістинною, такою, яка унеможливило реалізацію сокровенного. Очевидно, що «мрійливість» у цьому разі зовсім не означає констатацію нереальності ідеалу, а радше його потаємну інтимність. На нашу думку, «мрійливість» у втіленні художнього простору архетипових образів сакрального в Концерті стає трансгресивним виходом за межі життя як очевидності, трансгресивним виходом у Вищу, Божественну, Абсолютну Реальність, де людина знаходить довгоочікувану синовність і реалізує відкриття серця назустріч божественному, яке було таким неможливим для неї на екзистенціальному етапі до цієї межі. «Мрія» — це простір поза гранню, поза-простір, який переживається як позамежне.

Виразні засоби музичного втілення основної інтонаційно-образної сфери «Мрії» семантично розгортають простір реалізації архетипових образів, точніше — інтонаційно-жанрова семантика виявляє простір архетипів сакрального як найвищу кристалізовану, розчинену в безмежності точку. Таку властивість архетипового сакрального простору можна проілюструвати відомою думкою М. Кузанського, який навів його релігійно-філософське визначення: Бог — це сфера, центр якої скрізь, а межі — ніде.

Так, потужними семантичними засобами — ладовою централізацією і чіткими функціональними зв'язками всередині колористичної гармонії — підкреслено існування фундаментальної екзистенційної буттєвої опори, що вже саме по собі виключає такі характеристики образного світу «Мрії», як ірреальність, фантастичність, міражність, «уявленість». Трансгресія людини в поза-простір — потрапляння у Вищу реальність, у «точку» сакруму. Пісенно-романсові жанрові основи мелодії головної теми (оспівування основних тонів у партії струнних) у загальноромантичному типологічному варіанті стильової традиції, а також заокругленість мелодійних фраз, неспішність їх інтонаційного розгортання створюють ефект присутності Людини в архетиповому просторі сакруму, процес освоєння і злиття із цим простором через розчинення в Собі. Характерне й виникнення ефекту просторової об'ємності, спрямованість простору до безмежності — широке регістрове охоплення фортепіанного супроводу (алюзії з рахманіновським фактурним викладом побічної партії II Концерту), виразність «нескінченної мелодії» завдяки хвилеподібному фразуванню, спрямованість мелодії з поступовим відходом її у високі регістри й закріпленням у них.

У середньому епізоді «Мрії» [ц. 3] відбувається інтонаційно-образне перетікання у сферу експресивно вираженої психологічної тривоги [інтонаційний аналіз див. 1, с. 190], що виникає в результаті екзистенціалів страху і страждання (але не в гайдегерівському, а в к'єркегорівському розумінні), від можливої втрати сакральних першообразів або ж не-зустріч із ними, як переживання Вищого



божественного плану буття і перебування в ньому. Експресивно-драматичні, емоційно-пристрасні спалахи інтонаційно нагадують молитовний крик І частини та знімаються інтонаційно-вольовим проривом, жанровою модуляцією — відбувається раптове перемикання з мовної, декламаційно-речитативної інтонації подиху, страждання на хоральний фактурний виклад. Горизонталь як символ дольного світу (страждання) вольовим напруженням трансформується у вертикаль як символ світу Горного. Так, усередині простору мрії, синхронної Вищої реальності, що виникла завдяки здійсненій трансгресії, показаний механізм її здійснення. У цьому разі людське серце відчуває себе гармонійно вписаним в архетиповий простір сакруму, переживає почуття перебування і розчинення у світі Абсолюту. Можна сказати, що «Мрія» є втіленням феномену «ностальгії за раєм» (термін М. Еліаде), характерного для всіх відомих культур, релігій і цивілізацій.

III частина Концерту — «Життя» («Life», Allegro) — є в драматургічній картині концепції архетипових образів сакрального ключовою ланкою, що пов'язує світи дольний і Горний. Ниткою, яка поєднує світи, стає людина, її серце, свідомість, адже саме людина, здійснивши трансгресію і вийшовши за межі, за допомогою прориву в архетиповий сакральний простір перекидає екзистенціальний міст, перекриваючи екзистенціальну прірву як смертельну грань вірою в Бога, спрямованістю до Абсолюту, збереженням потаємної реальності, молитвою, завдяки духовній силі якої життя сприймається як випробовування, що приводить до Бога.

Так молитва, народжуючись у людському світі, відштовхується від нього і своїм відривом, спрямованістю до Горньої сфери виходить за межі дольної суєти, за умови повного засвідчення життя таким, яким воно є. У заключному проведенні теми молитви немає психологічної експресивності, екзистенціального крику, емоційно-панічного зриву — навпаки, вона стає уособленням людської мужності, набуттям екзистенціального стрижня, духовної опори в Богіві.

Перефразовуючи П. Труссона, можна сказати, що архетипові образи сакрального — це саме ті посередники, які пов'язують, об'єднують крайності й поєднують протилежності [5] — горизонталь і вертикаль буття. Отже, звернення до проблеми архетипових образів сакрального викликає науковий інтерес і свідчить про наявність у сучасній гуманітаристиці нових дослідницьких векторів у цій галузі, є маловивченим феноменом і потребує подальшої уваги дослідників.

### Список літератури

1. Кияновська Л. Мирослав Скорик: творчий портрет композитора в дзеркалі епохи / Любов Кияновська. — Львів, 1998. — 195 с.
2. Можейко М. А. Трансгрессия / М. А. Можейко // Постмодернизм. Энциклопедия.— Мн. : Интерпрессервис; Книжный Дом, 2001.— 1040 с.— (Мир энциклопедий). : Трансгрессия. — С. 841

3. Мурга О. Л. Принцип виртуозности в русской художественной культуре второй половины XIX — начала XX века и эволюция жанра русского романтического фортепианного концерта / Оксана Леонидовна Мурга : дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.03 / Национальная музыкальная академия Украины им. П. И. Чайковского. — К., 2003. — 227 с.
4. Пономаренко Е. Ю. Основные тенденции развития украинского фортепианного концерта 80-90-х годов XX столетия / Елена Юрьевна Пономаренко: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.03 / Национальная музыкальная академия Украины им. П. И. Чайковского. — К., 2003. — 228 с.
5. Труссон Патрик. Сакральное и мифы. [Электронный ресурс]. Режим доступа: [www.nationalism.org/vvv/trusson-sacral-and-myth.htm](http://www.nationalism.org/vvv/trusson-sacral-and-myth.htm)
6. Элиаде М. Миф о вечном возвращении. Архетипы и повторяемости / Мирча Элиаде. — СПб. : Алетейя, 1998. — 249 с.
7. Юнг К. Г. Архетип и символ / Карл Георг Юнг. — М. : Издательство «Ренессанс» СП «ИВО-Сид», 1991 [Электронный ресурс]. Режим доступа: [www.koob.ru](http://www.koob.ru)

*Надійшла до редколегії 22.08.2012 р.*

## ДО 290-РІЧЧЯ З ДНЯ НАРОДЖЕННЯ Г. С. СКОВОРОДИ

УДК 008: 130.2 (477)

Н. П. ОСИПОВА

### СОЦІОКУЛЬТУРНІ АСПЕКТИ СТАНОВЛЕННЯ ОСОБИСТОСТІ: ВІД СКОВОРОДИ ДО СУЧАСНОСТІ

*Розглядається система світоглядних і культурологічних проблем, які з часів Г. С. Сковороди є нагальними і визначають культурно-освітню складову становлення особистості.*

**Ключові слова:** культура, суб'єкт культури, соціалізація особистості, гуманізм, освіченість.

*Рассматривается система мировоззренческих и культурологических проблем, которые со времён Г. С. Сковороды являются насущными и определяют культурно-образовательную составляющую формирования личности.*

**Ключевые слова:** культура, субъект культуры, социализация личности, гуманизм, образованность.

*The article considers a system of outlook and cultural problems, that since the G. S. Skovoroda are issue and define the cultural and educational component of becoming the personality.*

**Key words:** culture, subject of culture, socialization of the individual, humanism, erudition.

Світоглядна і духовна спадщина Г. С. Сковороди — це не лише «новий вид філософії, котра спонукає і чарує інтелектуально й освічує духовно» [3, с. 299]. Цю спадщину сам Сковорода призначав тому, щоб просвітити людей і зробити щасливим їх життя. У цьому сенсі сформульовані ним фундаментальні положення про місце людини у світі і гідне життя в ньому не мають часових обмежень і являють собою культурний і просвітницький дороговказ. Усвідомлення досвіду вирішення і подальшої розробки проблем, започаткованих Сковородою в царині становлення особистості, є і завжди буде за таких обставин актуальним.

**Мета** статті — узагальнення висновків наукових праць щодо питань становлення особистості, які за своїм змістом є подальшою розробкою проблем, що були в центрі уваги Г. С. Сковороди і є складовою надбань української наукової думки в культурно-освітній сфері.

Духовна спадщина Сковороди живе не в простих посиланнях на його думки і погляди, а в продовженні й розвитку ідей та підходів до вічних світоглядних і культурних проблем. На нашу думку, доцільно і корисно зупинитися на одній із нагальних проблем сьогодення — питаннях становлення особистості.

У підходах до цих питань з позицій культури та її динаміки слід розрізняти філософський і конкретно-культурологічний аспекти. У поняттях першого аспекту фіксуються «архітектоніка» та загальний «алгоритм» впливу культури. Другий акцентує увагу переважно на смисловому значенні культурного процесу. Науковий розгляд будь-яких дослідницьких проблем культури базується на збалансованому співвідношенні цих двох підходів [1, с. 4]. Під цим кутом зору сутність культури можна визначити так: «Культура, будучи якісним показником суспільства, означає ступінь розвитку сучасних сил людини, міру їх утілення в матеріальне і духовне виробництво» [1, с. 7]. Сутність культури і її існування, таким чином, пов'язані з людиною, суб'єктом культури, що є однією з провідних ідей світогляду як Сквороди, так і сучасних вітчизняних дослідників.

Суб'єкт культури, відповідно, являє собою такий тип особистості, ядро якої — суб'єктивні властивості, що визначають ступінь її свободи, гуманності, духовності й життєтворчості [12, с. 297]. Закономірністю становлення такого суб'єкта є залучення до вищих форм гуманізму. Ці форми, як наслідок розвитку культури, виникають не на порожньому місці, а є відбиттям тих процесів, які відбуваються в народних глибинах і мають масовий характер. Такий підхід означає, що в його становленні бере участь кожна людина, так або інакше відповідаючи за процеси гуманізації. Водночас слід підкреслити, що участь, відповідальність за ці процеси можуть бути дієвими лише за умови, якщо людина здатна до опанування й удосконалення культурних багатств, переборювання своєю діяльністю зовнішніх обмежень, а також реального засвоєння культурної опозиції між особистісною культурою і культурою в цілому [10]. Іншими словами, культурне забезпечення становлення особистості на засадах гуманізму пов'язане зі змінами в повсякденній культурі. Це опанування, щоб набутти масовості, долучає людину не просто до загальнонаціональної культури, але й обов'язково до однієї із субкультур.

Досліджуючи проблему субкультур, на нашу думку, доцільно ширше розглянути ідеї Сквороди щодо так званої «сродної» праці. Сродна праця означає не лише природну схильність до праці, здатність людини із задоволенням і радістю виконувати ту чи іншу роботу, а є в Сквороди поняттям, з яким пов'язане формування кращих моральних рис людини, рівня її культури. Цей аспект надзвичайно переконливо акцентований у його широковідомій праці «Розмова, звана Алфавіт, чи Буквар світу», в якій з точки зору культури, сродна праця розглядається як діяльнісна серцевина окремих субкультур. Ось як підходить до них Скворода, звертаючись до селянства: «Берися орати землю, готувати поживу для людей і худоби, розводити стада або бджіл або що твій у тобі Господь звелить. Не бійся, найважчий у твоїй праці труд буде для тебе найсолодший, як запашне повітря, чисті потоки вод, співи птахів, як і самі плоди твоїх трудів.

Цього від тебе чекає твоя батьківщина» [9, с. 326]. Воїнство він закликає: «Захищай землеробство й купецтво від внутрішніх грабіжників і зовнішніх ворогів. Тут твое щастя і веселість. Бережи звання, наче око. Заколоти образу, захищати стражденну й беззбройну невинність, заступатися за основу суспільства — правду — це його найсолодший сніданок, обід і вечеря» [так само]. Стосовно представників богослов'я він вважає необхідними такі культурно-діяльнісні вимоги: «Уникай поговору, вибери самотність, люби нужду, цінуй безневинність, дружи з терпінням, навчайся священних мов, опануй досконало хоч одну і будь у числі навчених для царства Божого книжників» [9, с. 327].

Розглядаючи ці фактично субкультурні побажання, слід зважати на те, що в часи Сковороди жодна із субкультур не набула статусу національної культури держави, оскільки на той час ще не існувало загальнонаціональних стандартів соціальної адекватності й уніфікованих для всієї культури механізмів соціалізації особистості. [11, с. 93]. Це означає, що Г. С. Сковорода в підході до субкультур і їх ролі в процесі становлення особистості на багато десятиліть випередив свою епоху. Ідея значущості субкультур набула «другого дихання» в сучасних наукових розробках. Якщо в традиційних суспільствах необхідність загальної і культурної соціалізації особистості вирішувалася особистісними засобами трансляції знань, норм і зразків поведінки, а також усіх форм діяльності від батьків дітям, від учителя або майстра до учня, від священника до парафіянина, причому в змісті трансльованого соціального і культурного досвіду особливе місце належало особистісному життєвому досвіду вихователя і його соціокультурній орієнтації, то на етапі утвердження національних культур на зміну подібним механізмам соціального і культурного відтворення особистості виникали інші.

Ці механізми ґрунтуються на більшій універсалізації трансльованого досвіду ціннісних орієнтацій, зразків свідомості, поведінки; формуванні загальнонаціональних норм і стандартів соціальної і культурної адекватності людини, спрямуванні її інтересів на стандартизовані види соціальних і культурних благ. Іншими словами, відбувається зростання ефективності механізмів соціальної і культурної регуляції завдяки уніфікуючому впливу на мотивацію людської поведінки. Це, у свою чергу, зумовило необхідність створення таких каналів трансляції знань соціальних і культурних норм та іншої значимої інформації, які є доступними широким масам і залучають усю націю, а не лише її окремі верстви. З точки зору освітнього становлення особистості, першими кроками в цьому напрямі стало впровадження загальної початкової, а потім і середньої освіти. Наступним був розвиток засобів масової інформації, процедур забезпечення громадської і культурної активності, що охоплюють великі маси людей [11, с. 94–95].

Якщо розглянути зазначені процеси з позицій як Г. С. Сковороди, так і сучасності, то нескладно виявити в них спільну загальнолюдську сутність, яка полягає в тому, що активним учасником культурного процесу, від якого залежать культурний стан суспільства і передача культурних здобутків наступним поколінням, є народ, хоча соціальна й культурна структурованість його в різні епохи виявляє себе по-різному.

Серед питань становлення особистості одне з фундаментальних гуманістичних положень — сучасне положення про те, що людство являє собою єдиний організм, а істина, знайдена людьми однієї культури, рівною мірою належить усім. Кожна нація відповідає за збереження своєї частки загальнолюдської істини і зобов'язана ознайомлювати з нею все людство. Така поведінка не є ні «націоналізмом», ні «шовінізмом», оскільки зумовлена як континуумом культур, так і об'єктивною соціальною і культурною ситуацією. Так, у сучасному світі складно реалізується прагнення до культурної і соціальної стабільності. Один із факторів її досягнення — набуття людиною постійного етнічного статусу, адже «виключити» її з етносу неможливо. Цим певною мірою пояснюється потяг молоді до пошуків підтримки і захисту в стабільних цінностях предків, тобто фактично в межах певного етносу. Крім того, лише завдяки контактам з іншими етносами і порівнянню з ними можна найчіткіше сприйняти свою культурно-етнічну ідентичність [10, с. 8].

Зважаючи на складність будь-якої особистості, що формується, слід розрізняти культуру зовнішню, коли людина подає себе оточуючим, і внутрішню, завдяки якій вона не гордиться своєю культурною поведінкою, може мати багатий духовний світ і глибоку внутрішню культуру пізнання і спілкування. Внутрішня культура — реальна моральна основа становлення особистості [11, с. 84]. Формування такої культури починається з усвідомлення проблем сенсу життя. На відміну від епохи Г. С. Сковороди, сучасні науковці розглядають його в трьох аспектах, сутність яких зводиться до таких положень [2, с. 79–95]: з філософської точки зору, сенс життя полягає в тому, щоб сприймати реальність життя такою, якою вона є, і благословляти життя; з точки зору наукової рефлексії, він — у максимальній самореалізації особистості, а мета — в оптимізації життя у фізіологічному й духовному станах; і, нарешті, з точки зору філософсько-релігійної, полягає в усвідомленні того, що розум — не помічник у вирішенні фундаментальних екзистенційних питань, а тому слід звертатися до серця, почуття, тобто ірраціонального в естві людини.

Сенс життя і призначення людини реалізуються, на думку Г. С. Сковороди, через внутрішній світ на засадах духовності: «Збери всередині себе криницю для тієї води, яка зрсить і твою оселю, і сусідську» [8, с. 112]. Щодо змісту духовності, то, як і Сковорода,

сучасна філософсько-культурологічна думка вбачає його в тому, щоб «бути людиною, тобто бути людяним стосовно інших людей. Правда і совість, справедливість і свобода, моральність і гуманізм — от ядро духовності» [11, с. 84].

Головним способом формування людини та її духовності Сковорода вважав освіченість: «Одне мені тільки близьке, вигукну я: о школо, о книги!» [8, с. 110]. Однак слід зважати на те, що освіченість не завжди означає набуття таких найважливіших характеристик особистості, як моральна й естетична культура, культура спілкування тощо. Більше того, без моральних основ освіченість може виявитися просто небезпечною, а розвинений освітою розум, не підкріплений культурою, — або безплідним, або однобічним і навіть неповноцінним у своїх орієнтаціях. Фактором поєднання освіти й виховання, тобто розвитку інтелекту і моральних засад, є гуманізація [11, с. 83–84]. Відповідно до цього, формальна і неформальна освіта як інститут суспільства покликана виконувати, із соціально-культурної точки зору, такі функції [12, с. 282–285]:

- трансляції і поширення культури в суспільстві, передачі від покоління до покоління цінностей культури, які розуміються в найширшому сенсі цього поняття;
- соціалізації, тобто формування у вихованців настанов, ціннісних орієнтацій та життєвих ідеалів, що домінують у суспільстві, а також принципів гуманістичної моралі;
- культурно-соціальної селекції, тобто забезпечення такого освітнього статусу, який відповідає індивідуальним інтересам та можливостям особистості, завдяки засвоєнню інтелектуальних і культурних багатств у суспільстві;
- соціальних і культурних змін, оскільки всі освітні ланки роблять істотний внесок у збагачення й розширення культурної спадщини суспільства і забезпечують завдяки своїм вихованцям перетворення цього внеску в реально діючий інтелектуальний і культурний потенціал.

Засобом реалізації цих функцій є педагогічна культура, серед основних ознак якої можна назвати: а) здатність до творчої діяльності як якісного показника педагогічної культури; б) культуру мислення; в) постійне самовдосконалення й самоствердження в культуротворчій діяльності. У поліетнічному середовищі визначну роль відіграє етнопедагогічна культура, яка містить такі структурні компоненти: любов до вихованців, здатність до самовизначення в культурі й уміння синтезувати загальнолюдське надбання національних культур, працювати з поліетнічним складом вихованців, використовувати аксіологічний потенціал народної педагогіки, педагогічний такт і дотримувати традиційних норм етикету; ерудиція стосовно культури народів, знання їх індивідуально-особистісних особливостей, здатність



налагоджувати взаємодію з оточенням і родиною вихованців, зважаючи на їх вплив [12, с. 291–292].

М. І. Ковалинський, улюблений учень Сковороди, а після смерті філософа — відомий популяризатор його поглядів, залишив живі та яскраві спогади про те, взірцем яких якостей як педагог і наставник був Сковорода не лише у своїх проповідях, а й у житті. Насамперед, на вимогу поводити себе як усі, він обурився і сказав: «Хіба ви хочете, щоб і я примножив число фарисеїв?» [4, с. 18]. Як проповідник і викладач він вимагав і дотримувався цього сам, щоб той, хто вчить юнацтво, мав високий рівень розуму і духу, виконував обов'язки, до яких «промисел Божий його приставив», не за страх, а на совість, вирізнявся любов'ю до істини, не розділяв членів суспільства і нікого не ображав, прагнув до творення справжнього добра ближньому, розмірковував, висловлювався і діяв справедливо, точно, пристойно [4, с. 20–21].

Отже, у творах Сковороди і в згадках про нього в «згорнутому» вигляді подані якості духовного «поводиря», наставника. Сучасна культурологічна школа пропонує системний підхід до цих якостей, який фактично є «розгортанням» підходу Сковороди, і долучає до цієї системи такі [2, с. 66–69; 12, с. 291; 7, с. 246]:

- здатність бути людиною, самим собою, постійне самовдосконалення й самоствердження в культуротворчій діяльності;
- прагнення до пізнання складного та суперечливого світу і місця людини в ньому, висока культура мислення;
- здатність до саморозширення і самозаглиблення, визначення свого розвитку відповідно до усвідомленої загальної мети;
- відсутність суперечності між своїм внутрішнім світом і повсякденною поведінкою;
- тверезе ставлення до визнання і слави, здатність до творчої діяльності як якісного показника педагогічної культури;
- дієве, наповнене духовною енергетикою ставлення до дійсності і самого себе;
- оптимістична орієнтація в спілкуванні, здатність думати про людину краще, ніж вона виявляє себе в житті, з тим щоб вона стала кращою.

Сучасні культурологічні розробки стосовно становлення особистості в багатьох ключових моментах є успадкуванням, творчим продовженням сквородинівського підходу до цих питань і за своїм змістом можуть розглядатися як органічна частка надбань наукової думки України. Зважаючи на це, слід і в подальшому поглиблювати дослідження ключових аспектів його світогляду під кутом зору сучасності й у пошуках відповідей на питання про те, як у сучасному суспільстві домогтися формування онтологічно доброї і людяної особистості та зберегти значення величого в людині.

## Список літератури

1. Дяченко М. В. Філософські виміри культури / М. В. Дяченко // Культура України.- Вип. 11. Мистецтвознавство. Філософія: [зб. наук. праць]. — Х.: ХДАК, 2003. — С. 4 11.
2. Дяченко М. В. Магія пізнання: нариси-есе / М. В. Дяченко.- Х.: Майдан, 2010.- 216 с.
3. Калюжний Антуан Ежен. Філософія серця Григорія Сковороди / Антуан Ежен Калюжний / пер. з фр. Мелішкевич Л. В. // Сковорода Григорій. Дослідження, розвідки, матеріали.- К.: Наукова думка, 1992. (Наукове видання).- С. 288 312.
4. Ковалинський М. І. Життя Григорія Сковороди. Написане 1794 року на давній смак / М. І Ковалинський // Сковорода Григорій. Пізнай в собі людину.- Львів: Світ, 1995. — С. 10 44
5. Козій Д. Три аспекти самопізнання у Сковороди. До 250-річчя народження / Д. Козій // Сковорода Гртігорій: Дослідження, розвідки, матеріали.- К.: Наукова думка, 1992. (Наукове видання). — С. 253 266.
6. Оляничин Доментій. Значення Сковороди / Доментій Оляничин / пер з нім. Табачникова І. А., Данилової Т. В. // Сковорода Григорій: Дослідження, розвідки, матеріали.- К.: Наукова думка, 1992. (Наукове видання). — С. 253 266.
7. Попович М. М. Григорій Сковорода: філософія свободи / М. Попович. — К.: Майстерня Білецьких, 2007.- 256 с.
8. Сковорода Г. С. Байки харківські. Афоризми / Г. С. Сковорода / за ред. О. М. Мазуркевича. — Х.: Прапор, 1972. — 131 с.
9. Сковорода Григорій. Розмова, що називається алфавіт, або буквар миру / Григорій Сковорода // Сковорода Григорій. Пізнай в собі людину.- Львів: Світ, 1995.- С. 302 342
10. Шейко В. М. Континуум культур: проблеми взаємозалежності та співробітництва / В. М. Шейко // Культура України. Вип. 6 / Мистецтвознавство: [Зб. наук. праць] / відп. ред. О. Г. Стахевич.- Х.: ХДАК, 2000.- С. 412.
11. Шейко В. М. Культура. Цивілізація. Глобалізація (кінець XIX- початок XXI століття) / В. М. Шейко. моногр.: В 2-т. — Т.1.- Х.: Основа, 2001. — 520 с.
12. Шейко В. М. Культура. Цивілізація. Глобалізація (кінець XIX- початок XXI століття) / В. М. Шейко. моногр.: В 2-т.- Т.2.- Х.: Основа, 2001. — 400 с.

*Надійшла до редколегії 14.09.2012 р.*

## ДО 85-РІЧЧЯ ХАРКІВСЬКОЇ ДЕРЖАВНОЇ АКАДЕМІЇ КУЛЬТУРИ

УДК [378.6:008](477.54-25)(091)

В. М. ШЕЙКО,  
М. М. КАНИСТРАТЕНКО,  
Н. М. КУШНАРЕНКО

### РЕПРОДУКТИВНИЙ ПІДХІД ДО ПІДГОТОВКИ НАУКОВО-ПЕДАГОГІЧНИХ КАДРІВ У ХАРКІВСЬКІЙ ДЕРЖАВНІЙ АКАДЕМІЇ КУЛЬТУРИ

*На основі репродуктивного підходу висвітлюються основні здобутки Харківської державної академії культури в підготовці науково-педагогічних кадрів упродовж останніх двох років.*

**Ключові слова:** науково-дослідницька діяльність, підготовка наукових і науково-педагогічних кадрів, Харківська державна академія культури.

*На основе репродуктивного подхода освещаются основные результаты Харьковской государственной академии культуры в подготовке научно-педагогических кадров за последние два года.*

**Ключевые слова:** научно-исследовательская деятельность, подготовка научных и научно-педагогических кадров, Харьковская государственная академия культуры.

*The main results of the Kharkiv State Academy of Culture in scientific and pedagogical staff training within the last two years are represented on the basis of reproduction approach.*

**Key words:** research activity, scientific and pedagogical staff training, the Kharkiv State Academy of Culture.

Сьогодні вищі навчальні заклади України все більше набувають ознак наукових установ, трансформуються в сучасні науково-освітні інституції, провідні осередки розвитку галузевої науки відповідного профілю, де зароджуються, формуються й успішно функціонують наукові школи, де продукуються нові ідеї та наукові знання, які витримують першу апробацію в студентській аудиторії, набувають поширення на регіональному, національному і світовому рівнях. Науково-дослідницька діяльність стає однією з пріоритетних напрямів функціонування кожного сучасного українського ВНЗ [1; 4; 5; 7; 11; 14].

Харківська державна академія культури (ХДАК) — вищий навчальний заклад, знаний своїми науковими здобутками не лише в Україні, а й в інших країнах світу. Висока наукова результативність академії відома широкій науковій спільноті, регулярно висвітлюється на сторінках монографічних видань та шпальтах провідних періодичних видань [8; 9; 10; 12;13].

**Мета** статті — на основі репродуктивного підходу висвітлити успішний досвід Харківської державної академії культури з підготовки наукових і науково-педагогічних кадрів.

Репродуктивний підхід [1; 4] до науково-дослідницької діяльності має принаймні два основні значення: 1) відтворення наукових результатів у дисертаціях, монографіях, статтях, підручниках, навчальних посібниках та інших публікаціях; 2) репродукування результатів наукової діяльності — підготовка наукових і науково-педагогічних кадрів. Саме останньому аспекту приділяється основна увага в статті в контексті науково-дослідницької діяльності Харківської державної академії культури.

Слід підкреслити, що Харківська державна академія культури — перший і впродовж тривалого часу єдиний на теренах України вищий навчальний заклад культурологічно-мистецького та бібліотечно-інформаційного спрямувань, який понад 80-річний період посідає лідерські позиції в підготовці якісних фахівців (бакалаврів, спеціалістів, магістрів), а також наукових і науково-педагогічних кадрів (докторів і кандидатів наук) означеного профілю. Цей факт визнано не лише на вітчизняному, а й на світовому рівні.

Офіційним підтвердженням іміджу ХДАК можна вважати успішне проходження цим ВНЗ у 2011 р. процедури повторної акредитації за найвищим IV рівнем. Свідченням високого авторитету ВНЗ можна вважати численні схвальні відгуки про його діяльність урядових і професійних інституцій, зарубіжних і українських колег, кумульовані в регулярних випусках дайджесту «Віват, Академіє!» [3], а також результати багатьох вітчизняних рейтингів, які проводять офіційні, професійні і громадські інституції України. Згідно з їх результатами, академія входить до когорти кращих ВНЗ України [14, с. 9].

З кінця 1980-х — початку 1990-х рр. керівництво ХДАК серед основних стратегічних напрямів розвитку ВНЗ обрало підготовку наукових і науково-педагогічних кадрів на власній базі. У 1994 р. було відкрито аспірантуру, а в 1996 р. — докторантуру, взято курс на зростання наукового цензу штатних науково-педагогічних кадрів академії як важливого чинника якісної підготовки фахівців і науковців нової генерації культурологічно-мистецького та бібліотечно-інформаційного профілів.

З метою підвищення продуктивності науково-дослідницької діяльності в ХДАК створено відповідну інфраструктуру: студентське науково-творче товариство (СНТО); раду молодих учених; аспірантуру; докторантуру; дві спеціалізовані вчені ради із захисту докторських (кандидатських) дисертацій з унікальних наукових галузей — «культурологія» та «соціальні комунікації»; два фахові збірники наукових праць — «Культура України» та «Вісник Харківської державної академії культури»; декілька щорічних міжнародних

і всеукраїнських наукових і науково-теоретичних конференцій та ін. Нині науковий ценз професорсько-викладацького складу ХДАК складає понад 70% (майже 20% — це доктори наук, професори), тоді як у середньому по ВНЗ України — приблизно 50% [7, с. 14].

Слід підкреслити, що репродуктивна діяльність ХДАК з підготовки наукових і науково-педагогічних кадрів відповідного спрямування здійснюється відповідно до сучасних посиленних вимог щодо якісного складу викладачів ВНЗ України III–IV рівнів акредитації, одним із головних показників якого є кількість штатних докторів наук, професорів, кандидатів наук, доцентів. При цьому особлива увага приділяється наявності у ВНЗ власних докторів наук.

Рівень наукового цензу штатних викладачів ВНЗ є одним із найважливіших показників його якості, одним із головних критеріїв його оцінювання як на державному, так і на професійному та громадському рівнях. Зокрема державні інституції гарантують успішне проходження вищим навчальним закладом процедури ліцензування й акредитації освітньої діяльності, особливо в напрямі підготовки магістрів. У цьому разі завідувач випускової кафедри обов'язково має бути доктором наук із профільної наукової (освітньої) галузі (напрямку, спеціальності). Ліцензований обсяг підготовки магістрів напрямку залежить від чисельності докторів наук, котрі працюють на штатних засадах на цій кафедрі. Існує практика визначення можливої кількості магістрів у такій пропорції: п'ять магістрів на одного доктора наук. Цей показник привнесено з наукової сфери, де визначено: доктор наук, професор одночасно має право здійснювати наукове керівництво не більше, ніж п'ятьма докторантами або аспірантами. Виникає цілком слушне запитання: чи є цілком адекватним таке співвідношення в освітній діяльності ВНЗ культури і мистецтв України? Адже відомо, що тут, зокрема на мистецьких кафедрах, поряд із докторами наук, працюють народні артисти України, професори, які, зазвичай, не мають наукового ступеня, однак є авторитетними професіоналами у своїй галузі. Однак маємо констатувати, що нині Харківська державна академія культури відповідає всім цим посиленим вимогам Уряду, МОНмолодьспорту та Міністерства культури України.

Відповідно до наукового цензу визначається можливість відкриття у ВНЗ аспірантури, докторантури; спеціалізованих учених рад із захисту докторських (кандидатських) дисертацій; надання періодичним і продовжуваним виданням статусу фахових та ін. Отже, цей показник є одним із стрижневих для надання ВНЗ України статусу наукової установи. І в цьому разі ХДАК за своїми показниками науково-дослідницької діяльності перевершує середньостатистичні по Україні, що є унікальним явищем для ВНЗ культури і мистецтв нашої країни.

Вазначимо, що на сьогодні середній офіційний показник наукового рівня ВНЗ України має тенденцію до значного зростання. Так, якщо впродовж останніх десяти років він складав 26%, то нині збільшився майже вдвічі і становить 50% [7, с. 14]. Здійснюючи постійний моніторинг захисту в Україні докторських і кандидатських дисертацій, присудження наукових ступенів та присвоєння вчених звань викладачам вітчизняних ВНЗ, сподіваємося, що ці офіційні дані базуються на реальному співвідношенні штатних викладачів-науковців і сумісників, міграція котрих в Україні набуває значного поширення за зразком європейського і світового досвіду.

Серйозно досліджуючи проблему підготовки наукових і науково-педагогічних кадрів для зарубіжних країн, України в цілому та ХДАК зокрема, керівництво академії виявило декілька основних тенденцій, характерних не лише для вітчизняного, а й для світового наукового простору, на які зважає під час розробки та реалізації її інноваційного поступу в цьому напрямі.

По-перше, досвід свідчить про значне падіння престижу наукової діяльності серед молоді. Майбутні фінансові й матеріально-технічні дивіденди від результатів їхньої плідної наукової роботи є незначними порівняно з іншими видами діяльності, що значно відбивається на прагненні молодого покоління навчатися в аспірантурі, а згодом і в докторантурі, дослідженні обраної проблематики. Про навчання в аспірантурі та докторантурі мріють одиниці, маючи для цього об'єктивні і суб'єктивні підстави. Саме тому ХДАК обрала таку дієву практику: відстежування і прийом до аспірантури й докторантури обдарованої молоді, здатної забезпечити інтелектуальний генофонд України, підтримати та примножити здобутки вітчизняної наукової школи. Їхнє «виращування» здійснюється ще зі студентської лави, оскільки підготовка наукових і науково-педагогічних кадрів в Україні має ексклюзивний характер, як і в усьому світі.

У ХДАК розроблено й успішно реалізовано індивідуальний план кожного аспіранта, докторанта, що передбачає різні види наукової діяльності, кінцевим результатом якої мають стати: 1) захист докторської чи кандидатської дисертації в термін, відведений аспірантурою чи докторантурою; 2) подання кваліфікаційної роботи до відповідної спеціалізованої вченої ради. Цей процес потребує постійного контролю проректора з наукової роботи, аспірантури, випускових кафедр, рад факультетів, ученої ради ХДАК, яка двічі на рік заслуховує на своїх засіданнях результати наукового поступу молодих науковців, примножуючи таким чином кількість і якість наукових шкіл ХДАК, котрих нині налічується понад 30. Слід зазначити: результативність функціонування аспірантури й докторантури ХДАК за кількістю захищених дисертацій сягає майже 50%, що відповідає середньостатистичним даним по Україні.

Тісно пов'язаною з першою можна вважати другу проблему, надзвичайно важливу для всіх ВНЗ України в цілому і для ХДАК зокрема: підвищення наукового цензу власного науково-педагогічного складу, — оскільки підготовка останнього зумовлена не лише фінансовими і матеріально-технічними, але й морально-етичними труднощами, пов'язаними зокрема з тимчасовою заміною викладачів, котрі наважилися на вступ до докторантури чи аспірантури (денної форми навчання), а потім «безболісне» повернення їх на їхні робочі місця. Це потребує від керівництва ХДАК розроблення та реалізації довгострокових і короткострокових (принаймні на три-п'ять років) перспективних програм підготовки науково-педагогічних кадрів для свого ВНЗ, що успішно втілила академія в останні роки. Основним способом підготовки власних докторів і кандидатів наук стало їх навчання в докторантурі й аспірантурі ХДАК, а також в аналогічних інституціях інших ВНЗ України.

Слід зазначити, що не кожен сучасний український ВНЗ бере на себе велику відповідальність щодо підготовки наукових і науково-педагогічних кадрів серед штатних викладачів, як це робить ХДАК. У цій складній ситуації, щоб суттєво підвищити науковий ценз свого ВНЗ, керівники багатьох ВНЗ змушені використовувати можливості міжвузівської і внутрішньовузівської міграції викладачів із докторськими, а інколи й кандидатськими, ступенями.

Суть міжвузівської міграції, яка доволі поширена за кордоном, полягає в тому, що нині кожен більш-менш титулований учений — доктор наук, професор — має змогу чи то за власним бажанням, чи за запрошенням будь-якого ВНЗ України стати його тимчасовим співробітником на засадах сумісництва. Окрім задоволення власних науково-освітніх амбіцій та отримання фінансової вигоди, міжвузівська міграція має й позитивний соціально-професійний ефект: обмін позитивним досвідом навчальної та наукової діяльності різних ВНЗ України. Студенти периферійних ВНЗ набувають можливості, хоч і тимчасово, навчатися в кращих вітчизняних учених-педагогів. Крім того, сам ВНЗ у цьому разі має нагоду підвищити рівень наукового цензу ВНЗ завдяки запрошеним сумісникам — докторам і кандидатам наук. Така практика в певних межах має позитивний ефект, однак останнім часом вона набуває на науково-освітньому терені України все глобальніших масштабів. Це завдає суттєвих збитків у системному відтворенні наукового потенціалу ВНЗ України.

Останнім часом у науково-освітньому просторі України набуває поширення і так звана внутрішньовузівська міграція. Так, щоб отримати державну ліцензію на підготовку магістрів або відкриття аспірантури й докторантури, обов'язковою вимогою є в першому разі — наявність на випусковій кафедрі не менше двох докторів наук, професорів за профілем, один з яких має бути її завідувачем; у другому — при відкритті докторантури — не менше п'яти докторів наук



з означеної наукової спеціальності. За таких умов багато ВНЗ України вдало маніпулюють цими показниками. Поширеною є практика, коли одного і того ж доктора наук, професора «тимчасово» призначають завідувачем випускової кафедри щоразу перед проходженням вищим навчальним закладом процедури ліцензування чи акредитації. Часто потім він знову обіймає посаду пересічного члена тієї чи іншої кафедри. У цьому сенсі заслуговує на увагу ХДАК, де існує багаторічна виважена система підготовки кадрового резерву на всіх ділянках її діяльності. Звісно, існують і певні труднощі, пов'язані з підготовкою докторів і кандидатів наук із мистецьких спеціальностей, де науковий ступінь — доволі рідкісне явище. Однак у цьому напрямі ХДАК діє особливо енергійно.

Нині Харківська державна академія культури має один із найпотужніших в Україні науковий потенціал із культурології, мистецтвознавства та соціальних комунікацій. У 2012 р. на штатних засадах працюють 38 докторів наук, професорів, 150 кандидатів наук, 1 член-кореспондент Національної академії мистецтв України; 3 народні артисти України; 8 заслужених діячів мистецтв України; 9 заслужених артистів України; 7 заслужених працівників культури України; 1 заслужений художник України.

На всіх етапах розвитку ХДАК наукові дослідження та підготовка науково-педагогічних кадрів завжди були і залишаються пріоритетними напрямками діяльності, що визначають її науково-дослідницький потенціал та імідж. Докладається немало зусиль для репродукування і нарощування наукового потенціалу, його ефективного використання, формування і розвитку власних наукових шкіл, залучення до наукової роботи талановитої молоді та створення найсприятливіших умов для її творчого зростання.

Увага до наукової діяльності в академії не є випадковою, вона забезпечує фундаменталізацію освітньої підготовки та універсалізацію навчального процесу через поєднання науки й освіти, сприяє науковій асекурації навчального процесу й інноваційної моделі розвитку культури України, формуванню наукових шкіл. У світі визнали, що тільки через розвиток науки та її інтеграцію з навчальним процесом можна досягти нової якості освіти та забезпечити її інноваційну складову. Якісний розвиток науки й освіти, їх поєднання перетворюються на стратегічний резерв держави, суспільства та культури, стають найсприятливішим фактором інтеграції в європейську та світову науково-освітню спільноту. Якісний розвиток науки, конкурентоспроможність — запорука прискорення цих процесів.

Усвідомлюючи, що інтеграція науки й освіти й, отже, нова якість останньої, неможливі без відповідної підготовки наукових і науково-педагогічних кадрів вищої кваліфікації, керівництво академії наголошує на пріоритетності означеного завдання. Підготовка наукових і науково-педагогічних кадрів в академії здійснюється через

аспірантуру (з 1994 р.), докторантуру (з 1996 р.), інститут здобувачів (з 1994 р.). У 2012 р. об'явлено набір у докторантуру з п'яти наукових спеціальностей: 26.00.01 — теорія та історія культури; 26.00.04 — українська культура; 27.00.02 — документознавство, архівознавство; 27.00.03 — книгознавство, бібліотекознавство, бібліографознавство; 17.00.03 — музичне мистецтво. Набір в аспірантуру — з 9-ти наукових спеціальностей: 26.00.01 — теорія та історія культури; 26.00.04 — українська культура; 27.00.02 — документознавство, архівознавство; 27.00.03 — книгознавство, бібліотекознавство, бібліографознавство; 08.00.01 — економічна теорія та історія економічної думки; 13.00.05 — соціальна педагогіка; 26.00.05 — музеєзнавство, пам'яткознавство; 17.00.02 — театральне мистецтво; 17.00.03 — музичне мистецтво.

Особливу увагу керівництво ХДАК приділяє підготовці докторів наук, справедливо вважаючи, що від вирішення цього питання залежать майбутнє академії, її науковий потенціал. Прийом до докторантури у 2011 р. становив 4 особи порівняно з 2010 р., серед них виборили першість три доценти академії. Загальна кількість докторантів нині становить 7 осіб, серед них 6 — викладачі академії.

Значних масштабів для галузевого ВНЗ набула підготовка науково-педагогічних кадрів в аспірантурі. У 2011 р. до аспірантури було зараховано 17 осіб. Майже таку ж кількість аспірантів планується зарахувати й у 2012 р. Загальна кількість аспірантів на сьогодні становить 62 особи. Із 11-ти випускників захистили дисертації у відведений термін 5 осіб. Коефіцієнт ефективності зріс і становить майже 50%, хоча є перспективи подальшого зростання цього показника. Незважаючи на сприятливі умови, створені в академії для аспірантів, ця проблема залишається надто актуальною.

У ХДАК створені й успішно функціонують дві спеціалізовані вчені ради з правом захисту докторських і кандидатських дисертацій, у яких захисти відбувалися за чотирма найважливішими науковими спеціальностями: спецрада Д 64.807.01 — за спеціальностями: 26.00.01 — теорія та історія культури; 26.00.04 — українська культура (в галузі культурології, мистецтвознавства); спецрада Д 64.807.02 — за спеціальностями: 27.00.01 — теорія та історія соціальних комунікацій; 27.00.03 — книгознавство, бібліотекознавство, бібліографознавство (в галузі соціальних комунікацій). У ХДАК діє єдина в Україні спецрада зі спеціальності 26.00.04 — українська культура.

Упродовж багатьох років жодних принципів зауважень до атестаційної політики академії, функціонування спеціалізованих учених рад і якості захищених дисертацій не було. Слід констатувати той факт, що за останні п'ять років викладачі та співробітники академії захистили 18 докторських та 52 кандидатські дисертації. Лише минулого року науковий ступінь доктора наук отримали 4 викладачі академії, кандидата наук — 6 співробітників.

Науковий потенціал ХДАК, його можливості вирішувати складні наукові проблеми перш за все втілюються в майже 30-ти науково-творчих школах, що формувалися впродовж усієї історії академії. Визнаними в Україні та відомими в зарубіжних країнах є такі наукові школи: культурологія, соціальні комунікації, музичне мистецтво, мистецтвознавство, соціальна педагогіка та ін.

У 2011/2012 н. р. академія успішно реалізує інноваційний проєкт щодо стратегічного розвитку нових наукових галузей — «культурологія» та «соціальні комунікації».

Творчий колектив провідних науковців академії в складі В. М. Шейка, Н. М. Кушнарєнко, М. В. Дяченка, В. О. Ільганаєвої, М. М. Каністратенка, О. В. Кравченка, І. О. Давидової, С. В. По-трашкова, А. А. Соляник, Л. В. Стародубцевої, О. О. Тортіки, В. П. Ряполова, Л. Г. Тишевської та ін. у 2011 р. переробив, доповнив та опублікував 2-ге видання робочих програм кандидатських іспитів з наукової галузі «26 — культурологія» за такими спеціальностями: 26.00.01 — теорія та історія культури (культурологія, історичні, філософські науки, мистецтвознавство); 26.00.02 — світова культура і міжнародні культурні зв'язки (культурологія); 26.00.04 — українська культура (культурологія, мистецтвознавство); 26.00.05 — музеєзнавство, пам'яткознавство (культурологія, мистецтвознавство, історичні науки); 26.00.06 — прикладна культурологія, культурні практики (культурологія). З наукової галузі «27 — соціальні комунікації» було опрацьовано та видано робочі програми з таких спеціальностей: 27.00.01 — теорія та історія соціальних комунікацій; 27.00.02 — документознавство, архівознавство; 27.00.03 — книгознавство, бібліотекознавство, бібліографознавство; 27.00.04 — теорія та історія журналістики; 27.00.05 — теорія та історія видавничої справи і редагування; 27.00.06 — прикладні соціально-комунікаційні технології; 27.00.07 — соціальна інформатика. Творчий колектив провідних учених ХДАК І. І. Польська, О. І. Козак, О. О. Тарасова, І. Ю. Коновалова, А. М. Жданько, Н. О. Рябуха (науковий редактор — В. М. Шейко підготували й опублікували робочу програму кандидатського іспиту зі спеціальності 17.00.03 — музичне мистецтво. Це — оригінальні науково-програмні продукти, які будуть корисними для вчених, викладачів, аспірантів, докторантів, працівників культурологічної, мистецтвознавчої та соціально-комунікаційної сфери наукової діяльності.

У 2012 р. триває активна робота провідних учених ХДАК над трьома фундаментальними дослідженнями: разом з Інститутом культурології Національної академії мистецтв України загальнодержавної НДР — «Українська культура: історико-культурологічні виміри» (В. М. Шейко; опрацьовуються зареєстровані в УкрІНТЕІ України дві загальноакадемічні НДР: «Вітчизняна та світова культура: історико-теоретичні аспекти» (державний реєстраційний номер

0109U00511) (науковий керівник, доктор історичних наук, професор В. М. Шейко та «Документально-комунікаційні структури суспільства: інноваційні стратегії розвитку» (державний реєстраційний номер 0109U00512) (науковий керівник, доктор педагогічних наук, професор А. А. Соляник.

У 2011 р. проаналізовано діяльність понад 20 наукових шкіл ХДАК — дослідницьких колективів, які відповідають таким основним якісним характеристикам: наявність наукового лідера, когорта учнів-послідовників, декількох поколінь продовжувачів наукової програми, висока ефективність наукової діяльності її прибічників. Наукові школи очолюють відомі вчені-наставники, переважно доктори і професори. Серед них: В. М. Шейко, М. В. Дяченко, Н. М. Кушнаренко, І. І. Польська, В. О. Ільганаєва, А. О. Рижанова, А. А. Соляник, І. О. Давидова, Л. Я. Філіпова, Г. Г. Асеев, Ю. І. Лошков, А. Т. Щедрін, О. І. Чепалов, І. В. Зборовець, Г. Д. Панков, М. М. Каністратенко, А. З. Житницький, І. І. Гулеско та ін.

Результати наукових досліджень набувають висвітлення в численних наукових публікаціях лідерів наукових шкіл та їхніх учнів. Протягом останніх років у цьому напрямі спостерігається позитивна динаміка.

У 2011/2012 н. р. викладачі, докторанти, аспіранти, студенти, співробітники ХДАК за результатами наукових досліджень опублікували 1119 видань. Серед них: монографій — 13; підручників, навчальних посібників — 19; статей і тез доповідей — 930; науково-методичних матеріалів — 145; авторефератів дисертацій — 8; дайджестів — 1; біобібліографічних покажчиків — 2.

За рішенням ученої ради ХДАК фінансує видання індивідуальних наукових монографій. Серед кращих монографічних досліджень, опублікованих у 2011–2012 рр., слід передусім назвати такі:

Шейко В. М. *Культура України в глобалізаційно-цивілізаційному вимірі (історико-методологічні аспекти): монографія* / Василь Шейко; Акад. мистецтв України, Ін-т культурології. — К., 2011. — 551 с.

Большакова А. М. *Психологія особистісної реалізованості суб'єкта життєвого шляху: монографія* / А. М. Большакова; Класич. приват. ун-т. — Запоріжжя: КПУ, 2011. — 312 с.

Степанов В. Ю. *Державна інформаційна політика: проблеми та перспективи: монографія* / В. Ю. Степанов. — Х. : С.А.М., 2011. — 546 с.

Останнім часом змінюється формат проведення наукових конференцій ХДАК: у режимі on-line проведено Другу міжнародну науково-практичну конференцію молодих учених «Пам'яткоохоронні традиції Слобожанщини»; міжнародний круглий відео-стіл «Проблеми професійної підготовки спеціалістів соціальної сфери в Росії та Україні»; веб-конференцію — V Всеросійська науково-практична конференція «Духовно-моральні цінності робітничої молоді» та ін.

Оцінюючи рівень наукової репродуктивності кадрів у ХДАК, можна сформулювати висновок, що він є на сьогодні оптимальним для галузевого ВНЗ України, однак існують перспективи подальшого зростання. Над цим активно працює керівництво Харківської державної академії культури.

Відомо, що більшість викладачів вищої школи не лише України, а й країн СНД достатньо прохолодно ставляться до виконання своїх службових обов'язків стосовно наукової роботи. Поширеною можна вважати практику, коли викладач «згадує» про неї перед підписанням чергового контракту, проходженням конкурсу на заміщення посади, під час подання документів для отримання вченого звання професора чи доцента. На думку вчених, такий відрив від науки призводить до відсутності постійного ознайомлення викладачів із сучасними науковими результатами, отриманими у відповідній галузі у власній країні й за кордоном, спричиняє недостатність монографічних видань, фахових наукових статей, новітніх підручників, навчальних посібників, програмних і науково-методичних матеріалів, що зумовлює низьку якість професійної і наукової підготовки випускників вишу та їх невідповідність вимогам роботодавців [4, с. 60]. У зв'язку з цим керівництвом ХДАК було вжито певних заходів. Серед них: підготовка та захист докторських (кандидатських) дисертацій викладачами академії, доведення наукового цензу науково-педагогічного складу академії до 80% ; підготовка та видання провідними викладачами — вченими ХДАК — підручників і навчальних посібників з грифом МОНмолодьспорту України; щорічне опублікування у фахових наукових виданнях України не менше 2-5 наукових статей.

Репродуктивний підхід стимулює академію до підвищення результативності наукової діяльності її викладачів. Наразі актуалізується питання щодо розроблення та впровадження системи показників оцінювання результативності наукової діяльності викладачів ХДАК, як кількісних, так і якісних (індекс цитування, імпаکت-фактор та ін.), яку донині використовували лише стосовно провідних учених академії — засновників і лідерів наукових шкіл культурологічно-мистецького та бібліотечно-інформаційного профілів. Ідеться про можливість врахування показників результативності наукової діяльності під час визначення обсягів заробітної плати та просування по кар'єрних сходинках.

### **Список літератури**

1. Ануфрієва О. Л. Сучасні проблеми підготовки молодих науковців / О. Л. Ануфрієва // Нові технології навчання. — 2010. — № 63. — С. 7–11.
2. Великий тлумачний словник сучасної української мови / Уклад. і голов. ред. В. Т. Бусел. — К. : Ірпінь : ВТФ «Перун», 2001. — 1440 с.

3. Віват, Академіє! Вип. 5 (2009–2010) : дайджест / М-во культури України, Харк. держ. акад. культури, Бібліотека ; [уклад. : С. В. Євсеєнко, О. М. Левченко ; під ред. С. В. Євсеєнко]. — Х. : ХДАК, 2011. — 284 с.
4. Котляров И. Д. Новый метод оценки продуктивности научной деятельности / И. Д. Котляров // Библиосфера. — 2010. — № 2. — С. 60–66.
5. Про схвалення Концепції Державної цільової програми «Наука в університетах» на 2008–2012 роки ; Розпорядження Кабінету Міністрів України від 18.07.2007 р. № 548-р // Офіц. вісн. України. — 2007. — № 54. — С. 86–89.
6. Советский энциклопедический словарь. — М. : Сов. энциклопедия, 1980. — 1600 с.
7. Суліма Є. Вища освіта в контексті національної стратегії розвитку освіти в Україні на 2012–2021 роки / Євген Суліма // Вища школа. — 2012. — № 3. — С. 7–15.
8. Харківська державна академія культури: монографія / В. М. Шейко, М. М. Каністратенко, Н. М. Кушнарєнко [та ін.]. — Х. : ХДАК, 2009. — 196 с.
9. Шейко В. Ідентифікація наукових шкіл культурологічно-мистецького та бібліотечно-інформаційного профілю : постановка проблеми / Василь Шейко, Микола Каністратенко, Наталя Кушнарєнко // Вісн. кн. палати. — 2011. — № 8. — С. 41–43.
10. Шейко В. Ідентифікація наукових шкіл культурологічно-мистецького та бібліотечно-інформаційного профілю : постановка проблеми / Василь Шейко, Микола Каністратенко, Наталя Кушнарєнко // Вісн. кн. палати. — 2011. — № 9. — С. 43–47.
11. Шейко В. М. Організація та методика науково-дослідницької діяльності: підручник / В. М. Шейко, Н. М. Кушнарєнко. — 7-ме вид., стер. — К. : Знання, 2011. — 310 с.
12. Шейко В. Підготовка науково-педагогічних кадрів вищої кваліфікації в Харківській державній академії культури / Василь Шейко, Микола Каністра-тенко, Наталя Кушнарєнко // Вісн. кн. палати. — 2011. — № 6. — С. 20–23.
13. Шейко В. М. Харківська державна академія культури: модерні здобутки та перспективи / В. М. Шейко, М. М. Каністратенко, Н. М. Кушнарєнко // Вісн. Харк. держ. акад. культури : Зб. наук. праць. — Х., 2012. — С. 75–86.
14. Який ВНЗ — найкращий? : рейтинги найвідоміших вищих навч. закл. України, складені Ін-том інновац. технологій і змісту освіти МОНмолдспорту // Освіта України. — 2012. — 25 черв. — С. 1, 8–9, 12.

*Надійшла до редколегії 05.09.2012 р.*

Театралне  
мистецтво

Кино-,  
телемистецтво



Хореографија



## МАРКЕТИНГОВІ КОМУНІКАЦІЇ В ТЕАТРАЛЬНІЙ ДІЯЛЬНОСТІ: ЗАСТОСУВАННЯ ТА ВПРОВАДЖЕННЯ PR-ТЕХНОЛОГІЙ

*Розглядаються можливості застосування та впровадження PR-технологій у театральній сфері. Визначаються практичні аспекти взаємодії PR-менеджера з театральним оточенням.*

**Ключові слова:** театральний маркетинг, маркетингові комунікації, PR, зв'язки з громадськістю, прес-реліз, ЗМІ, імідж.

*Рассматриваются возможности применения и внедрения PR-технологий в театральной сфере. Определяются практические аспекты взаимодействия PR-менеджера с театральным окружением.*

**Ключевые слова:** театральный маркетинг, маркетинговые коммуникации, PR, связи с общественностью, прес-релиз, СМИ, имидж.

*The possibilities of application and implementation of PR-technologies in the field of theater are investigated. The practical aspects of interaction with the PR-manager of the theatrical environment are determined.*

**Key words:** theater marketing, marketing communications, PR, public relations, press release, the media image.

У роки незалежності театр опинився в нових умовах. Збільшення сфери побутування телебачення та Інтернету, зростаюча конкуренція в театральній справі сприяють посиленню боротьби театрів за свого глядача. Театр потребує сучасних ефективних форм і методів роботи. У такій ситуації зростає роль маркетингових комунікацій. Використання реклами, посилення активності у сфері PR, створення прес-центру театру, співпраця з театрознавцями та театральними критиками, заохочення постійних і стимулювання нових відвідувачів — усі ці заходи сьогодні необхідні в театральній сфері. Це зумовлює актуальність поглибленого дослідження маркетингових комунікацій у театральній діяльності і насамперед застосування й впровадження PR-технологій у театрі.

**Мета** статті — визначити специфічні особливості застосування PR-технологій у театральній діяльності.

Мета зумовлює необхідність вирішення таких завдань:

- визначити специфіку PR-діяльності в театральній сфері;
- окреслити завдання PR-відділів;
- акцентувати увагу на принципах роботи з іміджем театральної організації;
- розглянути основні аспекти взаємодії театру зі ЗМІ: формування інформаційного приводу, написання прес-релізу, взаємодія з критиком.

Одним із пріоритетних напрямів, необхідних сучасному театру, є Public Relations (PR) — зв'язки з громадськістю. Досі немає єдиного

визначення PR-діяльності. В «Енциклопедичному словнику економіки та права» Public Relations визначаються як некомерційні відносини з громадськістю, створення сприятливої думки про виробника товарів чи послуг не тільки серед потенційних клієнтів, а й у преси, різних громадських організацій, виборних установ [10]. Дослідники С. Катліп, А. Сентер і Г. Брум говорять про публік рилейшнз як про функцію управління, що сприяє налагодженню або підтриманню взаємовигідних зв'язків між організацією й громадськістю, від якої залежить її успіх чи невдача [11, с. 29]

Англійський соціолог, президент Міжнародної асоціації PR Сем Блек наводить таке визначення: «PR — мистецтво і наука досягнення гармоній за допомогою взаєморозуміння, що ґрунтується на правді й повній поінформованості» [2, с. 17].

Найлаконічнішим є визначення зі «Словника Вебстера»: PR — це заплановані, тривалі зусилля, спрямовані на створення й підтримку доброзичливих стосунків і взаєморозуміння між організацією та її громадськістю [3, с. 14].

PR-відділи в організаціях вирішують такі завдання:

- забезпечують проведення певної планомірної й послідовної програми як частини управління організацією;
- регулюють взаємини між організацією і громадськістю;
- контролюють інформованість, думки, настрої й поведінку як усередині організації, так і за її межами;
- аналізують вплив політики, процедур і дій на громадськість;
- коригують таку політику, процедури і дії, які суперечать громадським інтересам і є загрозою для життєздатності організації;
- надають рекомендації керівництву щодо вибору нової політики, процедур і дій, взаємовигідних як для організації, так і для громадськості;
- устанавлюють і підтримують двостороннє спілкування між організацією і громадськістю;
- уносять певні корективи в поінформованість, думки, настрої й поведінку як усередині, так і за межами організації;
- формують нові або підтримують існуючі відносини між організацією і громадськістю [5, с. 5].

Зв'язки з громадськістю є феноменом ХХ ст., але про їх появу можна говорити з часів заснування перших міст. У Стародавньому світі спостерігається робота з формування позитивного іміджу серед громадськості вже за окремими напрямками (зокрема політичними, комерційними та некомерційними PR, — останні переважно в релігійній сфері). В епоху Відродження з'являються й теоретики цього виду діяльності — хрестоматійним прикладом є Ніколо Макіавеллі з його працями, зокрема трактатом «Державець» [6, с. 86]. У США від початку ХVІІ ст. до початку ХІХ ст. відбувається формування

початкових PR-технологій, до яких належать «маніпулювання» й «пропаганда», а переважною сферою PR-діяльності є політика. У XIX ст. PR-технології проникають у шоу-бізнес, індустрію, освіту та соціальну сферу, PR-акції починають привертати увагу громадськості. Становлення ж PR як професії та наукової дисципліни відбувається в період від початку XX ст. до Другої світової війни. В Україні на сьогодні розвиток сфери PR значно відстає від Західної Європи та США. Кількість PR-агенцій, що займаються безпосередньо PR, у десятки разів менша, ніж агенцій, які працюють у сфері реклами. У багатьох установах досі немає відділів зв'язків із громадськістю чи принаймні людини, котра б відповідала за формування іміджу організації.

Стосовно театрів, зокрема м. Харків, переважно за формування громадської думки відповідає адміністратор театру (разом з іншими обов'язками адміністратора й менеджера). Закономірно, що в такій ситуації неможливо ефективно впроваджувати інструменти та технології PR для конкурентоспроможності театральної установи й адекватно формувати її позитивний і привабливий образ для відвідувачів.

Пучкова О. І. у своїй статті «Маркетинг в сфері театрального мистецтва» стверджує, що слід змінити менеджерів у театральних організаціях або перевчити їх і поставити перед ними реальні завдання:

- розробка іміджу, фірмового стилю театральної організації;
- розробка маркетингових комунікацій з метою стимулювання глядацького попиту (реклама, робота зі ЗМІ, система зв'язків з громадськістю) [7].

Розробка PR-іміджу є невід'ємною складовою PR-заходів, що застосовуються в театрі. PR-імідж виконує такі функції:

- номінативну — покликана створити престиж організації, «зробити ім'я», пов'язуючи в масовій свідомості сприятливий образ організації з певним театром;
- естетичну — ошляхетнити враження, забезпечити задані характеристики театру, зробити їх привабливими, приховати «проблемні місця» театральної організації, підкреслити гідності, якість і переваги запропонованого;
- консервативну — захистити основну ідею фірмового комплексу (Імідж забезпечує варіантність тієї самої ідеї для нових поколінь традиційних споживачів);
- адресну — пов'язати організацію зі своєю цільовою аудиторією, тобто з тією групою прихильників, які надають театру свою перевагу, відзначають його серед інших конкурентів і суперників.

Можна назвати принципи роботи з іміджем театру:

1. Імідж повинен відображати (за змогою) дійсний стан театральної організації, має бути максимально наближеним до реальних характеристик театру.

2. Слід використовувати символи, які впливають на сферу почуттів, а також слогани, що легко запам'ятовуються.

3. Впливати на громадську думку потрібно постійно й безперервно, використовуючи всі можливі канали подання інформації [1, с. 34].

Не менш важливою сферою PR-діяльності в театрах є взаємодія зі ЗМІ. Для ефективної роботи в цьому напрямі необхідно налагодити інформаційні комунікації театру, а саме:

- розробити структуру взаємодії відділів театральної організації з PR- департаментом усередині театру;
- проаналізувати внутрішнє й зовнішнє інформаційне середовище в театрі;
- розробити структуру інформаційного забезпечення театру;
- налагодити канали розповсюдження інформації в театрі та про театр;
- визначити потрібні форми поширення інформації про театр;
- сформулювати основні інформаційні приводи в театрі;
- створити інформаційний канал між театром і ЗМІ.

Крім стандартних інформаційних приводів — прем'єри вистави, приїзду гастролуючого театру, ювілею п'єси, ювілею актора, відкриття нової сцени театру, — необхідно використовувати й нестандартні інформаційні приводи, а саме: участь театру у фестивалях, проведення круглих столів стосовно стратегій розвитку сучасного українського театру, конференцій, присвячених видатним діячам театру і режисерським системам, організація творчих зустрічей з акторами. Причому інформаційні приводи повинні плануватися заздалегідь, що допоможе театру постійно бути в центрі уваги ЗМІ та громадськості.

Для інформування та залучення ЗМІ необхідно грамотно складати прес-релізи. Прес-реліз — це інформаційне повідомлення для преси, яке містить новину про організацію, що випустила прес-реліз, передане для публікації в ЗМІ. Зазвичай, він містить офіційну позицію організації — реакцію на той чи інший інформаційний привід. Прес-реліз дозволяє організації інформувати ЗМІ про важливі події, що відбулися в ній і є цікавими або необхідними для висвітлення для всієї громадськості та/або конкретної цільової аудиторії. Прес-релізи розповсюджуються серед журналістів на брифінгах і прес-конференціях або розсилаються через засоби зв'язку [4, с. 10].

Основою прес-релізу є новина. Інформація стає новиною, коли відповідає окремим характеристикам:

- інформація має бути цікавою для читачів тих видань, до яких адресується прес-реліз;
- в інформації повинен бути елемент чогось нового, цікавого, незвичайного;
- вона має бути актуальною — «гарячою» інформацією чи новим поглядом на стару проблему;

- вона повинна бути суспільно значущою, близькою читачам видань, пов'язаною із суспільно важливою проблемою;
- у ній мають бути слова одного або декількох лідерів думок на обрану тему [9].

Існують кілька прийомів, які дозволяють посилити ту чи іншу новину. Один з найочевидніших і поширених прийомів — прив'язка новини до «круглої» дати. Інформаційний резонанс є великим, якщо до певної дати поставитися не як до дня в календарі, а як до життєвої події, тривалої і значної, лише формально позначеної якимось днем. О. М. Чуміков у своїй книзі «Зв'язки з громадськістю» ілюструє цю думку таким прикладом: коли розроблялася інформаційна стратегія святкування 100-річчя Московського художнього театру, малося на увазі таке: 22 червня 1897 р. (за старим стилем) у ресторані «Слов'янський базар» відбулася зустріч К. Станіславського і В. Немировича-Данченка, на якій вони й домовилися про створення МХАТу. Але сам театр відкрито на рік пізніше — 26 жовтня 1898 р. І автори задуму святкування приймають рішення оголосити період між двома подіями роком 100-річчя МХАТу. Надалі з нагоди столітнього ювілею театру проводилася ціла серія заходів, причому «інформаційна значущість» кожного з них істотно посилювалася наявністю солідної дати [8, с. 91].

Інформаційним приводом не обов'язково повинна бути реальна святкова дата. Дату можна вигадати. Наприклад, продаж мільйонного квитка, ювілей найстарішого актора і т. ін.

Одним з найдієвіших прийомів посилення новини в PR є залучення в ролі учасників або експертів впливових людей і лідерів думок. Ще більшим ефект від інформації стає в тому разі, якщо вона пов'язана із суспільно значущою проблемою.

Прес-реліз зазвичай займає 1/2 сторінки і складається як стисле інформаційне повідомлення. Заголовок і перший абзац прес-релізу є головними у визначенні того, буде він використаний виданням або його проігнорують. Найудаліші прес-релізи складені так, що основна думка повідомлення викладена в першому абзаці і прес-реліз починається містким інформативним заголовком.

Прес-реліз має обсяг не більше 300-500 Кб, не слід переповнювати його логотипами й картинками. Спершу відсилається перев'ю фотографій. Прес-реліз мусить містити інформацію про те, що відбувається, де відбувається і коли. Усі дані мають бути чіткими. Контактна інформація людини, яка надсилає прес-реліз, пишеться на видному місці — домашні й мобільні телефони, скайп, ICQ та ін. У релізі слід подавати: захоплюючі факти про виставу, філософію спектаклю і його форму — декорації, сценічні «атракціони», коментарі щодо одягу артиста, цитату і декілька мізансцен, що-небудь вражаюче. Дані про акторів, театр, визначення жанру, тривалість вистави — усе це має бути в релізі.

Важливим каналом формування громадської думки про театр є співпраця з критиком. Театр повинен за місяць до початку сезону розіслати прес-реліз із головними подіями в цьому сезоні, потім знову за місяць до події, і за кілька днів ще раз нагадати про подію. Репертуар на місяць надсилається з 1 по 10 число попереднього місяця. Відсилати потрібно на електронну пошту, де нічого не загубиться. До того ж інформація в електронній формі може бути без зусиль розповсюджена в Інтернет-ресурсах (блогі, ЖЖ, сторінці фейсбука), розіслана знайомим журналістам і представникам ЗМІ.

Доцільно здійснювати поштової розсилки звичайним глядачам — таким чином більше людей будуть обізнані про подію.

Адміністрація має вжити всіх заходів, щоб критик відчував добре ставленні до себе. Потрібно завжди залишати для нього місце в перших рядах, навіть якщо немає впевненості, що він прийде. Не слід критикувати рецензії та анонси критиків: негативна інформація про театр може залямувати ваше ім'я.

Важливою є робота PR-департаменту протягом театрального сезону. Пропонуються такі її напрями: внутрішньокорпоративний PR; поетапне планування PR-діяльності протягом сезону; створення й оновлення бази контактів зі ЗМІ; профілактика контактів зі ЗМІ; поточна робота в мережі Інтернет; каталогізація інформації про театр.

Відносини з громадськістю — це й відносини зі споживачами послуг організації. Вони передбачають заходи, пов'язані з безпосереднім спілкуванням організації зі своїми клієнтами. Важливими завданнями є підтримка стабільних, довгострокових відносин, формування постійного кола споживачів, своєчасне інформування, створення програм, що зміцнюють позиції організації у свідомості її клієнтів як соціально значущого об'єкта. Про необхідність підтримання відносин із постійним глядачем говорить і О. І. Пучкова: сьогодні в маркетингу сфери театрального мистецтва, у зв'язку зі зростаючою конкуренцією на ринку культури, велику увагу слід приділяти в першу чергу не тому, щоб знайти нового глядача, а тому, щоб не втратити постійного. Держава, не контролюючи ціни на квитки, обсягу і тематики репертуару, структури пропозицій, надала театру можливість самостійно «виживати» на стихійно сформованому ринку сценічного мистецтва в умовах досить жорсткої конкуренції. Проте театр — поняття складне й багатогранне. Зовні в кожному театрі є зал і сцена, артисти й глядачі, але вони абсолютно різні. Театр психологічний, побутовий, поетичний, публіцистичний, музичний, опери та балету, драми, комедії, сатири, ляльковий театр — такий діапазон смаків і вимог глядачів. Однак конкурентоспроможним є той театр, який може оперативніше реагувати на непередбачену зміну ринкової ситуації і тактики конкурентів, користуючись при цьому стратегією маркетингу, не боячись ризику й труднощів [7].

Програми зв'язків з громадськістю спрямовані на підвищення загальної поінформованості та доброзичливого ставлення до театру. Адже споживачі (зокрема потенційні) — впливова спільнота, від лояльності якої організація залежить найбільшою мірою.

Здійснене дослідження дозволяє дійти певних висновків.

1. Досі немає єдиного визначення PR-діяльності. Найлаконічнішим є визначення Інституту суспільних відносин: *Public Relations* — це плановані, тривалі зусилля, спрямовані на створення й підтримку доброзичливих відносин і взаєморозуміння між організацією та громадськістю.

2. В Україні на сьогодні розвиток сфери PR значно відстає від Західної Європи та США. У багатьох установах досі немає відділів зв'язків із громадськістю чи людини, яка б відповідала за формування іміджу організації. Стосовно театрів, зокрема м. Харків, переважно за формування громадської думки відповідає адміністратор театру (разом з іншими обов'язками адміністратора і менеджера).

3. Розробка PR-іміджу є невід'ємною складовою PR-заходів, що впроваджуються в театрі. PR-імідж виконує такі функції: номінативну, естетичну, консервативну й адресну; вони дозволяють театру формувати й підтримувати позитивний образ організації.

4. Важливою сферою PR-діяльності в театрах є взаємодія зі ЗМІ. Для ефективної роботи в цьому напрямі необхідно налагодити інформаційні комунікації театру, а саме: розробити структуру взаємодії відділів театральної організації з PR-департаментом усередині театру; проаналізувати внутрішнє й зовнішнє інформаційне середовище в театрі; розробити структуру інформаційного забезпечення театру та ін.

5. Для інформування та залучення ЗМІ необхідним є прес-реліз. Прес-реліз — це інформаційне повідомлення для преси, яке містить новину про організацію, що випустила прес-реліз, передане для публікації в ЗМІ. Прес-реліз дозволяє організації інформувати ЗМІ про важливі події, що відбулися в ній і є цікавими або необхідними для ознайомлення з ними всієї громадськості та/або конкретної цільової аудиторії. Основою прес-релізу є новина.

6. Відносини з громадськістю — це й відносини зі споживачами послуг організації, що передбачають заходи, пов'язані з безпосереднім спілкуванням організації зі своїми клієнтами, які спрямовані на підтримку стабільних, довгострокових відносин та формування постійного кола споживачів театрального продукту.

Подальшого дослідження потребують такі аспекти теми, як: моделі маркетингу театральної діяльності, розробка іміджу театральної організації, реклама театру, світовий досвід використання маркетингових комунікацій у театральній сфері та ін.

#### Список літератури

1. Абельмас Н. Универсальный справочник по Паблик Рилейшнз / Н. Абельмас. — Ростов-на-Дону: Феникс, 2008. — 95 с.



2. Блэк С. Паблик Рилейшнз. Что это такое? / С. Блэк — М.: Новости, 1990. — 239 с.
3. Зв'язки з громадськістю (паблік рилейшнз) в економічній діяльності: навч. посіб. — К.: КНЕУ, 2005. — 275 с.
4. Игнатъев Д. Настольная энциклопедия Public Relations / Д. Игнатъев, А. Бекетов, Ф. Сырокваша. — М., 2002. — 496 с.
5. Катлип С. Паблик рилейшнз. Теория и практика / С. Катлип, А. Сентер, Г. Брум. — Киев, 2000. — 441 с.
6. Почекаев Р. История связей с общественностью: необходимость изучения и преподавания / Р. Почекаев // Известия СПбГЭТУ «ЛЭТИ». Серия «Гуманитарные науки», 2004. — Выпуск 2. — С. 86–91.
7. Пучкова Е. Маркетинг в сфере театрального искусства [Электронный ресурс] / Е. Пучкова // Маркетинг в России и за рубежом. — 1998. — № 1. — Режим доступа: <http://www.cfin.ru/press/marketing/1998-1/09.shtml>
8. Чуміков О. Зв'язки з громадськістю: навч. посіб. / О. Чуміков. — М.: Справа, 2000. — 272 с.
9. Энциклопедия маркетинга [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.management.com.ua/marketing/mark057-2.html>
10. Энциклопедический словарь экономики и права [Электронный ресурс]. Режим доступа: [http://dic.academic.ru/contents.nsf/dic\\_economic\\_law/](http://dic.academic.ru/contents.nsf/dic_economic_law/)
11. Cutlip S., Center A., Broom G. Effective Public Relations: 7th Edition. — N. J. : Englewood Cliffs, 1994. Цит. по: Королько В. Основы паблік рилейшнз. М.: «Рефл-бук», К.: «Ваклер», 2001. — 528 с.

*Надійшла до редколегії 11.09.2012 р.*

УДК 792.2.071.2.027 ЖОЛДАК

В. Д. МІЗЯК

### АНДРІЙ ЖОЛДАК: БЕРЕЗИЛЬСЬКИЙ ДОСВІД ТЕАТРАЛЬНОГО ПОСТМОДЕРНУ

*Аналізуються вистави режисера А. Жолдака на сцені Харківського театру імені Т. Шевченка (2002-05).*

**Ключові слова:** Харківський театр ім. Т. Шевченка («Березиль»), А. Жолдак, театральна культура України початку ХХІ ст., постмодернізм на театральній сцені.

*Анализируются спектакли режиссера А. Жолдака на сцене Харьковского театра имени Т. Шевченко (2002-05).*

**Ключевые слова:** Харьковский театр им. Т. Шевченко («Березиль»), А. Жолдак, театральная культура Украины начала ХХІ в., постмодернизм на театральной сцене.

*The theatricals of stage-director A. Zholdak are analysed on the stage of the Kharkiv theatre named after T. Shevchenko (2002-05).*

**Key words:** the Kharkiv theatre named after T. Shevchenko («Berezil»), A. Zholdak, theatrical culture of Ukraine of the beginning of ХХІ cen., post-modernism on the theatrical stage.

Сучасна критика та театрознавча наука відводять режисерові Андрію Жолдаку цілковито особливе місце в сучасному театральному процесі. Про це зокрема свідчать автори такого фундаментального дослідження, як «Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ століття», виданого у 2006 р. Інститутом проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України.

Проте імідж «найяскравішої та найскандальнішої мистецької постаті вітчизняного театру» час остаточно скерувати в дослідницькому напрямі. Актуальність цієї статті автор убачає в тому, що режисерський досвід А. Жолдака ще не набув належного висвітлення в усій повноті його мистецького доробку й оцінки досягнень на посаді художнього керівника Харківського театру ім. Т. Шевченка у 2002–2005 рр. Хоча цей період був важливим не лише у творчій біографії митця, а й в історії театру та еволюції традицій «березільської доби» (тобто в усій «посткурбасівській» історії театру). Метою статті є пошук та систематизація художніх прийомів у виставах Жолдака «березільського» періоду, які б засвідчили його належність до постмодерністської естетики та відобразили етичний аспект творчого доробку режисера.

Творча біографія А. Жолдака (1962 р.н.) починалась у 1989 р. з постановки вистави «Момент» за В. Винниченком на малій сцені столичного театру ім. І. Франка. Тоді вона не була приголомшуюче радикальною, як більшість його пізніших вистав. Молодий випускник театральної майстерні А. Васильєва в Московському державному інституті театрального мистецтва дебютував майже водночас із іншими експериментаторами української сцени В. Більченком та О. Ліпциним, які, подібно до Жолдака, були змушені згодом шукати собі роботу за кордоном. Кінець 1980-х рр. узагалі символізує виникнення у країні нової режисерської школи, яку тим чи іншим чином відбивала творчість О. Крижанівського, В. Кучинського, Р. Мархолія та ін.

Пошуки цієї школи, власне, спонукали створення нового, антиталітарного театру, який не був би зосереджений на ортодоксальних засадах радянської драматургії та взагалі лінійних принципах побудови театральної вистави. Можливо, саме це мала на увазі Н. Корнієнко, яка запропонувала своєрідне ставлення до театральної естетики Жолдака. Вона в монографії 2000 р. називала режисера «язичником», який «виливає свої потаємні комплекси й інтуїтивні спалахи (прекрасний об'єкт для психоаналізу) в логіці інтригуючих свідомість кумирів та ідолів поза будь-якою претензією на систему. Це – не докір, а звичайна ілюстрація факту, що в цьому разі живить творчість. Сплеск — найчастіше спонтанний. Режисера надихає не стільки знання, скільки свобода волі» [1, с. 76].

Проте першою ознакою таких бунтівних вчинків в українському театрі була не демонстрація язичницького світовідчуття режисера,

а його ставлення до літературних текстів. Про це написала Г. Липківська в згаданій колективній монографії:

«Якщо решта режисерів України в ці роки шукала — та знаходила — нові точки перетину з літературними текстами (здебільшого, класичними), то Жолдак рухався в протилежному напрямку, тобто не «до», а «від» тексту. Перепробувавши, здається, всі можливі на сьогодні моделі створення та презентації вистав (комерційний антрепризний проект — разова постановка в державному репертуарному театрі — постановка на замовлення театрального фестивалю та показ у його рамках — керівництво державним репертуарним театром — контракт на декілька постановок із театром закордонним), Жолдак спробував не просто зберегти засади «театру деструкції тексту», а й поставити їхній розвиток та поглиблення на комерційні рейки».

Г. Липківська не вирішує дилеми, «чи є Жолдак геніальне, безпосереднє дитя, котре ставить, як дихає, чи він — grosмейстер чіткого, прагматичного розрахунку щодо «конвертованості» на міжнародному мистецькому ринкові тих чи інших ідей та прийомів», а формулює висновок: «максимально дистанціюючись від драматургії, він надалі все більше й більше цієї драматургії позбавлявся» [2, с. 928].

Ставлення до драматургії є тільки одним із чинників, притаманних театральному постмодернізму. Це явище влучно характеризує російська дослідниця Н. Маньківська, яка пише, що «постмодернізм багато в чому зобов'язаний своїм виникненням розвиткові новітніх технічних засобів масових комунікацій — телебаченню, відеотехніці, інформатиці, комп'ютерній техніці. Виникнувши передусім як культура візуальна, постмодернізм в архітектурі, живописі, кінематографі, рекламі зосередився не на віддзеркаленні, а на моделюванні дійсності через експериментування зі штучною реальністю — відеокліпами, комп'ютерними іграми, диснейвськими атракціонами. Ці принципи роботи з «іншою дійсністю», тими знаками культури, які покрили світ панциром слів, поступово проникли і до інших сфер, захопивши у свою орбіту літературу, музику, балет і, звичайно, театральне мистецтво.

Поєднання ностальгійних настроїв з техніцистським прагматизмом, на думку дослідниці, породило той особливий колорит, який, у поєднанні з відкритою розважальністю, цікавістю до багатьох постмодерністських сюжетів, сприяв їх популярності серед масового глядача. Популістська орієнтація, що відкидає будь-які естетичні табу (підкреслення моє — В. М.), сприяла перетворенню всієї культури минулого водночас на музей та розплідник постмодерністської естетики.

Істотними ознаками постмодернізму в мистецтві Н. Маньківська називає розмитість опозицій між словом й екзистенцією, текстом і тілом. Дослідниця підкреслює, що «коли в такий спосіб відбувається заміна слова іншим текстом, ритмом, криком, ієрогліфом, жестом,

тілом, то, на відміну від традиційного театру, життя тут не зображається, але проживається. Таким чином руйнується гуманістична межа класичного театру, деконструюється звична роль автора, знімаються опозиції автор — актор, актор — глядач. Перенесення уваги з раціонального змісту слова на його плоть повертає театр на довербальний рівень, відкриваючи шлях постмодерністській візуально-пластичній виразності» [3, с. 46].

Ці ознаки можна було спостерігати в антрепризному проєкті «Кармен» (1997, згодом театр ім. І. Франка, або «Одруження» (Черкаський обласний музично-драматичний театр, 2001 р.), яке мало стосувалося твору М. Гоголя.

Взявши на себе художнє керівництво Харківським театром ім. Т. Г. Шевченка й маючи таким чином можливість послідовного розгортання цілісної програми в рамках одного колективу, Жолдак продовжував рухатися в цьому напрямі, випускаючи вистави, що так само розгорталися в царині культурних цитат та власних режисерських фантазій, маючи в тексті лише віддалений (навіть відносний) початковий імпульс.

Так «Гамлет» перетворився на «Гамлет. Сні» (2002), де сценічне дійство, прив'язане до шекспірівських мотивів, було лише назвою в програмці. Тому слухним здається спостереження театрознавця О. Чепалова, який написав після прем'єри, що «крізь магічний кристал гамлетівського питання нескладно побачити філософію героя та епохи відповідних часів, чи то декабристів, чи то колабораціоністів» [5, с. 11].

У першому показі свого «Гамлета» Андрій Жолдак запросив виконати головну роль свого часу дуже популярного на українській пісенній естраді А. Кравчука, чим відразу зняв серпанок таємничості зі своєї концепції. Позолочений, як Орфей у рок-опері О. Журбіна «Орфей та Еврідіка», Кравчук оголювався до останньої межі та навіть співав фрагменти пісень у власному виконанні: «Ти не вір мені, і собі не вір, тільки вір у мою любов, кохана!», ніби демонструючи «попсовий» варіант поезій Шекспіра.

Невідомо, справді Кравчук співав у прем'єрних виставах чи користувався фонограмою, але дивно те, що це робили драматичні актори, які іноді навіть не спілкувалися між собою в діалогах. Тільки реготали та вигукували вони без допомоги звукооператора. У цій ситуації було байдуже, хто з акторів кого грає. В. Спесівцева — Офелія — могла б легко помінятися роллю з О. Стеценко — Гертрудою, а В. Маляр — Клавдій — з Ю. Головіним — Полонієм. Суттєво у виставі нічого б не змінилося. У тому жорсткому кастингу, який влаштував для виконавців А. Жолдак, головним була, мабуть, не вдача актора, а його підпорядкованість «лялькарєві».

Актор-маріонетка — не винахід Жолдака. Про актора-надмаріонетку мріяв свого часу Гордон Крег. Проте якщо актори-

маріонетки лише відволікають глядача від змісту драми «високої долі, заповітної звитяги» (Б. Пастернак), то пістрявий, ексцентричний, а часом неврастенічний натовп наближає до жанру, обраного режисером — сценічної фантазії, «снів», які не підпорядковуються законам раціональної свідомості.

«Жолдак, — писав про цю виставу О. Чепалов, — чудово знає важелі управління натовпом, масою на театральному кону. Він, як досвідчений політик, легко змушує людей у єдиному пориванні гніватися та сміятися, застигати в подиві й тупувато підкорятися. Він без церемоній, але й без особливої потреби змушує акторів та актрис поважного віку роздягатися майже догола й струшувати тілесами, немов у модному тепер «балеті дебелих», одному із «зойків» маскультури. Майже весь арсенал режисерських прийомів звідти ж.

Режисер постійно сигналізує в зал на якійсь тарабарській мові, іноді удавано примітивній, іноді естетськи примхливій. Сигналізує й у прямому, й у переносному значеннях, змушуючи виконавиць із прапорцями імітувати морську азбуку морзе, а іноді використовуючи «сурдопереклад». Режисер нанизує сцени одну на одну, створюючи своєрідний «парад атракціонів» та змушуючи глядачів розгадувати при цьому хитрі загадки.

Поступово магія загадкових перетворень зникає, залишаються, за незначним винятком, трюки, механічна зміна епізодів. Можливо, у цьому калейдоскопі й приховано якийсь зміст, оскільки персонажі час від часу гучно кличуть Гамлета, аби він щось змінив у їхньому житті. А Гамлета все нема й нема. Тому фраза «Далі тиша», що звучить у фіналі п'єси, сприймається як логічний кінець вистави. Проте Жолдак вирішує інакше. Після звичайного фіналу він «викриває» власну магію, продовжуючи театральну фантазію, так би мовити, на «місцевому матеріалі». Прогулянку по власних сновиддях режисер здійснює в серії «кліпів» з... чеховських часів. Блукання російського Гамлета серед цих героїв також безперспективні. Тобто все повторюється в цій історії, яка нічого не навчила героя та натовп...

Епатажні екзерсиси та рекламні акції, наслідування театральної моди, самоповторювання — не кращі ознаки в сучасному періоді творчості Жолдака, який претендує на роль вітчизняного театального лідера», — написав критик у 2002 році [5, с. 12]. Проте це було лише першим досвідом режисера, заявкою на майбутнє. І в кожній наступній виставі він відверто демонстрував своє ставлення не тільки до драматургії першоджерела, але й до глядача, якого дратував, утягував до провокаційних акцій, аби тільки справити на нього приголомшуюче враження.

«Один день Івана Денисовича» (2003), за Солженіциним, викликав суспільне невдоволення і різкі висловлювання про цю роботу самого письменника, авторські права якого були порушені. Ситуацію тоді пощастило змінити. Але сьогодні наївно було б дорікати Жолдаку, як

і іншим постановникам постмодерністської формації, що вони не дотримуються духу й букви авторського тексту. До того, що спектаклі за творами класиків побудовані як мозаїка німих стоп-кадрів, почали зникати навіть замшілі ортодокси. Визнаючи, що видовище чимось заворожує, глядацька аудиторія і переживала неоднорідні почуття... Одні чекали, що буде далі, інші — коли все це закінчиться.

«Місяць у селі» О. Тургенева став у Жолдака «Місяцем кохання» (2003), де, практично за відсутності тексту, перед глядачами розгорталися понад 300 «живих картинок», подеколи статичних, подеколи динамічних, «відбитих» одна від одної затемненнями. І це мерехтливе «слайд шоу», яке можна було б розпочати й припинити дивитися з будь — якого місця, оскільки розбірна наскрізна лінія розвитку не була передбачена, мало певний зв'язок із першоджерелом, мабуть, лише в уявленні режисера. Сам він у програмці прокоментував це так: «Я не хотів робити виставу сюжетною, не хотів робити ілюстрацію, коли б я йшов по тексту й ілюстрував сюжет. Наш Тургенєв у Харкові — це виноски навколо п'єси Тургенева, яка щезла, але ми пам'ятаємо її сюжет» [2, с. 931].

У виставі Жолдака «Гольдоні. Венеція» (2004) відрив від авторського тексту, жанру та стилю, здається, був максимальним. Використовуючи навіть не самі мотиви, добуті з надр п'єси, а вже, так би мовити, «похідне від мотивів» та фактично чіпляючись лише за потенційно змісто- та формотворчу зв'язку «Венеція — маски», Жолдак знову звернувся до живих картинок, але максимально динамізував їх, розгорнувши пластичні екзерсиси і на сцені, і на всіх ярусах глядацької зали, розміщуючи публіку то на кону, то в партері... «Кажуть, що невдовзі море може поглинути Венецію..., — зазначала програмка. — Стародавня культура згасає, кохання й краса вироджуються. Замість живої мови чуємо її замітник, де в кожного слова є відповідник — цифра... Злива ніколи не вщухне, це дощ світового потоку...». До програмки навіть додано було словник — украй іронічний, хоча й не без вишуканості жест, оскільки в метушливому вигукванні зі сцени в цих безкінечних цифрах навіть зі словником не розібратися, тож те, що 5 означає «любов», 6 — «риба», 7 — «скло», 33 — «смерть», 45 — «пеніс», 63 — «мить», 64 — «тиждень», 75 — «мара», а 88 — «потоп», стало не адекватною заміною словам, а лише елементами тонового ряду вистави. Сама ж вистава, позбавлена «якоря», вільно ширяла хвилями асоціацій, і глядачі — разом з нею, якщо не захилялись у тих хвилях.

Нарешті, у виставі «Ромео і Джульєтта. Фрагмент» (2005 р.), яка стала останньою постановкою Жолдака в Харкові, приголомшували вже не прийоми постмодерністського театру, до яких поступово почали зникати, а саме відсутність етичних критеріїв. Тобто порушувалися не естетичні, а етичні правила спілкування з глядачем, що Жолдак робив навмисно, з провокаційною метою.



Еволюція творчості режисера була передбачуваною. Спектаклі він підпорядковував довільним, майже невмотивованим асоціаціям, схожим на уривки снів. У них легко проглядалися аналогії з творчістю європейських знаменитостей Піни Бауш, Боба Уїлсона. Про це Жолдак не любив говорити, намагаючись непорушно тримати титул незваного українського новатора. Сьогодні рівні за авторитетом джерела називають його й «режисером майбутнього», і театральним «затирником», тобто скупником крадених ідей і прийомів.

Інший критик гострозо помічає в програмці жанрове визначення вистави «Гольдоні. Венеція» «театр перетворення» й слушно коментує: «Отже, Жолдак орієнтується на принципи поетичного театру, розроблені класиком української режисури Лесем Курбасом» [4, с. 50]. Роль «нового Курбаса» влаштувала Жолдака на всі сто відсотків, і він відразу ж став боротися за те, щоб повернути театру назву «Березіль», а ім'я Т. Шевченка зняти з афіші. За три роки він розпрощався з досягненнями попередників, натомість показавши трупу на європейських театральних фестивалях зі своїми новими роботами.

Можна погодитися з думкою О. Чепалова, коли він, шукаючи обов'язкові умови, що визначають характер будь-якого видовища, насамперед називає його моральний результат. «Суть тут не в приємному чи дратівливому спогляданні, не в доступності чи заумності (тобто в естетиці), а в етиці (тобто в моралі). Театральний спектакль не повинен принижувати людську гідність глядачів і акторів (авторів п'єс — тим більше). У Жолдака це траплялось у найбільш «вишуканих» спектаклях. Але «Ромео і Джульєтта» перевершив усі мислимі норми і межі.

Основний склад трупи (а це близько тридцяти чоловіків і жінок різного віку й статури) зняли із себе весь одяг і понад годину в такому вигляді здійснювали різноманітні «еволюції» на сцені. У «Гамлеті» Жолдак роздягнув артистів до купальників і плавок, наклеїв деяким жінкам пластир на соски. В останній постановці було відсутнє й це. Спочатку актори рухалися дрібними приставними кроками спиною до глядача. Потім, хором скандуючи слова прологу «Ромео і Джульєтти», шеренгами й рядами продовжували гарцювати й тушцювати, підстрибувати й бігати, як нудисти, котрі граються на природі.

Далі на сцену витягли два унітази, й оголені артисти, посилено тужачись і підтираючись туалетним папером, зображували процес дефекації, робили вигляд, що спорожнюють сечовий міхур. На цьому тлі блювання вареними яйцями і витяжка газів із заднього проходу в трилітрову банку («Один день Івана Денисовича») згадувалися як дитячі пустощі й примха театрального потішника. Особливо коли актори, «наповнивши» до краю унітази, стали з наснагою і видимим мазохістським задоволенням натирати один одного коричневою рідиною. Так, власне, й закінчилася перша дія «Ромео і Джульєтти»...



Невипадково Жолдак готував свідомість глядача до шокуючих сцен, примушуючи акторів перед спектаклем прямо в залі несамовито терти пластиковий подіум, а потім щосили бити по ньому палицями. Напевно, режисер сподівався таким чином підвищити емоційний градус спектаклю? У цьому судомливому, нервовому й зовсім не еротичному стриптизі вже літніх людей відчувалась якась відчайдушна, хвацька бравада: а що, можемо і так! Авторіві рецензії все це нагадало парі, що Жолдак привезе на новий фестиваль те, чого Європа ще дійсно не бачила. Воно й зрозуміло.

Відмившись під час антракту, чоловіки й жінки, з милостивого дозволу режисера, одягли трусики, шкарпетки й гетри, але не відступили від подальших доведень того, що ми жили, живемо й будемо жити в лайні. Додатковими доказами цього стали кадри телевізійної хроніки, які натякали на те, що клани Монтеккі й Капулетті — це претенденти на трон правителя, іншими словами, на... президентську посаду.

Але театр суспільно-політичний — не стихія А.Жолдака, що довела друга дія «Ромео і Джульєтти». Звичайні для режисера «вишукані» стоп-кадри на сцені перемежовувалися з погано змонтованими документальними відеофрагментами на екрані, нібито актуальними текстами. Але в усьому тому, що миготіло й звучало, відчувалася не злоба дня, а тривіальна, причому безсила, злість.

Жолдак, мабуть, небайдужий до слави іншого скандаліста в українському мистецтві, Леся Подерв'янського, з деякими його п'єсами, присмаченими матюками. Але те, що в Подерв'янського дотепне й веселе, як у листі запорожців до султана, у Жолдака натужне, нервово й цинічне. Але харківський глядач сидів сумирно й не скористався провокаційною порадою самого Жолдака кричати «Ганьба!», свистіти й тупотіти ногами в місцях, які обурюють. Думаю, не тільки з делікатності, а тому що видовище це, в кінцевому результаті, мало кого зачепило за живе. Воно епатує, але обтяжує. І, врешті-решт, нагадає непристойний жест гостя, який знає, що до цього будинку він уже не повернеться.

Скандали до певного часу йшли режисеру на користь. Хвала і хула для нього були однаково солодкими. Жолдак розумів, що шлях до популярності не обов'язково пов'язаний із позитивним впливом на людей. Він украй рідко роздавав харківським глядачам і колегам компліменти, радше демонстрував презирливість і тому залишався ці три роки в місті «своїм серед чужих, чужим серед своїх». Багато артистів стояли за нього горою, і це цілком зрозуміло. За три роки вони об'їздили всю Європу, купалися в променях слави. А тепер скупалися у... вмісті унітаза. І, здається, даремно. Що не кажіть, а сцена повторює всі моделі нашого життя...» [6].

Досвід Жолдака вкотре довів, що «Березіль» — театр із дивною і драматичною історією. Скалічені життя попередніх керівників

колективу (починаючи з Курбаса) збереглися в його генетичній пам'яті. «Індульгенція» на будь-яку постановку призвела до того, що Жолдак не тільки надав трупі «європейського» лоску, а багато в чому спалював долю конкретного театрального колективу, традиції шевченківців як частини загальнонаціональної культури, невіддільної постмодерністській моді.

Подальші дослідження цієї теми можуть розширити уявлення про постмодерністський досвід А. Жолдака під час постановки вистав у інших театрах і долю його сценічних експериментів у творчому доробку мистецького колективу театру ім. Т. Шевченка в контексті розвитку театральної культури України початку ХХІ ст.

### Список літератури

1. Корнієнко Неллі. Український театр у переддень третього тисячоліття. Пошук (Жартини світу. Ціннісні орієнтації. Мова. Прогноз.) / Неллі Корнієнко. — К. : Факт, 2000. — 160 с.
2. Липківська Ганна. Літературне першоджерело та сценічний текст: від егоцентризму молодого театру рубежу 1980 — 1990-х років до демократичних цінностей сьогодення / Г. Липківська // Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ століття. Акад. мистецтв України, Ін-т проблем сучасного мистецтва. — К. : Інтертехнологія, 2006. — 1054 с.
3. Маньковская Н. Б. Париж со змеями: введение в эстетику постмодернизма / Н. Б. Маньковская; Ин-т философии Рос. акад. наук. — М., 2000. — 290 с.
4. Песочинский Н. Конструктор застывших мгновений / Н. Песочинский // Петербургский театральный журнал. — 2004. — № 38. — С. 50.
5. Чепалов О. Сеанс чорної магії з наступним її викриттям / О. І. Чепалов // Кіно-Театр. — 2002. — № 6. — С. 11—12.
6. Чепалов О. По кому дзвонить телефон Жолдака? / Олександр Чепалов // Дзеркало тижня, 2005. — 24 вересня.

*Надійшла до редколегії 13.09.2012 р.*

УДК 792.82.071.2(477) «19»

Н. М. СЕМЕНОВА

### ОСОБЛИВОСТІ ВТІЛЕННЯ ВИДАТНИМИ УКРАЇНСЬКИМИ БАЛЕРИНАМИ ХОРЕОГРАФІЧНИХ ОБРАЗІВ НАЦІОНАЛЬНИХ БАЛЕТНИХ ВИСТАВ ХХ СТ.

*Розглянуто хореографічні образи, створені видатними українськими балеринами, проаналізовано специфіку їх пластичного втілення в національних балетних виставах ХХ ст.*

**Ключові слова:** українська національна балетна вистава, українська балерина, танцівниця, хореографічний образ, пластичний образ, танцювальна майстерність, акторська виразність, хореографічний текст.

*Рассмотрены хореографические образы, созданные выдающимися украинскими балеринами, проанализирована специфика их пластического воплощения в национальных балетных спектаклях XX в.*

**Ключевые слова:** украинский национальный балетный спектакль, украинская балерина, танцовщица, хореографический образ, пластический образ, танцевальное мастерство, актерская выразительность, хореографический текст.

*Choreographic images which are created by outstanding Ukrainian ballerinas are considered, specifics of their plastic embodiment in national ballet performances of the XX century is analysed.*

**Key words:** Ukrainian national ballet performance, Ukrainian ballerina, dancer, choreographic image, plastic image, dancing skill, actor's expressiveness, choreographic text.

Успіх балетної вистави залежить від гармонійної єдності її структурних елементів: лібрето, музики, хореографічного тексту, художнього оформлення, а особливо — від презентації сюжету в танцювальних образах під час дії. Тобто особистість артиста, який представляє результат творчої роботи всіх авторів балету, є вирішальною. Видатні танцівники наповнюють виставу своїм ставленням до хореографічного образу, власною енергетикою, думками, почуттями, доповнюючи задуми співавторів, від чого її презентація набуває певної специфічності. Особливо актуальним і необхідним це виявляється в сучасній хореографії, коли блискучою технікою володіють чимало танцівників і танцівниць, а створити живий неповторний пластичний образ свого героя можуть лише окремі виконавці.

Звертаючись до історії українського балетного мистецтва, можна констатувати той факт, що в середині XX ст., коли активного розвитку набував феномен національної вистави, з'явилися постаті вітчизняних танцівниць, особистості яких стали візитною карткою українського балету. У цей час для створення національного репертуару українські балетмейстери зважали на тенденцію світової хореографії до психологізації пластичної мови та будували текст з урахуванням самобутності танцівника. Створюючи хореографічні образи, вони приділяли особливу увагу розкриттю особистості артиста.

Протягом XX ст. видатний мистецтвознавець Ю. Станішевський стежив за долями українських танцівників і танцівниць, досліджував їх особистий внесок у національне хореографічне мистецтво в контексті розвитку українського балетного театру [12–15]. У сучасній мистецтвознавчій літературі, на жаль, особистостям головних героїв — артистам приділяється недостатньо уваги. Про танцівниць і танцівників українського балету, як минулого, так і сучасності, можна дізнатися з їх інтерв'ю, статей, що виходили друком після чергової прем'єри або до ювілею. Фундаментальних праць про балетних акторів та їх вплив на презентацію балетної вистави не існує. Дослідники найчастіше звертаються до балетмейстерського мистецтва

взагалі (П. Білаш, Т. Павлюк), творчості видатних балетмейстерів (О. Жиров — К. Василенка, Л. Косаківська — В. Авраменка, Е. Пустова — В. Вронського, О. Шаповал — А. Шекери) та композиторів (Г. Полянська — В. Губаренка), в працях яких можна знайти лише окремі факти про творчість артистів балету.

Проблема хореографічного образу висвітлена в наукових працях О. Бойко [1], специфіка пластичних символів танцювальної культури — у дослідженнях К. Кіндер [7]. Але і хореографічний образ, і пластичні символи розглядаються на прикладах утілення у фольклорному та народно-сценічному танцях. Про особливості пластичного образу в балетному театрі досліджень недостатньо.

Балетмейстери-практики Р. Захаров [5–6] та І. Смирнов [11], котрі залишили теоретичні доробки з рекомендаціями щодо балетмейстерської роботи над хореографічним твором, акцентували увагу на співпраці хореоавтора з виконавцями в процесі створення хореографічного образу. Але робота виконавців над образом залишається недостатньо розробленою науковою думкою.

Отже, метою статті є дослідження хореографічних образів національних балетних вистав, створених видатними українськими балеринами середини ХХ ст., та виявлення особливостей їх пластичних інтерпретацій.

Специфіка образу в хореографії середини ХХ ст., зокрема в балетному театрі, полягає у відтворенні дійсності в часі та просторі за допомогою пластики людського тіла: рухів, поз, жестів і міміки, що обов'язково емоційно-чуттєво забарвлені виконавцем. Крім того, художній образ у хореографічному мистецтві на шляху від задуму автора (балетмейстера) до сприйняття глядачем переживає особливий спосіб утілення через танцівника-актора, котрий пластичними символами презентує персонаж. Створенню хореографічного тексту, який балетмейстер пропонує артистам, передують насичена суперечками творча співпраця з іншими авторами балетної вистави: лібретистом, композитором, диригентом, художником. Потім у процесі постановчої діяльності відбуваються взаємодії балетмейстера з виконавцями під час створення хореографічних образів, здійснюється робота танцівника над удосконаленням як форми — пластики тіла й акторської виразності, — так і змісту — чуттєво-емоційної насиченості.

Важливу роль у створенні хореографічного образу відіграють природні фізичні дані артиста балету та його професійні навички. Танцівникові слід грамотно, технічно досконало та віртуозно виконувати рухи, з яких складається танець (у національних балетах необхідно бездоганно володіти академічним класичним танцем у поєднанні з емоційним народно-сценічним танцем).

Крім того, танцівники повинні мати певний комплекс якостей: музичність, артистизм, витривалість, зорову пам'ять тощо. Музичний слух і почуття ритму сприяють адекватній передачі та кращій

виразності хореографічних образів на сцені; уміння вловлювати й утілювати зміст музики пластикою тіла — розкриває й найтонші нюанси образу. «Важливі не лише «слова», не лише лексика, що притаманна тому чи іншому персонажу, а й інтонації його пластичної мови. Слід бути дуже уважним до дрібниць: окремих жестів, поз, характерних рухів. Усе це надає персонажу тих чи інших індивідуальних рис...» [11, с. 143–144].

Володіти акторською майстерністю — це, перш за все, вміти перевтілюватися в різні образи, керуючи своїми думками і почуттями, наповнюючи ними рухи, жести і пози. Мало зробити методично грамотно рух чи стати в красиву і правильну позу, необхідно наповнити їх внутрішнім світлом людського почуття — радістю, щастям, гордістю, любов'ю. Танцівник повинен усвідомлювати, які думки, почуття і переживання керують його героєм у тій чи іншій ситуації. Він має зробити так, щоб вони стали його власними думками і переживаннями. Саме в умінні танцівника перевтілюватися у свій персонаж, викликати необхідні почуття в певній ситуації, не втрачаючи чистоти виконання хореографічного тексту, і полягає специфіка акторської майстерності артиста балету.

«Виконувати танцювальну партію будь-якої героїні — це одночасно грати, створювати характер. Але й у моменти найвищих драматичних переживань, найглибших заворушень героїні балерина повинна пам'ятати про красу і закінченість пози, про чистоту і точність танцю... Балерина повинна володіти мистецтвом сценічного спілкування, вміти «слухати» і розуміти партнера, ні на секунду, під час самого віртуозного танцю, не втрачати з ним зв'язку, відгукуючись на кожний відтінок його настрою» [14, с. 79].

Протягом розвитку українського балетного театру простежується тенденція тісної взаємодії балетмейстера з артистами, що беруть участь як співавтори нової балетної вистави. Водночас є певні особливості у творчому процесі роботи над хореографічними образами балетів, поставлених раніше, в яких удали оригінальні характеристики героїв створені іншими виконавцями. Різноманітність утілень — запорука нового життя балетних вистав. Знайти свою, неповторну інтерпретацію знайомого образу стає складним, але необхідним завданням для молодих танцівників, адже від ступеня його наповненості внутрішнім особливим змістом залежить сила виразності, а відповідно й цікавості для глядача.

У житті національних балетних вистав на українській сцені є багато прикладів сміливих пошуків у галузі виконавської творчості через власну інтерпретацію пластичного образу. Навіть у першому національному балеті «Пан Каньовський» М. Вериківського (1931 р., Харків, балетмейстери В. Литвиненко і В. Верховинець) виконавиці головної партії Любини Бондарівни В. Дуленко та Г. Лерхе по-різному виконували хореографічний текст. Г. Лерхе танцювала в червоних

чобітках і на повній стопі, її танець був таким же виразним, цікавим, переконливим, як і танець В. Дуленко, котра танцювала на пуантах.

Різні інтерпретації хореографічних образів стали можливими завдяки творчій співпраці балетмейстера В. Литвиненка і знавця українського народного танцю В. Верховинця. Поєднання в пластичному рисунку партії академічної форми та бурхливого, емоційно насиченого національного колориту сприяли виникненню різних інтерпретацій, що були яскраво втілені вітчизняними танцівницями. Якщо в трактуванні хореографічного образу В. Дуленко (1931 р., Харків, балетмейстери В. Литвиненко і В. Верховинець), незважаючи навіть на те, що танцювала вона на пуантах, переважають національні мотиви, то в інтерпретації О. Гаврилової (1931, Київ, балетмейстер В. Литвиненко) хореографічний образ Любини розкривається переважно мовою класичного танцю, яка забарвлена елементами українського народного танцю. В. Литвиненко змінив рисунок її танцювальної партії, зважаючи на індивідуальні дані балерини, доповнивши танець Любини різноманітними стрибковими рухами та класичними па.

Обидві інтерпретації мають велике значення в історії розвитку українського балетного театру. По-перше, пластичне втілення В. Дуленко — це спроба поєднання академізму класичного танцю та темпераменту українського народного танцю, тобто збагачення виразних засобів балету через запозичення. По-друге, пластичне втілення О. Гаврилової — це вдосконалення хореографічної мови, її внутрішній розвиток завдяки технічному ускладненню елементів, що виконує балерина, демонструючи свою танцювальну майстерність.

У 1940 р. народна артистка УРСР А. Васильєва створила багатоплановий образ Лілеї — української дівчини, котра чекає, радіє, кохає, страждає, як справжня шевченківська героїня в однойменній виставі К. Данькевича. Автор хореографічного тексту Г. Березова, висококваліфікований фахівець із класичного танцю і тонкий знавець специфіки українського народного танцю, намагалася надати пластичному вирішенню образу Лілеї драматургічної цілісності. Їй удалося побудувати хореографічний текст головної героїні в такий спосіб: ніжна дівчина-підліток, яка щиро вперше покохала, перетворюється на мужню, рішучу жінку, здатну на помсту. Усі нюанси своєї партії А. Васильєва змогла відтворити завдяки не лише добре вибудованому пластичному рисунку, а й власному драматичному таланту й бездоганній техніці класичного танцю.

На відміну від хореографічної інтерпретації, яку запропонувала Г. Березова в першій версії балету (поєднання ритмізованої пантоміми з елементами українського народного та класичного танців), В. Вронський в одеській (1945 р.) та львівській (1946 р.) постановках розкривав історично-героїчну тему, поєднуючи виразні засоби класичного танцю зі старовинним українським фольклором та намагаючись стерти межу між танцем і пантомімою. Виконавиці партії Лілеї



заслужена артистка УРСР О. Риндіна (Одеса) та народна артистка УРСР Н. Слободян (Львів) створили пластичні образи, в яких переважає академічна основа, висока культура класичного танцю без натуралістичних подробиць і побутових деталей. Обидві танцівниці прагнули до узагальнення хореографічного образу через поетичність і романтичну піднесеність. У київській постановці (1956 р.) В. Вронський, продовжуючи розвивати синтез виразних засобів класичного й українського народного танців, прагнув наділити своїх героїв індивідуальними людськими рисами. У київських балерин Є. Єршової, заслуженої артистки УРСР І. Лукашової та народної артистки УРСР О. Потапової було більше можливостей створити різнопланові особливі образи Лілеї. Так Лілея — Потапова — героїчна, смілива, стійка селянська дівчина; Лілея — Єршова, навпаки, тендітна, ніжна, тремтлива; Лілея — Лукашова — чутлива, натхненна, щира, уважна до свого партнера.

У середині ХХ ст. на балетній сцені виникло чимало самобутніх, яскравих хореографічних образів в українських національних виставах. Наприклад, Маруся Богуславка (1951 р., Київ, балетмейстер С. Сергеев) в однойменному балеті А. Свечнікова у виконанні заслуженої артистки УРСР Л. Герасимчук, Дзвінка (1951 р., Львів, балетмейстер М. Трегубов) у «Хустці Довбуша» та Мануся (1957 р., Львів, балетмейстер М. Трегубов) у «Сойчиному крилі» А. Кос-Анатольського у виконанні народної артистки УРСР Н. Слободян, Олеся (1948 р., Львів, балетмейстер В. Вронський) в однойменному балеті Є. Русінова у виконанні заслуженої артистки УРСР Т. Іванківської, Марія (1960 р., Київ, балетмейстер П. Вірський) у «Чорному золоті» В. Голяки у виконанні заслуженої артистки УРСР В. Потапової, котрі, досконало володіючи танцювальною технікою, перевтілювались у своїх героїнь і виконували хореографічний текст, вкладаючи частку своєї душі, на чому наполягав при створенні національного балету ще в 1920-х рр. хореограф-фольклорист В. Верховинець. У танці «все повинне співати — голова, руки, ноги, плечі, а головне — душа. Виконувати рухи технічно чисто — це ще не танець. Танець — це щось внутрішнє, і, якщо він не живе у виконавці, то це буде лише набір танцювальних рухів... У всьому повинна відчуватись життєва правда, аби був органічний зв'язок між рухами і тим внутрішнім станом, який необхідно ними виражати» [2, с. 28].

За визначенням Ю. Станішевського, танець Л. Герасимчук широкий і співучий, а природа її таланту глибоко національна, оскільки особистість танцівниці — утілення образів чарівних українок. Маруся Богуславка Герасимчук технічна й емоційно-виразна, її образ — узагальнення рис українських дівчат, прославлених у народних піснях і думах. Танець Н. Слободян — співучий, ллеться, мов задушевна українська дівоча пісня, а образи Дзвінки та Манусі в її виконанні — поетичні, без натуралістичних подробиць.



Крім виконавиць головних партій, в українських національних балетах розкрилися яскраві особистості танцівниць, котрі проявили себе у партіях другого плану. Наприклад, Л. Цхомелідзе створила хореографічні образи Маріули в балеті «Лілея» К. Данькевича (1945 р., Одеса, балетмейстер В. Вронський) та Марини в балеті «Олеся» Є. Русінова (1948 р., Одеса, балетмейстер В. Вронський); заслужена артистка УРСР В. Ферро — хореографічні образи Маріули в балеті «Лілея» К. Данькевича (1956 р., Київ, балетмейстер В. Вронський) та Килини в балеті «Лісова пісня» М. Скорульського (1958 р., Київ, балетмейстер В. Вронський); народна артистка УРСР В. Калиновська — хореографічні образи Богині Гери в балеті «Лілея» К. Данькевича (1956 р., Київ, балетмейстер В. Вронський), Русалки Водяної в балеті «Лісова пісня» М. Скорульського (1958 р., Київ, балетмейстер В. Вронський) та Вогню в балеті «Чорне золото» В. Гомоляки (1960 р., Київ, балетмейстер П. Вірський).

Етапною, знаковою в історії розвитку українського національного балету стала вистава «Лісова пісня» М. Скорульського, хореографічному тексту якої балетмейстери протягом півстоліття надавали власних пластичних вирішень. Уперше її постановку здійснено в 1946 р. С. Сергеевим (Київ), потім у 1958 р. — В. Вронським (Київ), в 1961 р. — Н. Скорульською (Донецьк), у 1962 р. — М. Трегубовим (Одеса), в 1970 р. — А. Панतिकіним (Харків), у 1972 р. — Н. Скорульською (Київ). Визнано, що хореографічні образи, створені В. Вронським, є найцікавішими, найгармонічнішими й найдосконалішими, а вистава демонструвалася на сцені Національної опери України понад 30 років і в 1991 р. була відновлена В. Литвиновим. Вона як шедевр української хореографії ввійшла в антологію фільмів про балетне мистецтво світу.

Видатні українські танцівниці, керуючись задумами балетмейстерів, що, у свою чергу, намагалися використовувати досягнення попередників у розвитку національної балетної вистави та відповідати вимогам свого часу, створили й різні образи Мавки. Навіть відмінними були пластичні характеристики лісової красуні, здійснені на основі одного й того ж хореографічного тексту різними виконавицями. Так, Мавка О. Потапової (хореографія В. Вронського), на думку Ю. Станішевського, відрізнялась сильним і водночас жіночним характером, їй зовсім не притаманні ревності та гнів. Мавка Є. Лукашової — натхненна та палко любляча, ніжна, немов квітка. Мавка А. Гавриленко — юна, чарівна, тремтлива, замріяна.

Незважаючи на те, що пластичні образи Мавки створені різними балетмейстерами і танцівницями, їх об'єднує певна особливість українського балетного театру — це продумана та ретельно вивірена драматургічна побудова хореографічного образу персонажа.

У 1960 рр. в українському балетному театрі плідно творили талановиті балетмейстери М. Заславський, Н. Скорульська, М. Трегубов

і А. Шекеро, котрі в національних виставах розвивали традиції синтезу виразних засобів класичного й українського народного танців. У процесі створення нових хореографічних образів вони продовжували поєднувати рухи, пози і пантоміму в єдине ціле, створюючи дієвий танець, оснований на симфонічній музиці. Балетмейстери-шістдесятники намагалися будувати єдину за стилістикою виставу з наскрізною драматургією, в якій гармонійно поєднані танець і розвиток дії, а в пластичних характеристиках обов'язково наявний драматургічний розвиток хореографічного образу. У нових виставах «Торжество кохання» Ю. Знатокова (1960 р., Львів, балетмейстер М. Трегубов), «Тіні забутих предків» В. Кирейка (1963 р., Київ, балетмейстер Н. Скорульська), «Досвітні вогні» Л. Дичко (1967 р., Львів, балетмейстери М. Заславський і А. Шекеро), «Відьма» В. Кирейка (1967 р., Львів, балетмейстери М. Заславський і А. Шекеро), «Орися» А. Кос-Анатольського (1968 р., Львів, балетмейстери М. Заславський і А. Шекеро), «Пісня синього моря» Б. Буєвського (1967 р., Одеса, балетмейстер М. Трегубов), «Камінний господар» В. Губаренка (1969 р., Київ, балетмейстер А. Шекеро), «Каменярі» М. Скороика (1969 р., Київ, балетмейстер А. Шекеро) молоді балерини створили й багато нових яскравих персонажів як літературних героїв, так і сучасників. Їх образні характеристики ретельно продумані та пристосовані для втілення засобами хореографії, а концепції танцювальних характеристик ґрунтувалися на драматургії всієї вистави й індивідуально розвивалися в пластичних інтерпретаціях танцівниць.

Таким чином, у національних балетних виставах ХХ ст. видатні танцівниці, серед яких корифеї української хореографії А. Васильєва, О. Гаврилова, Л. Герасимчук, В. Дуленко, Г. Лерхе, А. Риндіна, Н. Слободян, А. Яригіна та всесвітньо відома гордість українського балетного мистецтва А. Гавриленко, В. Калиновська, І. Лукашова, В. Потапова, О. Потапова, завдяки власним неповторним рисам творчої особистості, доповнюючи балетмейстерський хореографічний текст, створили своєрідні, оригінальні, яскраві пластичні образи Любини Бондарівни, Лілеї, Мавки, Марусі Богуславки, Дзвінки, Олесі та ін. Вони, володіючи блискучою технікою академічного танцю й акторською майстерністю, синтезували в пластичному рисунку партії технічне розмаїття класичного й українського народного танців, демонстрували національну манеру виконання та певний характер, відштовхуючись від симфонічної музики, прагнучи до психологізації хореографічної мови.

Перша виконавиця партій Лілеї та Мавки народна артистка УРСР А. Васильєва володіла бездоганною класичною технікою, артистизмом, була щира в передачі почуттів своїх героїнь, наповнювала кожен сценічний образ внутрішньою енергією. Вона відзначалася вмінням тонкого психологічного перевтілення в хореографічні образи

персонажів з демонстрацією глибокого драматизму внутрішнього світу української дівчини.

Творча особистість народної артистки УРСР О. Потапової характеризувалася досконалою танцювальною технікою, іскрометним темпераментом і нестримною енергією. Її танець був тендітним і водночас сповненим сили та величі. Кожна героїня Потапової мала особливі риси: Леся (з «Марусі Богуславки») — сміливість і жвавість, Лілея — стійкість, героїзм, Мавка — силу, але й жіночність, Варя (з «Чорного золота») — нестримну енергію та темперамент.

Специфіка образів А. Гавриленко полягала в її ліричній індивідуальності. Вона відштовхувалася під час створення пластичних характеристик своїх героїнь перш за все від музики. У її танці скульптурність, бездоганність поз гармонійно поєднувалися з їх внутрішнім натхненням.

Особливості інтерпретацій хореографічних образів національних вистав заслуженою артисткою УРСР, лауреатом премії Анни Павлової І. Лукашовою полягали у володінні не тільки чудовою технікою найскладніших елементів (стрибків та обертань), а й у вмінні тонко відчувати свого партнера, не втрачаючи з ним внутрішнього зв'язку під час виконання найвіртуозніших рухів.

У подальших дослідженнях необхідно звернути увагу на розвиток чоловічих образів українських національних балетних вистав і їх взаємодію з жіночими, на вплив масових сцен та артистів кордебалету в процесі створення пластичних характеристик головних героїв.

### Список літератури

1. Бойко О. С. Художній образ в українському народно-сценічному танці : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 26.00.01 / Київський нац. ун-т культури і мистецтв. — К., 2008. — 19 с.
2. Верховинець В. М. Теорія українського народного танцю — 5-те вид., доп. / В. М. Верховинець. — К. : Музична Україна, 1990. — 150 с.
3. Видатні майстри хореографічного мистецтва : біогр. довідник / Н. М. Корисько (уклад.). — К. : ДАКККіМ, 2003. — 18 с.
4. Загайкевич М. П. «Лісова пісня». Балет М. Скорульського / М. П. Загайкевич — К. : Мистецтво, 1963. — 50 с.
5. Захаров Р. Записки балетмейстера / Р. Захаров. — М., 1976. — 351 с.
6. Захаров Р. Работа балетмейстера с исполнителем / Р. Захаров. — М., 1967. — 62 с.
7. Кіндер К. Р. Семантика пластичних символів народної танцювальної культури українців : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.01 / Київський національний ун-т культури і мистецтв. — К., 2007. — 179 с.
8. Мазур Н. Золоті сторінки українського балетного театру // Український театр 2002. — № 4-5. — С. 12-14.
9. Павлюк Т. С. Українське балетмейстерське мистецтво другої половини ХХ ст. : дис. канд. мистецтвознав. : 17.00.01 / Держ. акад. кер. кадрів культури і мистецтв. — К., 2005. — 199 с.

10. Пустова Е. Традиції балетного театру в постановках «Лілея» та «Лісова пісня» Вахтанга Вронського // Традиційна культура в умовах глобалізації: проблема збереження і оновлення етнічно-культурної спадщини : матеріали міжнар. наук.-практ. конференції. — Х. : АТОС, 2008. — С. 167–171.
11. Смирнов И. В. Искусство балетмейстера / И. В. Смирнов. — М. : Просвещение, 1986. — 192 с., 1 л. ил.
12. Станишевский Ю. Украинский балетный театр : история и современность / Юрий Станишевский. — К. : Муз. Україна, 2008. — 411 с. : ил.
13. Станишевський Ю. Балетний театр України : 225 років історії / Ю. Станишевський. — К. : Муз. Україна, 2003. — 440 с. : іл.
14. Станишевський Ю. Лебеді чарівного озера / Ю. Станишевський. — К. : Молодь, 1966. — 92 с.
15. Станишевський Ю. Національний академічний театр опери та балету України ім. Тараса Шевченка: історія і сучасність / Ю. О. Станишевський. — К. : Муз. Україна, 2002. — 735 с.
16. Туркевич В. Д. Хореографічне мистецтво України у персоналіях : бібліографічний довідник / В. Д. Туркевич. — К., 1999. — 223 с.
17. Шаповал О. В. Творча діяльність балетмейстера А. Ф. Шекери в контексті історії української хореографічної культури 60-90 рр. ХХ ст. : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.01 / Інститут мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. — К., 2006. — 196 с.

*Надійшла до редколегії 21.09.2012 р.*

УДК 793.38(4-11)"18"

Т. С. ПАВЛЮК

## СХІДНОЄВРОПЕЙСЬКА ТАНЦЮВАЛЬНА КУЛЬТУРА XIX СТ. — БАЛЬНА ХОРЕОГРАФІЯ

*Визначаються, аналізуються та характеризуються тенденції виникнення і поширення нових бальних танців, розглядаються важливі аспекти розвитку східноєвропейської танцювальної культури в XIX ст.*

**Ключові слова:** *бальна хореографія, танець, мистецтво.*

*Определяются, анализируются и характеризуются тенденции возникновения и распространения новых бальных танцев, рассматриваются важные аспекты развития восточноевропейской танцевальной культуры в XIX в.*

**Ключевые слова:** *бальная хореография, танец, искусство.*

*In the article determined, analysed and characterized the tendency of origin and distribution of new ballroom dances, the important aspects of development of the East Europe dancing culture are examined in XIX age.*

**Key words:** *ballroom dancing, dance, art.*

У XIX ст. Росія стає одним із чільних хореографічних центрів Європи. Тут функціонують дві великі балетні трупи, які щороку

поповнюються високопрофесійними молодими артистами, випускниками балетних шкіл, величезне захоплення російської публіки балетом є залученню відомих артистів і балетмейстерів до роботи в Росії. Високий рівень розвитку балетного театру впливає на стиль бальної хореографії. Викладання танцю здійснюється в усіх державних і приватних вищих та середніх навчальних закладах, військових школах, іноземних пансіонах, відкриваються приватні танцювальні класи. Артисти балету навчають не лише виконувати ті чи інші танці, але й розвивають у своїх учнів почуття смаку, витонченість, граціозність. Саме тому для більшості бальних танців, що виникли за кордоном, Росія стала другою батьківщиною. Варто зауважити, що сприйняття іноземного танцювального мистецтва не було копіюванням чи наслідуванням. У Росії часто змінювали іноземні танці, виконували жвавіше і природніше.

Отже, аналіз та узагальнення теоретичних основ генези та становлення східноєвропейської танцювальної культури є актуальним для хореографічної науки.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що вперше в українській культурології розглядаються важливі аспекти розвитку східноєвропейської танцювальної культури, зокрема бальної хореографії, в XIX ст.

**Мета** дослідження — визначення та характеристика виникнення й поширення нових бальних танців у XIX ст.

На теренах Російської імперії іноземні танці почали виконувати на перших російських балах, так званих асамблеях, запроваджених Петром I 1718 р. На думку вчених, на той період у Росії танці стали своєрідним знаряддям соціальної боротьби з «реакційним боярством» [6]. За новими правилами петрівських асамблей, кожному господареві знатного дому потрібно періодично надавати місце для танців, ігор і різних розваг. Чоловіки були зобов'язані голити бороду і відмовитися від довгих каптанів, а жінки мали відкривати ший і руки, що на той час вважалося гріховним. На асамблеях усі повинні танцювати, а того, хто не вмів гарно танцювати, вважали погано вихованим. Існував суворий церемоніал виконання танців. Спочатку виконували поклони, потім — урочисті бас-данси. Згодом окремі пари танцювали менует, англез, основними рухами яких поклони і реверанси. Після церемоніальних танців розпочиналися танці-ігри, жартівливі танці, швидкі і веселі, наприклад, екосез, кеттен-танець. Бал завершувався прощальним танцем-ходом. Попереду йшов розпорядник балу — «маршал» з жезлом. Інколи прощальний танець танцювали зі свічками.

Виконання танців потребувало певного рівня майстерності, якої набували представники знаті під керівництвом іноземних танцмейстерів. Це й не дивно, оскільки мистецтво бальних танців було доволі складним. Музика для таких танців створювалася професійними

композиторами, виконання бальних танців передбачало дотримання багатьох правил: послідовності композиційних фігур, етикету, відповідного вбрання тощо. Тому танці створювали й викладали танцмейстери-професіонали. Найталановитішими вважали французьких викладачів танцю, оскільки впродовж декількох століть саме Франція продукувала для всього світу танці та визначала манеру їх виконання. Серед відомих танцмейстерів — Самуїл Шмід, Філіп Базанкур, Йоган Якоб Шміт, Йоган Батіст Ланде, останній з яких причетний до відкриття першої в Росії танцювальної школи [2, с. 212].

У другій половині XVIII ст. бальні танці стають невід’ємною складовою російського побуту. До них, окрім придворного середовища, долучають дрібне дворянство, чиновників, різночинну інтелігенцію. Танці виконують на сімейних вечорах, міських балах і весіллях.

На офіційних та громадських балах найбільшу популярність мав менует, також танцювали полонез, гавот, контрданси, англес, наприкінці століття — тампет, фанданго, танець із шаллю та ін. Поряд із популярними іноземними танцями виконували вітчизняні побутові («руську», «метелицю», «козачок»).

Стосовно виникнення та розвитку бальних танців на українських теренах існує концепція радянських мистецтвознавців, згідно з якою історія вітчизняного бального танцю до 1991 р. тотожна російській і радянській. Однак деякі дослідники вважають, що українська аристократія ще в XV–XVII стст. засвоювала європейські норми етикету й мистецтва бального танцю. Однак ця тема не передбачена нашим дослідженням і потребує ґрунтовного опрацювання.

XIX ст. характеризується переходом від феодального суспільства до капіталістичного, зміною моральних цінностей, домінуванням у мистецтві нового стилю — романтизму. У творчості митців виникає прагнення до вільного самовираження, внутрішньої краси та благородства.

Виникнення нового прошарку суспільства — буржуазії — ознаменувало завершення придворних танців. Танці виконували в простих танцювальних залах, пристосованих для розваг міщан. Придворні танці їх не влаштовували, тому міщани почали шукати власну форму танцю. У цей час виникають і набувають поширення нові бальні танці, насамперед масові, живі та природні. Провідне місце серед них належить вальсу, який відповідав новим вимогам суспільного життя і був саме тим танцем, котрий сприйняли різні прошарки міського населення, а не лише вишукане аристократичне товариство.

Саме вальс визначає структуру і характер бальних танців, невимушену манеру виконання, що ґрунтується на вільному підпорядкуванні музичному ритму. Відсутність складних фігур, простота рухів і поз, чарівність мелодій роблять вальс улюбленим танцем.

Щодо походження вальсу і танцювальних форм, що сприяли його розвитку, між танцмейстерами і дослідниками танцю виникали дискусії.

Ф. Клігенбек у книзі «Безсмертний вальс» (1940) називає вальс істинно німецьким танцем і вважає його батьківщиною Відень [2, с. 177].

Стосовно попередників вальсу також існує декілька версій, одні називають французьку вольту, інші — німецьку алеманду, треті — австрійський лендлер.

Приблизники походження вальсу від вольти вказують на те, що вольта була першим закритим танцем, у якому утвердилися рухи, що нагадували вальсоподібні ковзання. Водночас прихильники цієї теорії визнають: рухи під час виконання вольти були дещо грубими, незграбними і не мали такої кантиленності, як вальс.

Щодо алеманди як попередниці вальсу зазначають, що цей танець пройшов складну еволюцію. Спочатку її танцювали як спокійний хоровод, який поступово став парним танцем і набув граціозності. Легкі погойдування корпусу і плавні ковзання алеманди надавали їй схожості із сучасним вальсом. До того ж, алеманду танцювало міське населення і саме це стало підґрунтям для виникнення вальсу.

Безпосереднім попередником вальсу вважають народний танець лендлер, що виник в альпійських регіонах Австрії. Лендлеру притаманні ковзний крок і повороти в середньому темпі. Рухи танцю широкі, вільні, танцюючи, виконавці могли повертатися спинами один до одного. У XIX ст. лендлер потрапляє до міст і набуває великої популярності. Однак лендлер, як і інші народні танці, мав багато різновидів. Учені зазначають, що варіантів лендлерів було так само багато, як і бранлів, і лендлерами називали групу найпростіших танців, від яких згодом виник вальс [2, с. 178].

Дослідники також вважають попередниками вальсу парні оберतालні танці дреєр, шлянфер, лангаус, куяв'як, фуріант.

Слово «вальс» ввійшло до обігу в середині XVIII ст., в давніших документах трапляється «weller», «walzen», що означає крутитися, ковзати [3, с. 7].

Вальс поступово проникав до бальних зал. Цей танець руйнував споконвічні уявлення про естетику салонного танцю, в аристократичному товаристві він виявився прибульцем з іншого світу — «вульгарного, низького», тому в його становленні вальсу чинили опір і обмеження церква та представники влади. У близькості тих, хто танцював, у з'єднанні їхніх рук убачали аморальність. У працях, що вийшли друком до 1800 р., зазначалося, що суспільству, цивілізації, релігії загрожує «вальс», порівнюючи його з холерою чи проказою [6].

Однак, незважаючи на заборони, на початку XIX ст. вальс набув поширення в усій Європі. Танцмейстери й організатори балів



залучали товариство до вальсу поступово. Вони вводили па вальсу в інші танці або створювали масові танці, основою яких були обертальні рухи. Згодом ця форма поступилася місцем парному вальсу. Пари кружляли в танцювальній залі, утворюючи загальне коло, що було звичним для всіх народних танців. Для вальсу були неважливі чітка послідовність і регламентація. Кожен танцював вільно, повністю поринувши в стихію ритму й мелодії.

Величезній популярності вальсу сприяла музика. Спочатку це були нескладні жартівливі пісеньки й куплети, згодом — мелодії, які виконував оркестр. Ці мелодії канонізували рухи та ритми вальсу.

Величезну роль для розвитку вальсу мала творчість відомого австрійського композитора, автора 447 вальсів, Й. Штрауса (сина) — «короля віденського вальсу». Його оркестр з великим успіхом виконував вальси в різних містах Європи. Музика Й. Штрауса ушляхетнювала й удосконалювала хореографію вальсу. Завдяки їй цей танець почали виконувати граціозніше, красивіше й трепетніше.

Водночас з тим вальси створювали видатні композитори XIX ст. — І. Ланнер, Ф. Шуберт, К. Вебер, Ф. Ліст, Ф. Шопен, М. Глінка, П. Чайковський.

Одним з найголовніших і найпопулярніших видів вальсу є віденський. Віденським його назвали тому, що саме Відень є батьківщиною цього танцю, він виник тут на початку XIX ст. і звідси почав свою величну ходу по всьому світові. Салонний варіант віденського вальсу танцювали по III позиції: кроки виконували напіввिवорітно, з носка переходили на всю ступню, рухаючись уперед. Основні рухи віденського вальсу — це вальсовий поворот, доріжка, *balance*.

Слід відзначити, що й понині вальс зберіг головне: широту і динаміку, надзвичайну плавність і легкість. Танець значно вплинув на весь бальний репертуар. Виникли й існують десятки танців, пов'язаних з вальсом: вальс-гавот, вальс-мазурка, бостон, падекатр, мін'йон, повільний, або англійський, вальс, угорський вальс.

У другій половині XIX ст. в бальній хореографії відбувається синтез різних танцювальних форм, технічних прийомів, манер і стилів виконання; у техніці бальних танців — значні зміни: різноманітнішими, плавними і м'якими стають рухи рук; спрощуються і набувають більшої природності поклони. Невисокі витончені стрибки, притаманні танцям XVIII ст., були замінені спочатку *chasse*, а згодом глісуючим чи стокатуючим кроком. Більшість танців виконувалася на напівпальцях. Лише в деяких збереглися технічно складні рухи (ключ, голубець).

Бальний танець ґрунтується на найкращих зразках популярних народних танців слов'янського походження, зокрема польки, полонезу, мазурки, краков'яка тощо.

У 40-х рр. XIX ст. у Франції стала популярною полька, що згодом поширилася по всій Європі та світу. Полька — це чеський народний танець, батьківщиною якого є Богемія. До модних танцювальних салонів полька потрапила 1835 р. завдяки чеському педагогові Неруді, котрий показав її спочатку в Празі, а згодом у Відні. У 1940 р. відомий французький танцмейстер Целларіус продемонстрував польку в одному з відомих паризьких салонів, показ танцю мав величезний успіх.

Польку виконують парами по колу. Цей танець є веселим і має помірно швидкий темп. Головними рухами польки є па польки, крок з підскоком, па галопу. Згодом виникли різновиди цього танцю — полька-галоп, котильйон, полька-мазурка та ін. Полька посіла важливе місце в танцювальній творчості багатьох народів. Набуваючи національних особливостей, вона видозмінювалася, але в ній завжди залишалося поєднання рухливості й сили чоловічого танцю з кокетливою граціозністю жіночого.

Полонезом завжди відкривали урочисті танцювальні вечори та придворні бали. Він був типовим танцем польського королівського двору. Полонез розвинувся на основі народного танцю-ходи величного характеру, що називався в Польщі «ходзони». Спочатку його виконували лише на весіллях, але згодом він став улюбленим танцем багатьох святкувань. Ходзоном розпочиналися будь-які святкові заходи. У XVII ст. він став танцем панівних класів, утратив простоту, набув величній блискучої ходи й дістав назву «полонез». У XVIII ст. полонез став популярним у Європі як бальний танець. Крок полонезу витончений та легкий і водночас плавний і величний, супроводжується неглибоким і граціозним присіданням на третій чверті кожного такту. До полонезу також входили реверанси й поклони. У цьому танці немає складних хореографічних прикрас, заплутаних рухів і поз. Однак жоден танець не потребує такої стрункості осанки та гордовитості, як полонез. Ф. Ліст зазначав: «Полонез був постійною демонстрацією блиску, слави, важливості» [4].

Великої популярності набула мазурка, назва якої походить від етнографічної групи поляків-мазурів, що проживали в Мазовії. Тут цей танець називали «мазуром», він пройшов складну еволюцію. У XIX ст. мазурка стає міжнародним бальним танцем, який набуває поширення в Чехії, Угорщині, Франції, Росії. Визнані французькі танцмейстери надали народному танцю салонного характеру і неодмінного лоску. У Росії на балах танцювали салонну й народну мазурку, що відрізнялися рухами і характером виконання.

Мазурка — стрімкий, динамічний і водночас ліричний танець, у якому легкі ковзні рухи змінюються ударами підборів та молодецьким притупуванням. У цьому танці поєднуються легка витонченість, блискуча завзятість, мрійливість. Ритмічна жвавість і гнучкість мазурки уможливили втілення в ній різноманітних образів та станів.

Цей танець поступово витіснив французьку кадрили і став кульмінацією балу.

Краков'як — польський народний танець, що виник у Краківському воєводстві і був одним з найпопулярніших народних танців Польщі. У XIX — на початку XX ст. краков'як став бальним танцем. Він має гострий, чіткий, із синкопами ритм, швидкий темп і веселий життєрадісний характер. Рухи краков'яка базуються в основному на різних підскоках і стрибках [4, с. 150].

Разом із цими танцями наприкінці XIX — на початку XX ст. в Росії набувають поширення нові бальні танці — падепатинер, падеграс, падеспань, па-де-труа. Це парні танці легкого граціозного характеру, що складаються із простих кроків, фіксованих витончених поз, плавних рухів рук.

Отже, багато зразків бальних танців, виникнувши в якійсь одній країні, поширювались по всій Європі і швидко ставали модними. Так було з менуетом, гавотом, полонезом, контрдансом, вальсом, полькою, мазуркою. У кожній країні ці танці намагалися адаптувати до місцевих смаків і звичок. Особливості танцювальної культури, характер і темперамент народу відбивалися на виконанні. Так, у Росії церемоніальні танці XVIII ст. виконувалися значно жвавіше, ніж в інших країнах. Навіть вальс у різних країнах мав неоднакову інтерпретацію.

Як і в минулі часи, бальна хореографія XIX ст. зберігає тісний зв'язок з народним танцем. Головні форми й окремі рухи бальних танців запозичені із танцювального фольклору. Однак наприкінці століття цей зв'язок набуває дещо інших особливостей. Якщо мазурка, полонез, краков'як були народними танцями, аранжованими для балів і святкувань, то чардаш, венгерка, тарантела — це композиції, створені танцмейстерами та прикрашені стилізованими рухами.

Разом з тим бальний танець збагачує новими па, ритмами, темпами сценічну хореографію. Значний вплив на класичний балет мав вальс, який сприяв збагаченню класичної лексики, образності та дохідливості пластичних композицій. Ритмічно жива і гнучка фактура вальсової музики, її емоційність допомогли створити танцювальні композиції, в яких мова балетної класики є повною й багатогранною [2, с. 162].

Слід відзначити, що наприкінці XIX ст. відбувається відродження танців попередніх епох. Так, у багатьох європейських країнах влаштовуються костюмовані бали, на яких починають танцювати врочисті придворні танці минулих століть. У Франції насамперед виникають менует і павана. Стає модним танцювати гавоти під музику Х. В. Глюка, А. Гретрі й інших композиторів минулих часів. На багатьох балах намагаються виконувати бранль, сарабанду, гальярду і пасп'є. У Німеччині танцюють старовинний факельтанц, менует, гавот, лансьє [2, с. 157].

Варто відзначити, що форми танцю також тісно пов'язані з устроєм суспільства та домінуючим світоглядом. Аналогічно історіографії бального танцю, визначеної за факторами суспільного стану відповідних періодів минулого часу, доцільно проаналізувати особливості бальної хореографії в межах історії, тепер уже сучасної, оскільки «жодна ідея не може бути зрозумілою поза її історією» [5, с. 46].

Загальновідомо, що бальний танець як один із видів хореографічного мистецтва є специфічною формою відображення дійсності. У ньому відбиваються всі зміни, що відбуваються в економічному, соціальному, політичному житті суспільства. XX ст. характеризується численними суперечностями і парадоксами: мають місце жорстокість, політичний тоталітаризм і панування масової культури, водночас це період великих духовно-моральних і художніх одкровень, надій, знахідок і наукових відкриттів. Якщо XIX ст. позначене насамперед розвитком Європи, то у XX ст. європоцентризм поступово поступається америкоецентризму. Розвиток американської культури став демократичнішим завдяки процесам асиміляції. Водночас у культурі країн Західної Європи зароджувались авангардні течії як альтернатива традиційному академізму.

Порівняно з попередніми епохами, XX ст. надало особистості значно більшої свободи у виборі свого життєвого шляху попри всі воєнні катастрофи й революції. Уже на його початку володарі титулів сприймали як явище далекого минулого, але справжньої свободи людина набуває на духовному рівні.

Особливого розмаху мало світське життя завдяки спрямованості до індивідуалізму суспільних ідеалів. Поривання до волі, готовність до швидкоплинних змін відбиваються і в танці.

Як зазначалося, XIX ст. проходить під знаком вальсу, який визнається настільки романтичним, палким, легким за кроком, наскільки й відвертим, еротичним. Можливо, успіхові вальсу сприяв ефект легкого запам'ятовування, що ніби дозволив нівелювати умовності, якими сповнене все життя. Магічний вплив ритмічності танцю не лише не втратив свого значення, а навпаки — із розвитком цивілізації простежується тенденція посилення прагнення до ритмічної музики та ритмічних танців.

На початку XX ст. склалися сприятливі умови для дозвіллекорозважальної діяльності. Люди мають більше часу для дозвілля і можливостей його індивідуального використання. Після зникнення балів, які були однією з форм відпочинку в XIX ст., їх функцію частково почали виконувати ресторани. Колись ресторани були місцем, де збирався простолюду, але згодом ці заклади викликали зацікавленість інших прошарків суспільства, де виступали різні танцівники і можна було потанцювати самим гостям.

Отже, XIX ст. характеризується виникненням і поширенням нових бальних танців, масових, живих та природних. Провідне місце

належить вальсу. Саме він визначає структуру і характер бальних танців, невимушену манеру виконання, основу на вільному підкоренні музичному ритму. У другій половині XIX ст. в бальній хореографії відбувається синтез різних танцювальних форм, технічних прийомів, манер і стилів виконання, у техніці бальних танців — значні зміни: рухи рук стають плавними і м'якими, поклони набувають більшої природності. Бальний танець ґрунтується на найкращих зразках популярних народних танців слов'янського походження: польщі, полонезі, мазурці, краков'яку тощо.

У подальшому планується розгляд розвитку бальної хореографії XX ст. на території Західної Європи, що актуально для розвитку хореографічної науки та практики.

### Список літератури

1. Балет: енциклопедія. — М. : Сов.энциклопедия, 1981. — 623 с.
2. Васильева-Рождественская М. Историко-бытовой танец / М. Васильева-Рождественская. — М. : Искусство, 1987. — 382 с.
3. Современный бальный танец / Под ред. В. М. Стриганова и В. И. Уральской. — М. : Просвещение, 1977. — 431 с.
4. Ивановский Н. П. Бальный танец XVI-XIX вв. / Н. П. Ивановский. — Л.-М. : Искусство, 1948. — 216 с.
5. Цареградская Т. В. На танцплощадке ...три века назад. / Т. В. Цареградская. — М. : Знание, 1991. — 64 с.
6. Худеков С. Н. История танцев / С. Н. Худеков. — СПб., 1913. — 291 с.

*Надійшла до редколегії 12.09.2012 р.*

УДК 654.197.01.316

К. С. БЄЛОМОІНА

## РЕГІОНАЛЬНИЙ РІВЕНЬ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОГО ТЕЛЕБАЧЕННЯ

Розглянуто специфічні особливості розвитку регіонального телевізійного мовлення в Україні. Особливу увагу приділено проблемам взаємодії центральних і регіональних українських телеканалів.

**Ключові слова:** *регіональне телебачення, телевізійне мовлення, телепрограма, комунікаційна культура, глядач, програмування, тематика.*

*Рассматриваются специфические особенности развития регионального телевизионного вещания в Украине. Особое внимание уделяется проблемам взаимодействия центральных и региональных украинских телеканалов.*

**Ключевые слова:** *региональное телевидение, телевизионное вещание, телепрограмма, коммуникационная культура, зритель, программирование, тематика.*

*The article considers specific features of development of the regional television broadcasting in Ukraine. Special attention is paid to problems of interaction of the Central and regional Ukrainian TV channels.*

**Key words:** *regional television, television broadcasting, TV, communication culture, the viewer, programming, themes.*

Наприкінці 70-х рр. XX ст. в більшості великих промислових центрів України були створені необхідні умови для функціонування регіонального телебачення. Одночасний розвиток мережі передавальних засобів і радіорелейних ліній уможливив майбутнє об'єднання розрізнених «телевізійних островів» у єдину мережу [1, с. 106]. Регіональне телебачення швидко розвивалось у різних районах і областях України, але на той час головним було Центральне телебачення.

Актуальність дослідження полягає в тому, що регіональному телебаченню характерні особлива близькість до аудиторії, затребуваність основної частини населення, відтворення на екрані безпосередніх глядацьких інтересів і проблем, що, безсумнівно, важливо для самоідентифікації народу України. Соціокультурні цінності, які є основою людської цивілізації, зазнають в останнє десятиліття серйозних змін. Експансія комерційних проявів західної культури, що спостерігається в дійсності, змушує замислюватися про важливість збереження загальнонаціональних культурних цінностей.

Аналізуючи нещодавні публікації, слід зазначити, що досліджується лише вузькі проблеми, окремі напрями розвитку регіонального телебачення. Однак нові суспільно-політичні умови, в яких формується телекомунікаційна система в регіонах, потребують комплексного системного підходу до вивчення основних тенденцій розвитку регіонального телебачення, перспектив його вдосконалення. Нині актуалізується проблема дослідження суспільства, що сформувало нову політичну реальність, яка висунула на перший план історичні традиції, специфічні особливості регіону, інтереси й потреби регіональної аудиторії. Концепція набуття регіональним телебаченням нової якості ускладнюється багатьма причинами, не стільки пов'язаними із суспільно-політичною та соціокультурною обстановкою в регіоні, скільки з використанням такого поняття як «єдине інформаційне поле».

Від того, як виконують свою соціокультурну роль регіональні студії телебачення, яким довіряють і до яких прислухаються люди, залежить соціокультурне наповнення інформаційного простору країни, а, отже, і збереження (або, навпаки, втрата) самобутності українського народу [2, С. 48]. І тому вивчення соціокультурної ролі регіонального телебачення в процесі входження в епоху інформаційного обміну є надзвичайно актуальним.

**Мета** статті — дослідити особливості розвитку сучасного українського регіонального телебачення як складової медіапростору.

Сьогодні велику увагу приділяють регіональному телебаченню, його програмуванню, проблематиці, функціонуванню, розвитку, впливу на громадську думку і культуру глядачів. Насамперед, це пов'язано з тим, що значення регіонального телебачення дедалі зростає. Мовлення українських каналів призначене

для «усередненого» глядача, а місцеве — надає інформацію і порушує проблеми саме свого регіону. Інформаційні програми центральних телеканалів лише 13–18% загального обсягу трансляції приділяють висвітленню регіональної тематики.

Ще в 1968 р. в праці «Телебачення, ХХ століття» Е. Багіров та І. Кацев відзначали: «Як би детально і всебічно не відображала центральна програма життя країни, вона ніколи не зможе охопити все, оскільки є цікавою лише для частини аудиторії. Тому місцеві програми слугують ніби доповненням центральних, розсуваючи панораму життя завдяки детальнішому відображенню подій і проблем окремої місцевості» [4, С. 44].

Сьогодні ще не можна говорити про конкуренцію в повному розумінні цього слова між центральними і регіональними телекомпаніями, оскільки кожна з них виконує свої функції, і якщо центральні канали можуть зневажливо ставитися до місцевого ТБ, то регіональне телебачення завжди має обігрувати специфіку свого існування і зіткнення з російськими телеканалами найвигіднішим для себе способом.

Регіональне телебачення являє собою сукупність мовлення державного телебачення, а також комерційних («незалежних») телеканалів і сприймається як різні голоси єдиного інформаційного поля. У цих умовах, безперечно, помітно перевагу інформаційно-розважального телемовлення. На основі вивчення статей, які аналізують це явище, виявлено надзвичайно поширені переконання: настав час «чистої теледокументалістики», «самодостатність» факту надає можливості телеглядачеві цілком самостійно інтерпретувати інформацію. Перебільшення ролі факту і скептичне ставлення до емоційно-оціночного аспекту телепубліцистики відкритої яскраво вираженої авторської позиції, ліризму або багатства образності в теленарисі — збіднює регіональний телеекран.

У діяльності електронних засобів масової інформації регіонального рівня вже окреслилися деякі тенденції, перспективні з точки зору організації та функціонування нової системи регіональної комунікації. Вони, зокрема, зумовили переорієнтацію телевізійної аудиторії із загальнодержавного на регіональний рівень [10, с. 15].

З підвищенням конкурентоспроможності регіональних ринків усе більше станцій замовляють або самостійно проводять дослідження аудиторії. За свідченням «Інтерньюз», більшість місцевих станцій нині мають певні можливості для проведення соціологічних досліджень глядацької аудиторії. Хоча дослідження регіональних станцій поки що не відповідають вимогам, які висувають до методики їх проведення, більшість телестанцій розуміють, що саме вони допоможуть їм визначити смаки глядача і знайти своє місце на регіональному рекламному ринку.

За останні роки в регіонах України відбулася своєрідна телевізійна революція, пов'язана з технологією підготовки і способами



подання телеінформації, яка об'єктивно спричинила формування нової культурно-політичної реальності. Утворення регіональної системи телекомунікацій уможливило дослідження зовсім нового феномену в технології керування суспільною думкою. На регіональному телебаченні процеси створення і розвитку нових форм, методів, жанрів відбуваються вкрай динамічно.

Посилення ролі регіонального телебачення нині зумовлене, поперше, великою довірою до нього населення порівняно з центральними каналами, а по-друге, його завданням — стати ключовою сполучною ланкою в системі комунікацій, яка об'єднує населення регіону на основі культурних цінностей, самобутніх традицій.

У той час як необхідність регіонального телебачення не має сумніву, оцінка модальності ставлення до нього ще не сформована. Безумовно, ставлення українців до передач регіональних і місцевих телеканалів певною мірою залежить від регулярності й інтенсивності їх перегляду. Водночас, сам інтерес, готовність до такого перегляду визначаються, очевидно, багатьма телевізійними і «позанетелевізійними» факторами, а отже, надалі дослідження сприйняття й функцій регіонального телебачення повинне відбуватися в контексті його соціальних завдань і проблем, які для людей є актуальними.

Система регіонального телебачення має організаційно впорядковану структуру, необхідні організаційні відносини із суб'єктами масової комунікації. До того ж регіональне телебачення є системою відкритого типу, що залучає до взаємодії суб'єкти різних типів власності, які дозволяють нарощувати матеріально-технічну базу, надавати інформаційні послуги і використовувати високі інформаційні технології.

Регіональні станції по-різному підходять до виробництва власних програм. Утім основою регіонального телебачення є програми власного виробництва. Деякі станції випускають досить багато програм у прагненні створити власний імідж і вважають, що висвітлення місцевих проблем і подій приверне місцеву аудиторію.

Регіональні студії телебачення є природною складовою системи сучасних засобів масової інформації, яка функціонує на основі юридичних, економічних, культурних та етичних правил. Регіональне телебачення конкурентоспроможне стосовно центральних засобів масової інформації. Підвищується професіоналізм місцевих журналістів, і, як результат, зростає довіра до місцевих телестудій. Невигадане життя простих людей на екранах провінційного телебачення — його безсумнівна перевага.

Система регіонального телебачення виконує необхідні набором функцій: інформаційну, аналітичну, розважальну. Але особливого значення набуває соціокультурна функція. Регіональне телебачення здійснює глибокий вплив на ціннісні орієнтації аудиторії, її ідеали, прагнення, моделі поведінки. Місцеві телестудії допомагають

глядачеві розібратися в навколишній дійсності, зрозуміти й оцінити соціальні явища, виробити свою позицію стосовно них. Водночас регіональне телебачення транслює і зміцнює в суспільстві національні цінності, підвищує загальну культуру населення. Багато в чому саме від регіонального телебачення залежить, якими ідеями керуватиметься соціум, які ідеали стануть його основою.

У передачах регіональних телестудій — проста людина зі своїми турботами, інтересами, прагненнями та бажаннями. У її характеристиці журналісти завжди відзначають такі риси, як працьовитість, відповідальність, порядність, доброту, миролюбність, професіоналізм. Саме ця людина є оплотом українських цінностей і традицій, а місцеве телебачення — їх ретранслятором.

Програми місцевих телестудій мають життєлюбний, оптимістичний характер, розповідаючи про проблеми і труднощі, прагнуть знайти вихід з наявної ситуації. Серед культурних цінностей особлива увага приділяється ідеалам добра, миру, праці, допомоги, знання, патріотизму. Усе це для регіональних журналістів — не просто абстрактні цінності, а необхідний атрибут сучасної людини, і саме вусами цієї конкретної, реальної людини про означені цінності місцеве телебачення й говорить.

Однак цей процес часто відбувається стихійно, місцеве телебачення просто вимушене через свою близькість до глядача відображати на екрані його інтереси. Регіональним журналістам бракує виваженого підходу до виконання поставленого завдання. Форма вираження культурних цінностей на місцевому телебаченні не відповідає важливості виконуваної ролі, архаїчна, не адекватна змісту. Використовувані образи нескладні, доступні для сприйняття, «лежать на поверхні» і зазвичай не є результатом продуманої журналістської роботи. Самі передачі визначаються аскетичною простотою.

Нині один з недоліків змістового наповнення програм регіонального телебачення — те, що в ньому майже зовсім немає сучасних виразних засобів екрана. Автори практично не використовують (або використовують не завжди вміло) складних монтажних переходів, комп'ютерної обробки зображення й оформлення. Звуковий супровід блідий і одноманітний, мову персонажів не редагують і не поправляють. Основний акцент робиться не на багатстві відеоряду, а на вербальній складовій матеріалу. Це пояснюється низьким професійним рівнем журналістів, слабкою матеріальною базою, браком коштів на її якісний розвиток і вдосконалення.

Головне завдання формування мережі мовлення на телебаченні залучити до екранів якомога більше глядачів. На думку багатьох дослідників, на формування програм місцевого телебачення впливає декілька факторів. Серед них глядацька специфіка сприйняття, розвиток культурного і наукового потенціалу населення в регіоні. Крім того, особливості формування програм не можна розглядати поза

контекстом соціального розвитку регіону. Оскільки телебачення має широкий спектр програм, від рівня програмування багато в чому залежить і користь, і ефективність передач. Епоха радянського телебачення характеризувалася односторонньою політичною орієнтацією програм і невеликою їх кількістю. Головний принцип нової концепції телемовлення — прагнення задовольнити різноманітні запити глядачів. Розширенню можливостей телебачення значною мірою сприяли кабельні та цифрові технології. Так, сьогодні, в середньому, телевізійні приймачі жителів м. Луганськ беруть близько двадцяти телеканалів, що гарантує аудиторії більший вибір програм, фільмів і т. д. Визначальним фактором програмування є можливість взаємодії глядача і програми [9, с. 23].

Регіональні станції по-різному підходять до формування мереж свого мовлення. Одні продукують багато програм у прагненні створити свій власний імідж, інші воліють виробляти менше власних програм або взагалі не беруться за це, отримуючи програми в Інтернеті або показуючи фільми і серіали, взяті з інших джерел на законних підставах або піратським способом. Більшість луганських станцій використовує щось середнє, поєднуючи власне виробництво, зокрема новинних і суспільно-політичних програм, з придбанням програм інших виробників, що надходять по мережі.

Сьогодні, коли місцеві станції шукають нові шляхи розвитку і зміцнення своїх позицій, коли вони можуть збільшувати свої виробничі потужності та знаходити нові джерела формування програм, коли слабкі спроби привабити глядача перетворюються на основний принцип їх діяльності — залучення масового глядача, можна говорити про значення програмування як однієї з найважливіших умов ефективної роботи регіонального телебачення.

Останнім часом у регіонах створюється потужна інформаційна система місцевого телебачення. Нині регіональне телебачення опанувало електоральні функції, активно бере участь у виборчих кампаніях. Це сталося внаслідок того, що політичні еліти регіонів мають потребу формувати громадську думку у власному інформаційному просторі. Місцеве телебачення також надає можливості міським, районним та обласним адміністраціям впливати на величезну аудиторію не тільки логікою аргументів, але й емоційним настроєм, тональністю виступів.

Одна з основних проблем розвитку і функціонування регіональних ТРК — відсутність правової бази телерадіомовлення. Наприклад, існування держзамовлення тільки для державних телерадіокомпаній позбавляє ініціативи створення соціально значущої продукції комерційні телекомпанії. Але і державні телекомпанії мають певні труднощі: неповне, нерегулярне фінансування, скорочення ефірного часу на державному телеканалі, ангажованість місцевою владою, втручання органів державної влади в їх програмну і кадрову політику та ін. [7, с. 21].

Не потребують коментарів проблеми нестачі коштів на підготовку кваліфікованих кадрів, а також географічної ізоляваності регіонів, що спричиняють обмеженість виходу на загальноукраїнську аудиторію. Вирішення їх могло б стимулювати підвищення творчого рівня програм, відповідальність за якість передач, зміцнювало б авторитет телекомпаній.

Крім того, можна говорити про існування двох незалежних інформаційних просторів — центрального і регіонального. Водночас практично всі тематичні програми регіональних і місцевих телекомпаній, як і в минулому, зазнають експансії жанрів програм центральних телевізійних каналів. Не тільки окремі передачі, але й цілі редакції є «скопійованими» з програм центрального телебачення і редакцій.

Отже, на сучасному етапі велика увага приділяється регіональному телебаченню, його функціонуванню, проблематиці, розвитку, впливу на думку і культуру глядачів. Значення регіонального телебачення дедалі зростає. На відміну від програм центрального телебачення, передбачених якійсь усередненій або елітарній аудиторії, місцеве мовлення висвітлює проблеми і надає інформацію, безпосередньо пов'язану з повсякденним життям глядачів. Якщо загальна проблематика та жанрові особливості програм на центральних каналах є переважно розважальними або кримінальними, то регіональне телебачення, програми якого часом виконані не так професійно і технічно, вирізняються щирістю і близькістю до глядача. Таким чином, теза про те, що телебачення будь-якої країни сильне насамперед завдяки регіональному телебаченню, підтверджується [12].

Але є причини, які гальмують розвиток і процвітання регіонального телебачення, і не тільки економічні. Серед тих, хто сьогодні працює на регіональних каналах, дуже мало професіоналів зі спеціальною вищою освітою; на них практично немає системи навчання кадрів у «майстер-класах», які проводять столичні телевізійні журналісти; на центральних каналах не достатньо розвинена практика підвищення кваліфікації журналістів.

Регіональне телебачення є активним учасником усіх подій місцевого масштабу, інформує свого глядача про те, що виходить за межі можливостей та інтересів центральних каналів, активно долучає аудиторію до проблем управління регіоном, областю. Однак разом з популярністю посилюються і вимоги глядачів до якості роботи місцевого телебачення, його програмної політики, змістового й естетичного аспектів його діяльності [9, с. 100].

Підсумовуючи, зазначимо: на сучасному етапі розвитку нашого суспільства регіональному телебаченню необхідні фундаментальні перетворення. З одного боку, засоби масової інформації відображають зміни в політичній, економічній, соціальній, культурній сферах місцевого життя, з іншого ж — безпосередньо впливають на зміст, напрям і інтенсивність цих змін.

**Список літератури**

1. Абрамов С. О. Українське телебачення: вчора, сьогодні, завтра / С. О. Абрамов, В. О. Горобцов, М. М. Карабанов та ін. — К. : Дирекція ФВД, 2006. — 648 с.
2. Алпеева Н. Н. Социокультурная роль регионального телевидения России : Анализ деятельности телекомпаний Западной Сибири: дис. канд. филолог. наук : 10.01.10. — Ростов н/Д, 2003. — 173 с.
3. Алфьорова З. І. Візуальне мистецтво кінця ХХ — початку ХХІ століття : автореф. дис. для отримання ступеня доктора мистецтвознавства : спец. 26.00.01 / З. І. Алфьорова. — Х., 2008.
4. Багиров Э. Телевидение, XX век. / Э. Багиров, И. Кацев — М., 1968. — С. 44-45.
5. Багрянцева М. Г. Нравственно-эстетическое пространство современного телевидения: на материалах ТВ Дальневост. региона : автореф. дис. для получения науч. степени канд. искусствоведения : спец. 17.00.03 / М. Г. Багрянцева; Ин-т повышения квалификации работников телевидения и радиовещания. — М., 2004. — 28 с.
6. Дугин Е. Я. Местное телевидение: типология, факторы и условия формирования программ / Е. Я. Дугин. — М., 1982.
7. Еременко О. А. Феномен регионального телевидения // Средства массовой информации в современном мире / О. А. Еременко. — СПб., 2000.
8. Засорина Т. Н. Исследование предпочтений аудитории региональных СМИ / Т. Н. Засорина // Филологический вестник. — 1999. — № 2.
9. Иванова Е. А. Влияние федерального телевидения на региональные телевизионные каналы (на примере Ростовской области): дис. ... канд. филол. наук : 10.01.10. / Е. А. Иванова. — Ростов н/Д, 2003. — 169 с.
10. Коновалова О. В. Основные тенденции развития регионального телевидения в современных условиях : на материалах телевидения Юга России : автореф. дис. для получения науч. степени д-ра филолог. наук : спец. 10.01.10 / О. В. Коновалова. — М., 1999. — 28 с.
11. Луков М. В. Телевидение: конструирование культуры повседневности : автореф. дис. для получения науч. степени канд. филос. наук : спец. 24.00.01 / М. В. Луков ; Кафедра культурологии Моск. гуманит. ун-та. — М., 2006. — 28 с.
12. Омельченко Л. Каким быть региональному телецентру / Л. Омельченко // Техника кино и телевидения. — 2001. — № 5.
13. Федотова Л. Н. Анализ содержания местных прессы, радио и телевидения / Л. Н. Федотова. — М., 1969.

*Надійшла до редколегії 05.09.2012 р.*

УДК 792.028.3

С. О. БЕЛЬСЬКИЙ

**СЦЕНІЧНИЙ РУХ — ОСНОВА ОРГАНІЧНОЇ  
ПОВЕДІНКИ АКТОРА**

*Визначається роль сценічного руху не тільки як фахового предмета, а й головного чинника в процесі втілення художнього образу на сцені.*

**Ключові слова:** *сценічний рух, пластична фраза, напруженість, музичність, координація, акробатика, відчуття партнера.*

*Определяется роль сценического движения не только как профессионального предмета, но и главного фактора при воплощении художественного образа на сцене.*

**Ключевые слова:** *сценическое движение, пластическая фраза, напряжение, музыкальность, координация, акробатика, чувство партнера.*

*The role of a stage motion is determined not only as a professional object but also main factor at embodiment of image on the stage.*

**Key words:** *stage motion, plastic phrase, tension, musicality, coordination, acrobatics, sense of partner.*

Нині є достатньо причин для того, щоб уважати предмет «Сценічний рух» провідним у формуванні пластичної культури актора. Це базова дисципліна, засвоєння якої забезпечує активне й цікаве існування актора на сцені.

Сценічний рух як предмет має свою історію і сформовані традиції. Його наукову основу слід розглядати набагато ширше, ніж пряме використання досягнень К. Станіславського і В. Мейерхольда в роботі над зовнішньою технікою актора, а так само досвіду основоположників предмета — І. Іванова, І. Коха, О. Немеровського. Науковий підхід до викладання сценічного руху необхідно здійснювати, зважаючи на досягнення в усіх сферах науки й мистецтва. Проте нині в театральній галузі набуто значного практичного досвіду різноманітних підходів до виявлення потенціалу викладання сценічного руху, який залишається поза увагою дослідників. Таким чином, недостатня розробленість означеного питання й зумовила мету статті.

Мета різноманітних розділів предмета — розкрити здібності актора і сформувані в нього потреби у виразному пластичному русі, згідно із законами біомеханіки. Театральну біомеханіку не слід розуміти як щось штучне, що можна лише один раз застосувати в одиничному театральному експерименті.

Принципи театральної біомеханіки зумовлені самою природою руху. Будь-яка театральна дисципліна — сценічний рух, сценічна мова або майстерність актора — розвивається завдяки майстрові-педагогові. Тому теми педагогічних стилів, етики, авторської методики завжди є актуальними для театральної школи. Розвинути в молодого актора інтерес до творчості, зміцнити його у творчих прагненнях — головне завдання педагога.

У пошуку нових методів і способів формування акторської виконавської культури педагогові допомагає його особиста режисерська й акторська практика в професійному театрі. Вона надає можливості примирити театр і театральну школу в протистоянні щодо питання формування актора й розглядати цю проблему з позицій початкової професійної підготовки і реалізації акторських знань у театрі.

Увесь педагогічний процес слід підпорядкувати основній меті — вихованню актора, готового до творчості. У вирішенні цього завдання особливого значення набувають здатність і вміння актора точно організувати свої рухи в часі й просторі. Час, простір і мова — компоненти, за допомогою яких актор і режисер вирішують складні творчі завдання. Тому процес опанування елементів системи К. С. Станіславського художниками-початківцями не є простим і прямолінійним. Спочатку педагог створює проблемну ситуацію, в якій постає необхідність нового прийому, що допоміг би в глибокому знайомстві з персонажем. Потім — фаза орієнтування в прийомі, елементі, його первинне розуміння, використання. Пізніше відбувається глибше усвідомлення деяких його функцій, уже самостійне його використання, а також уміння пояснити іншому [5, с. 397–398].

Не будь-який рух на сцені стає знаком, що пластично виражає стан душі й думки актора-персонажа, а лише усвідомлений у процесі репетиційного пошуку й опанований як необхідна дія. Свідомий відхід руху від автоматизму, відчуття його розвитку як єдиного процесу, точність і оригінальний колорит жесту, вміння вибудовувати пластичні фразу й діалог з партнером на основі набутих навичок — ось здобутки акторської техніки, що роблять рух на сцені пластично виразним.

Робота з удосконалення тілесного апарату і постійний пошук унікальної форми привели Вахтангова до чергового відкриття. Він збагатив ідеї Станіславського, пов'язані з вихованням тілесного апарату актора взагалі, ідеєю виховання специфічних якостей, умінь і навичок, потрібних для постановки кожного конкретного спектаклю. «Будь-яка п'єса — привід запровадити в Студії на півроку спеціальні, необхідні для цієї форми заняття» [1, с. 292].

Гармонія руху й свідомості, безперечно, є результатом тривалої праці, що потребує, насамперед, часу. Але бажано, щоб молодий актор уже на початку своєї кар'єри прагнув зробити своє тіло «мудрим», тобто гнучким і рухливим, сміливим і спритним, слухняним і чуйним, розумним і освіченим.

Легкість свідомого керування тілом є особливо важливою у витонченій пластичності, що, як і простий рух, вибудовується в репетиції і має виконуватися актором з мінімальним контролем, властивим виконанню простого руху. Головне завдання актора — за оптимальних енергетичних витрат досягти максимальної пластичної виразності, яка залежить від його здатності відчувати рух.

Відчуття руху — це психофізичні якості актора, які проявляються у видимій формі й можуть і повинні контролюватися через амплітуду, швидкість, силу й чіткість ліній руху; навичка, що формується в процесі переживання руху, тобто свідомого освоєння його структури.

Відчуття руху завжди індивідуальне: у гнучкому тілі одне, в тілі з перекачаними м'язами — інше. В актора, здатного до швидкої



й точної пластичної реакції на певний сигнал — один м'язовий тонус, а в актора, не здатного реалізувати свій власний імпульс у русі, інше відчуття.

Здатність відчувати рух залежить від його швидкості — на це слід зважати, опановуючи як прості, так і складні пластичні форми.

Від мікрожесту до «жесту» всім тілом — ось шлях, який потрібно пройти акторові, щоб подолати суто зовнішнє відчуття руху й відчути своє тіло як матерію, наповнену енергією, що перебуває в постійному русі. До відчуття руху ми наближаємося через виховання відчуття ракурсу, де головне завдання — навчитися відчувати зміни позиції тіла по міліметрах.

Предмет «Сценічний рух» передбачає розуміння й опанування руху як структури. Його термінологія оснований не тільки на театральній лексиці, але й на поняттях точних наук (центр ваги, статика, динаміка, інерція, імпульс, енергія, амплітуда, швидкість та ін.). Однак результати творчих експериментів можуть бути зафіксовані лише у враженнях, відчуттях, емоційній і м'язовій пам'яті.

Актору щоразу необхідно докладати зусиль, наповнюючи свою м'язову пам'ять новими враженнями від добре відомих вправ, таким чином виховуючи в собі відчуття руху. Ці враження можуть бути приємними й неприємними, позитивними й негативними. Тому педагог повинен убезпечити учня від емоції непевності й страху, навчити його не боятися себе й партнера навіть в екстремальних сценічних ситуаціях. Усе це — проблеми індивідуального й особливо парного тренінгу, в якому страх удвічі складніше перебороти.

Акторів важливо змінити уявлення про свої можливості. На заняття слід приходити з мрією змінитися і з передчуттям радості тіла від опанування пластичного руху. Це не стільки фізична, скільки моральна праця.

Принципово важливим для педагога є ставлення актора до розминки. Справа в тому, що розминка, використовуючи спортивну термінологію, передбачає «розігрів» м'язів для того, щоб провести тренування й досягти високого результату в змаганні. Підготовка актора до роботи зі своїм тілом передбачає увагу до процесу руху і його контролю, де результатом чого є реалізація своїх можливостей під час гри. Для розігріву м'язів актора на уроці сценічного руху існують спеціальні вправи.

Актор має розуміти, що прийшов на урок не тренуватися, а пізнавати, чим є його тіло з точки зору акторської професії. І якщо йому потрібно щось повторювати, то краще це називати репетицією, а не тренуванням. Працюючи з актором, слід домагатися результатів не за допомогою багаторазового повторення певної вправи, а завдяки усвідомленому підходу до того, як ця вправа виконується. В акторській професії важливі духовні, а не фізичні рухи.

Розслаблення. Це слово небезпечне, тому що приховує позицію відпочиваючої людини. А мистецтво актора, як відомо, побудоване на активному існуванні в процесі творчості. Вправи, які позбавляють зайвого напруження, слід розглянути під іншим кутом із заміною поняття «розслаблення» на поняття «міра напруженості» — від ледве помітного до дуже сильного, розвиваючи в актора здатність відчувати напруження на кількох рівнях.

Наприклад, на сцені не може бути падіння під час повного розслаблення, що нерідко можна спостерігати на уроках сценічного руху. Падіння відбувається з певною мірою напруження, що, у свою чергу, впливає на швидкість, м'якість і оригінальність руху. Уміти розслабитися — ще не значить уміти творчо працювати з напруженням [4, с. 3–4].

Відчуття балансу поєднує деякі самостійні на перший погляд теми: координацію, інерцію, напруження, відчуття руху, — тому що вони взаємодіють на всіх можливих рівнях — від фізичного до психічного — і в усіх творчих аспектах — від роботи в тренінгу до взаємин актора й персонажа в процесі репетиції і гри.

Але, незалежно від того, з яким тілом актор виходить на сцену — гармонійно розвиненим і збалансованим або з комплексом недоліків, — перед ним стоїть завдання грамотно використати тіло й домогтися позитивного результату. Творчий процес професійного розвитку артиста полягає в зміні його ставлення до своїх можливостей.

Гостріше відчуті і зрозуміти міру гармонії в рухах можна через вправи з балансу — від простого руху корпусом уперед і назад, вправо й уліво, стоячи на одній нозі, до ексцентричної гри в еквілібриста, що йде по канатові над прірвою.

Ситуація втримання балансу в критичній для тіла позиції активізує роботу як великих так і дрібних м'язів. Цей процес потребує додаткового напруження, що, у свою чергу, спричиняє порушення координації, втрату керування швидкістю руху й інерції.

У роботі з акторами проблема балансу поширюється не тільки на вправи, що формують пластичні навички актора, але й на процес роботи над роллю, коли створення актором художнього образу є пошуком рівноваги між своїм індивідуальним «Я» і персонажем.

Рух до художнього образу — це зустрічні рухи і персонажа й актора. Їхня зустріч відбувається на грані поєднання реальних можливостей актора й авторської ідеї. Створення — завжди результат рівноваги, балансу творчих можливостей і бажань.

Чому рухи, звичні й легко виконувані в житті, в театрі стають незручними й невиразними? Одна з причин — нездатність актора координувати як нові, так і відомі йому рухи в умовах сцени. Якщо координація потребує додаткових зусиль, то це породжує психофізичний дискомфорт.

Координацію необхідно вивчати в такій розмаїтості й обсязі, щоб актор міг перевірити свою здатність до опанування нових рухів у новій програмі координації, яка наповнила б новими відчуттями м'язову пам'ять.

М'язова пам'ять насичується незалежно від бажання актора. Вона «записує» і помилки. Тому в процесі опанування спеціальних форм сценічного руху слід особливо уважно стежити за процесом багаторазового повторення тих самих вправ: введення до м'язової пам'яті неточної інформації про виконання руху потребує додаткового часу на звільнення від цієї інформації.

Від запасів м'язової пам'яті артиста, що зберігає інформацію про дії тіла, залежить і успішне засвоєння нової програми координації. Розвинена здатність до координації — це гарантія оптимального витрачання часу й енергії під час виконання руху в умовах сцени. Легкість координації — фундамент спритності.

Зазвичай, ми погано відчуваємо м'язи периферії тіла й не фіксуємо уваги на дрібних рухах. Але саме активність цих м'язів визначає характер руху в умовах сцени.

Координація рухів залежить від гостроти і свіжості зв'язку між периферією тіла й свідомістю, що, з одного боку, пропонує дію, а з іншого — повинна добре контролювати їх. Недостатність цих зв'язків у незвичних ситуаціях впливає на координацію і, передусім, на якість і характер рухів. Недбале виконання жестів периферією тіла призводить до відмови від них і, в результаті, до вилучення з активного творчого процесу, що робить гру актора примітивною.

Управляти швидкістю руху в нестандартних сценічних ситуаціях можливо лише в тому разі, коли не тільки у свідомості, але й у м'язовій пам'яті актора наявна готовність стримувати інерцію й регулювати процес прискорення і сповільнення руху відповідно до простору й часу.

Є дві крайності, яких припускається молодий актор: або він працює на зручній і звичній для нього темповій середині, або робить усе занадто швидко, коли в цьому немає необхідності. Коли ж дійсно виникає сценічна необхідність діяти швидко, всі зусилля витрачаються на безконтрольну емоцію і процес керування зводиться до нуля.

Робота зі швидкістю починається зі звичайної ходи — це швидкість звичного для нас руху, коли ми не поспішаємо і не сповільнюємо крок спеціально. Умовно в тренінгу можна визначити дев'ять швидкостей: чотири на вповільнення й чотири на прискорення при середній п'ятій швидкості. Ці дев'ять швидкостей необхідні для створення внутрішнього «спідометра» рухів. Кожна зміна швидкості повинна бути процесом не тільки індивідуально відчутним, але й видимим.

З опанування різних швидкостей починається робота з темпоритом, не можна сказати, що гра з однією швидкістю цікавіша, ніж

з іншою. Це залежить від ситуації. Робота зі швидкістю — це робота не тільки із часом і простором, але і з напруженням та інерцією. Важливо, як актор перерозподіляє напруження в тілі, змінюючи швидкість, і як керує інерцією, коли виникає перешкода, що змушує зупинитись або поміняти напрямок.

Під час будь-якого прискорення й уповільнення слід контролювати напруження й інерцію не тільки обертанням рук у різних площинах, як в умовах простої ходи з різною швидкістю, але й найскладнішими перекатами і переворотами тіла в разі вибудовування штучних перешкод на шляху руху й комплексного руху в композиції.

Від того, наскільки добре актор управляє інерцією, залежить, як точно він закінчить рух і наскільки природно зможе перейти від однієї швидкості до іншої. Уміння керувати інерцією руху повинне трансформуватися в уміння керувати інерцією думки й емоції, що народжують як рух, так і слово.

Акторська гра завжди пов'язана з проявом волі, тобто з напруженням — фізичним і психічним. Виходячи на сцену, актор постійно коригує своє напруження, не змінюючи сценічного завдання. Складність його професії полягає в тому, що актор повинен щоразу відтворювати на сцені її форму та зміст, а не повторювати форму механічно. У незмінних постановочних умовах тільки артист є непостійною величиною і джерелом несподіваних емоційних імпульсів. Тому тільки від нього залежить, стане його сьогодення гра оригінальною, повному наповненою, або буде тільки повторенням учорашньої [2].

Якщо режисер може грамотно організувати для актора дієвий простір і наповнити його потрібним напруженням, то це буде набагато виразніше, ніж форма, що виникла спонтанно і була зафіксована актором, а потім повторюється в процесі гри. Осмислення руху можливе завдяки відповідній мірі напруження, що перебуває під постійним контролем. Особливо уважно слід ставитися до контролю на вході в пластичну форму й на виході з неї. На це необхідно зважати, тому що якісно змінюється вся структура психофізичного напруження — у цьому полягають помилки під час виконання ролей драматичними артистами.

Учитися контролювати своє тіло в екстремальній ситуації потрібно з перших уроків, коли для деяких акторів складною формою руху буде звичайне падіння зі стільця або перекаат.

Якість дії залежить від простих параметрів: швидко–повільно, жорстко–м'яко, сильно–слабко і т. д. Міра напруження залежить і прихована саме в цих характеристиках дії. В акторській грі нерідко наявна поспішність у рухах і окремому жесті. Це, насамперед, зайва витрата енергії, що спричиняє перенапруження, тобто прагнення втримати енергію. Щоб уникнути цього, слід навчитися витрачати творчу енергію розумно, і лише в такому разі вона, зробивши коло, повернеться до артиста збільшеною [3, с. 66–68].

Побудова руху й пластична фраза — найголовніші важелі при вербального сприйняття актора на сцені. Якщо мета — рух як процес, із власною перспективою й тривалістю, то початкову й кінцеву позиції визначає зміст руху. Побудувати рух, що має змістове значення, — це практично те ж саме, що скласти фразу тексту.

Пластична фраза — це ланцюжок рухів, що виражає закінчену думку і має рухливу структуру, яка являє собою логічну послідовність процесів підготовки і здійснення, контролю дії, пов'язаної з керуванням інерцією, і завершення руху (логічної крапки).

Свідома участь у процесі руху на сцені здійснюється за принципом логічного фразування пластичного тексту. Фраза в русі може бути довгою або короткою, легкою або складною, твердою або м'якою, головною або другорядною. Акторові слід чітко уявити структуру фрази й знати правила її конструкції. Намагатись будувати пластичну фразу можна вже на першому етапі підготовчого тренінгу. Будь-яка вправа тренінгу може як будувати фразу, так і розглядати її зміст, заважаючи на цілі й завдання вправи.

Коли від руху перейти до цілеспрямованої дії, правила побудови фрази підпорядковуються не стільки зовнішній формі руху, скільки тому змісту, яким його наповнено. Якщо пластична форма пропонується акторові як творча ідея, то цю форму слід розглядати, як текст, який необхідно засвоїти і зіграти.

Переходячи до роботи з драматичним текстом, можна перенести досвід роботи із фразою в русі на роботу зі словом. У результаті поняття фрази розширюється від створеного автором речення із крапкою наприкінці до умовного поняття «шматок» (фрагмент), який необхідно грати як єдину думку, вибудовуючи логіку гри на основі слова і руху, використовуючи слово й рух одночасно.

Процес побудови фрази в ігровій ситуації — це, насамперед, перехід від схеми руху до виправданої, необхідної для досягнення мети дії, що має причину і наслідок.

Слід зауважити, що зародження думки й емоції — два різні процеси, розділені часом, який умовно називається паузою. Щоб наступна фраза стала цікавою, слід цікаво закінчити попередню. Глядачеві потрібна динамічна пауза — тиша, яку хочеться слухати, й активний внутрішній розвиток у грі актора-персонажа. Чим довше актор тримає паузу, тим більша його відповідальність за те, що він зробить після неї. Потребу в наступному русі необхідно відчувати, тобто зробити рух не раніше, ніж він повинен виникнути.

У пластичному тексті, як і в літературному, фраза — основна структурна одиниця, що визначає стиль. А стильові особливості будь-якого тексту зумовлені «авторським» (зокрема й акторським, і режисерським) відчуттям «мови» (наприклад, пластичної), тобто відчуттям руху і його структурних навичок.

Важливо, щоб тіло актора було здатне не тільки чути музику, але і впустити її в себе та тримати, щоб разом з нею емоційно забарвити рух. Якщо на уроках використовувати музику як керуюче ритмічне начало, то вона може перетворитися з партнера, який допомагає, в суперника, що придушує і навіть руйнує індивідуальні можливості актора.

Початок роботи з музикою — момент відповідальний і делікатний. Чим цікавіша й серйозніша музика, тим складніше використати її на заняттях. Використання випадкової музики разом з неточно поставленим завданням може зруйнувати раніше опановані форми руху. Крім того, будь-який музичний твір диктує тип, а часто й стереотип рухів. І, коли прийде час відокремитися від музичної основи, актор може бути емоційно не готовим до такого кроку й тому стати безпорадним і вразливим.

На уроках важливо розбудити «музичність» тіла, його «внутрішній» слух, навчити його виконувати свою «внутрішню» музику. Спочатку слід знайти свою гармонію руху без музики, в «порожньому просторі», заповненому тишею, де всі імпульси й пластичні мелодії виникають із тіла актора.

Удосконалювання своєї внутрішньої музичності має стати основним завданням актора в роботі з музикою. Це умова творчої самостійності, а також гарного акторського слуху, коли чує не тільки вухо, але й усе тіло сприймає музичний імпульс.

Професійна робота з опанування вправ на парну взаємодію починається з підготовчого парного тренінгу і триває з опануванням елементів трюкової пластики в сценічній акробатиці й сценічному бої. Здатність відчувати партнера вдосконалюється на уроках сценічного фехтування.

Вправи парного тренінгу на уроках сценічного руху варто розподілити на кілька груп, залежно від завдань, які в цих вправах виконуються.

Спеціальні парні вправи пластичного тренінгу передбачають розвиток фантазії й уяви, тому що побудовані на вільному виборі мажорки рухів.

Вправи в сценічній акробатиці активно розвивають координацію рухів двох партнерів, а також контактне фізичне відчуття партнера, коли діяти доводиться не завжди, маючи можливість реально бачити рух один одного.

Вправи в сценічній боротьбі, починаючи із простого поштовху партнера в плече і закінчуючи ляпасом, що робиться ногою, — це не тільки опанування певної техніки сценічної бійки, але й робота над точністю і чистотою жести й відчуттям ракурсу як стосовно партнера, так і стосовно глядача, що повинен одержати максимальний зоровий ефект від цієї дії.

Парний тренінг передбачає й роботу з предметом, де виконується завдання грати з предметом як з партнером. Парний тренінг, як жоден інший індивідуальний, припускає перехід від руху до цілеспрямованої дії. Саме через цю призму слід розглядати весь парний тренінг. У цьому разі стає важливою не кількість опанованих парних вправ, а якість нових відчуттів. Усі ці вправи виховують відповідальність за партнера, дбайливе ставлення до нього, до його індивідуальних особливостей, від чого залежить спільний успіх.

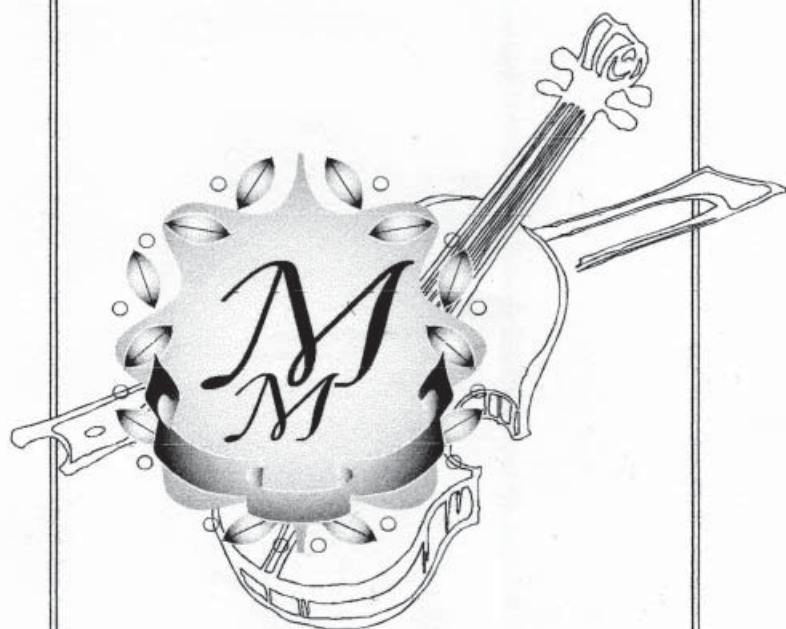
Усе вищевикладене на перший погляд є як складним хімічним процесом, тому що використання цих елементів пов'язане з тривалою підготовкою, а найголовніше — розумінням того, що роблять артисти на сцені. На жаль, театр сьогодні виконує більше розважальну функцію, ніж розвиваючу, тому подальші досліджень мають спрямовуватися на вивчення підтримки державою вищих театральних закладів.

#### Список літератури

1. Дрознин А. Дано мне тело... Что мне делать с ним? Книга первая / А. Дрознин. — М. : Навона, 2009. — 464 с.
2. Карпов Н. Уроки сценического движения [Электронный ресурс].
3. Кузина Е. Энергия актера : миф и практика / Е. Кузина // Театральная жизнь. — 2008. — № 3. — С. 66 68
4. Немировский А. Пластическая выразительность актёра / А. Немировский. — М. : Искусство, 1976. — 128 с.
5. Соснова М. Искусство актера : учеб. пособие для вузов. — 3-е изд. / М. Соснова. — М. : Академический Проект; Трикса, 2008. — 432 с. — (Gaudeamus)
6. Фельденкраиз М. Сознание через движение : двенадцать практических уроков : пер. с англ. М. Папуш / М. Фельденкраиз. — Ин-т Общегуманитарных исследований, 2001. — 82 с.

*Надійшла до редколегії 15.08.2012 р.*





*Музичне  
настаниво*

## НІМЕЦЬКА РОМАНТИЧНА ДИРИГЕНТСЬКА ШКОЛА (ПЕРША ПОЛОВИНА ХХ СТ.)

*Розглядається специфіка функціонування німецької романтичної диригентської школи, в межах якої сформувалися естетичні засади диригування як різновиду виконавського мистецтва.*

**Ключові слова:** романтизм, музичне мистецтво, професійна музична діяльність, диригентське виконавство, німецька романтична диригентська школа.

*Рассматривается специфика функционирования немецкой романтической дирижерской школы, в рамках которой сформировались эстетические основы дирижирования как разновидности исполнительского искусства.*

**Ключевые слова:** романтизм, музыкальное искусство, профессиональная музыкальная деятельность, дирижерское исполнительство, немецкая романтическая дирижерская школа.

*The author of the article determines the specific of functioning of German romantic conductor's school which aesthetic bases of conducting as varieties of performance art.*

**Key words:** romanticism, musical art, professional musical activity, conductor performance, German romantic conductor school.

Актуальність проблеми. Оперно-симфонічне диригування як різновид музично-виконавського мистецтва сформувалося в другій половині XIX ст. в музичній культурі Західної Європи на естетичному підґрунті романтизму, головною ознакою якого є «звернення до внутрішнього, душевного світу людини» [3, с. 12]. Видатні музиканти XIX ст. на основі романтичної естетики на практиці та в теорії визначили принципи «німецької романтичної диригентської школи» [6] — мистецького явища, специфіка функціонування якого зумовлювала пріоритет морально-виховної спрямованості диригентського виконавства протягом першої половини ХХ ст. Виявлення й осмислення цих особливостей уможливають пошук оптимальних шляхів подальшого розвитку диригентського виконавства, зокрема у вітчизняній музичній культурі.

Запропонована стаття є продовженням попередньої публікації [6] та ґрунтується на аналізі минулих розвідок у галузі історії, теорії та практики диригування В. Богданова-Березовського, Л. Григор'єва й Я. Платека, Д. Рабіновича, Л. Гінзбурга та ін. і особистих досліджень автора цієї публікації. Слід відзначити проведену роботу щодо дослідження проблеми становлення диригентського виконавства в певні історичні періоди, проте специфіка функціонування «німецької романтичної диригентської школи» в першій половині ХХ ст. розглядалася фрагментарно. Таким чином, недостатня розробленість означеного питання та усвідомлення цього факту як проблеми зумовило мету цієї публікації.

Протягом другої половини XIX ст. сформувалися естетичні принципи диригентського виконавства. Творчість видатних представників музичного романтизму XIX ст., яку уособлювали визначні таланти мислителя, композитора і виконавця, зумовила прагнення виявити ідеальний, за їхнім розумінням, образ диригента — головного посередника в доведенні авторського задуму до ідеального слухача. Ці прагнення акумульовані в думці Р. Вагнера: «... Бути передавачем задуму художника, істинним представником композитора-творця — подібна роль накладає на нього (диригента — Ю. Л.) особливі обов'язки дотримувати серйозності та чистоти мистецтва взагалі: він, виконавець, своєрідний пропускний пункт для художньої думки, яка певною мірою тільки через його посередництво набуває реального життя...» [2, с. 57].

Межа XIX-XX ст. стала періодом поширення та ствердження диригування як виконавського мистецтва. Це зумовлено професійною діяльністю митців — сучасників та adeptів Р. Вагнера й Г. фон Бюлова — «гігантів диригентського мистецтва», виконавська творчість котрих спричинила появу багатьох послідовників — практиків та теоретиків, що сприяло осмисленню ролі та значення німецької школи в еволюції диригентського виконавства [1, с. 6]. Л. М. Гінзбург (1901-1979 рр.) зазначав: «Якщо у сфері опери ми говоримо про реформи Вагнера, то в диригентському виконавстві маємо справу зі справжньою революцією. Подальший розвиток опери відбувався в кількох напрямках, у виконавстві ж усе, що стосувалося великого мистецтва на симфонічній концертній естраді, ґрунтувалося на ідеях Вагнера. Завдяки йому, а також близькому до нього поколінню учнів і послідовників став можливим той прогрес виконавства, котрий на межі XX ст. привів до справжнього розквіту світової музичної культури» [4, с. 143].

Виокремлюючи з цього покоління так звану «післявагнерівську п'ятірку» (Г. Ріхтер, Ф. Мотль, Г. Малер, А. Нікіш та Ф. Вейнгартнер), В. Богданов-Березовський наголошував, що на їхню долю «випало почесне, але вже легше завдання збереження та подальшого розвитку» національних традицій [1, с. 271]. Цих митців об'єднують часові межі їх активної творчості — останні десятиліття XIX — перші десятиліття XX ст. і прерогатива історичного напрямку в репертуарній політиці, оскільки виконавський талант більшості з них значно переважав композиторський, а естетичне завдання «збереження та подальшого розвитку національних традицій» зумовлювало постійність самовираження в інтерпретаціях монументальних творів австро-німецьких композиторів. Так, Ганс Ріхтер (1843-1916 рр.) більше 20-ти років (1875-1897 рр.) займався диригентською діяльністю у Віденській придворній опері. У його професійній кар'єрі значну роль відіграв Р. Вагнер: завдяки протекції оперного реформатора, 25-річного музиканта, який здобув освіту як піаніст і композитор,

запросили на посаду хормейстера в Мюнхенську оперу. Ставлення Вагнера до професійного хисту Ріхтера як диригента та свого адепта виявилось в довірі останньому керувати прем'єрною постановкою тетралогії в Байройті в 1876 р. Основу репертуару Ріхтера становила музика Вагнера та віденських класиків.

У безпосередньому спілкуванні з Р. Вагнером відбувалося професійне становлення Фелікса Мотля (1856-1911 рр.). У 1876 р. він асистував Г. Ріхтеру під час підготовки та проведення першого Байройтського фестивалю, де з 1886 по 1906 рр. провів 69 вистав вагнерівських опер. У 1914 р. посмертно видані зроблені ним клавіри опер Вагнера. Більше 20 років (1880-1903 рр.) Мотль присвятив професійній діяльності в Карлсруе (Баденська капела) як оперний, симфонічний та хоровий диригент.

Д. Рабінович відносив до рівня митців Г. Ріхтера та Ф. Мотля Ернста фон Шуха (1846-1914 рр.) [7, с. 50], діяльність якого пов'язана, головним чином, із Дрезденською придворною оперою, де він працював із 1872 р. (з 1889 р. — генералмузикдиректор). Завдяки професійній діяльності Шуха Дрезденська опера вийшла на передові позиції. Зокрема були здійснені постановки останніх опер Р. Вагнера. Своєю широкою відзначається репертуар Шуха, який репрезентував як твори класиків, так і сучасних йому композиторів. Диригент був чудовим інтерпретатором італійської опери та музичної драми. Зокрема, на дрезденській сцені він поставив опери Р. Штрауса: «Саломея» (1905), «Електра» (1909), «Кавалер рози» (1911).

Серед представників «післявагнерівської п'ятірки» виділяється постать видатного австрійця Густава Малера (1860-1911 рр.). В ідейному сенсі Малер все життя залишався переконаним вагнеристом, а диригентської майстерності вчився, спостерігаючи за Г. фон Бюловим. За спогадами А. Ноймана, виходячи в 1880-ті рр. за диригентський пульт, Малер своїми манерами дуже нагадував Г. фон Бюлова [5, с. 296]. На межі XIX-XX ст. Малер повністю відійшов від впливу техніки Г. фон Бюлова. За спогадами А. Бар-Мільденбург, у його руках не було нічого показного; диригування не перетворювалося на акторство, він не мав наміру привернути до себе увагу, а «прагнув лише служити їй виконувати волю. Коли все йшло за його бажанням, оркестр та диригент повинні були б стати невидимими, щоб ніхто не помічав ні праці, ні поту» [5, с. 380].

У ставленні до метричних схем Г. Малер був послідовником Ф. Ліста. Скрипаль Наталі Бауер-Лехнер згадувала, що під час диригування Малера неможливо було визначити, як він показує такт. Митець міг лише намічати першу, підкреслюючи другу або третю долі такту, залежно від змісту музики. Малер наголошував, що необхідно постійно затушовувати такт, щоб «приховати його за мелодією та ритмом, як матерчата основа гобелену за лініями малюнка» [5, с. 475].

Утім певні особливості творчого кредо Малера зумовлені тим, що в його особистості поєднувалася геніальність композитора та диригента. Зокрема, митець ревно ставився до адекватної репрезентації своїх творів, характеризуючи їх виконання, де підготовка проходила без участі композитора, як безглузде [5, с. 227]. Незадоволення Малера значною мірою зумовлене відсутністю творчої самовідданості музикантів під час співпраці. Так, у 1883 р. у листі до диригента Оломоуцького оперного театру Ф. Леру митець писав: «Часто, коли я сам запалююся і хочу захопити, надихнути їх (оркестрових музикантів — Ю. Л.), бачу здивовані обличчя цих людей, бачу, як вони з розумінням посміхаються один одному... Одне лише відчуття, що я страждаю заради моїх великих майстрів, що, ймовірно, я все-таки зможу запалити хоча б іскру вогню в душі цих бідних людей, загартовує мою мужність» [5, с. 101]. Ці слова стосувалися не лише оркестрантів конкретного колективу, оскільки через 12 років після цього Малер із болем зауважував: «На розуміння моїх «побратимів по цеху» я вже давно не сподіваюся. Я відчуваю: тих, хто коли-небудь піде за мною, необхідно шукати не там, де «робиться» музика і т.п. Моя музика пережита, як же ставитися до неї тим, хто не «живе»» [5, с. 153].

Саме цим можна пояснити прагнення Малера до скрупульозно точного прочитання авторського тексту, яке його критики називали педантизмом. Але митець був упевнений, що тільки такий підхід допомагає виявити закладені в музиці думки та почуття. Цим він пояснював свої ретуші в інструментуванні бетховенських симфоній, прагнучи підпорядкувати задумам Бетховена всі засоби сучасного оркестру. Ця особливість Малера-диригента зумовлювала його ретельне ставлення до репетиційного процесу. Російський диригент О. Б. Хессін згадував, що репетиції Малера були цікавіші самого концерту: митець пояснював смисл кожної музичної фрази, робив багато зауважень, відпрацьовуючи найдрібніші деталі [5, с. 445].

20 років Г. Малер очолював оперні театри Будапешта (1888-1891 рр.), Гамбурга (1891-1897 рр.), Відня (1897-1907 рр.) та набув визнання — феномена, котрий уособлював геніального режисера та диригента. Специфіка такої діяльності сформувала в митця безкомпромісне диктаторське ставлення щодо втілення творчих ідей у роботі з театральною групою: висунуті Малером вимоги виконувалися беззаперечно.

Антиподом Г. Малера в цьому сенсі можна вважати угорця за походженням Артура Нікіша (1855-1922 рр.). На противагу Малеру Нікіш, становлення котрого як музиканта відбувалося в специфічних умовах культурного життя Відня 1860-70-х рр., був імпровізатором на сцені. Він не вимагав диктаторського слідування конкретним деталям свого задуму, надаючи можливість музикантам під час виконання бути співавторами інтерпретації. Уже сучасники, визнаючи Нікіша видатним представником диригентського мистецтва романтичного

напряму, характеризували його як натхненного художника, котрий володіє при зовнішній стриманості, винятковою силою впливу на оркестр. П. Чайковський в 1887 р., спостерігаючи за диригентом під час концерту, писав: «Нікіш спокійний та вільний від зайвих рухів, холоднокровний і в той же час дуже строгий. Здається, що він не диригує, а здійснює якісь магічні паси, не намагається привернути до себе увагу, але відчувається, що великий оркестр, подібно до інструмента в руках умілого майстра, повністю підкоряється своєму керівникові». З 1882 р. Нікіш очолював провідні оперні та симфонічні колективи Лейпцига, Бостона, Будапешта, Берліна, Гамбурга; активно гастролював, пропагуючи твори Л. Бетховена, Ф. Ліста, Р. Вагнера, Й. Брамса, Г. Малера, М. Рegera, А. Брукнера, Р. Штрауса, Р. Шумана, П. Чайковського, М. Римського-Корсакова; з 1902 р. виховував диригентів у Лейпцизькій консерваторії.

Слід відзначити, що вже серед представників післявагнерівської епохи з'являються вихованці спеціальних музичних вищих навчальних закладів, поширення яких відбувалося в Європі протягом ХІХ ст. Зокрема, Віденську консерваторію закінчили Г. Ріхтер (піаніст і композитор), А. Нікіш (скрипаль і композитор) та Ф. Мотль (диригент). Як диригент у 1883 р. Лейпцизьку консерваторію закінчив Фелікс Вейнгартнер (1863–1942), який завдяки непересічному таланту вже наприкінці ХІХ ст. досяг рівня провідних диригентів Німеччини. Слава Вейнгартнера ґрунтувалася на інтерпретації симфоній Л. Бетховена й інших композиторів-класиків. Одним із перших митець активно записував симфонічну музику. Він здійснив запис усіх симфоній Л. Бетховена, більшості симфонічних творів Й. Гайдна, Ф. Мендельсона, Ф. Ліста, Й. Брамса, вальсів Й. Штрауса тощо.

Із того ж часу значне місце у творчості Ф. Вейнгартнера посідала публіцистика. Так, у книзі «Про диригування» (1895) митець сформулював принципи німецької романтичної диригентської школи, серед яких головне місце відводилося постулату — якісна інтерпретація диригента не поліпшує твору, а тільки може відповідати істинній його цінності. Протягом тривалого часу Вейнгартнер видавав методичні посібники, присвячені проблемам диригентської інтерпретації симфонічних творів В. А. Моцарта, Л. Бетховена, Р. Шумана, Ф. Шуберта. Ці посібники започаткували певний напрям методичної літератури в галузі диригентського виконавства, спрямований на допомогу інтерпретаторові під час створення виконавської моделі музичного твору. Видатний талант Вейнгартнера-публіциста і в перші десятиріччя ХХ ст. суттєво впливав на формування основних напрямів спеціальної літератури в галузі диригування. Так, у статті «Диригент» (1912) автор уперше наголосив на необхідності опанування диригентом мануальної техніки як одного з основних чинників удалого керування музичним виконанням та сформулював професійні положення розвитку диригентської техніки.



Тривалий час вів активну диригентську діяльність і Ріхард Штраус (1864-1949 рр.), диригентська кар'єра котрого пов'язана здебільшого з культурними центрами Німеччини й Австрії. Гастролюючи в Європі та США, Штраус виступав із багатьма провідними оркестрами світу того часу. Видатний митець, який у композиторській творчості пройшов шлях від пізнього романтизму до експресіонізму, а надалі — до неокласицизму, Штраус-диригент був яскравим представником німецької романтичної школи — сучасники підкреслювали зовнішню стриманість під час виконання та скупість рухів.

Серед видатних диригентів, тривала професійна діяльність яких охоплює період з останніх десятиліть XIX ст. до майже середини XX ст., слід назвати й Карла Мука (1859-1940 рр.). Випускник Лейпцизької консерваторії, Мук з початку 1880-х рр. займався капельмейстерською діяльністю в театрах Зальцбурга, Брно, Граца, а з 1886 р. став 1-м диригентом Німецького оперного театру в Празі, змінивши там Г. Малера; з 1892 по 1912 рр. у Берліні був диригентом королівської опери та водночас керував симфонічними концертами королівської капели. Визнання К. Мука як провідного диригента сприяло його запрошенню на посаду керівника Бостонського симфонічного оркестру, який Мук очолював з 1912 по 1918 рр.

Із кінця XIX ст. авторитет німецької романтичної диригентської школи сприяв запрошенню кращих її представників керувати музичними колективами в інших країнах. Так, А. Нікіш з 1889 по 1893 рр. був диригентом Бостонського оркестру, а Г. Ріхтер співпрацював з манчестерським «Халле-оркестром» (1897-1912 рр.). Г. Малер в останні роки свого життя був керівником нью-йоркської «Метрополітен-опера», а чотирма роками пізніше австрієць Артур Боданскі (1877-1939 рр.) як диригент розпочав свою понад 20-річну співпрацю з цим театром. Окремо необхідно назвати ім'я Фріца Рейнера (1888-1963 рр.), який, розпочавши диригентську кар'єру в оперних театрах Будапешта та Дрездена, з 1922 р. очолював провідні музичні колективи США (1922-1931 та 1938-1948 рр. — відповідно симфонічні оркестри Цинциннатті та Пітсбурга; 1949-1953 рр. — «Метрополітен-опера», а останні 10 років — Чиказький оркестр) та близько 30 років викладав в Інституті Кьортіса, виховуючи майбутніх диригентів на естетичних принципах німецької романтичної диригентської школи.

Фашистський режим у Німеччині й Австрії (1930-ті рр.) зумовив виїзд із цих країн численних музикантів, котрі шукали на чужині можливостей професійної самореалізації. Так, Оскар Фрід (1871-1941 рр.), котрий уже в 1920-х рр. був провідним диригентом у Берліні, змушений був у 1934 р. емігрувати в СРСР. Такий же шлях пройшов у 1936 р. Курт Зандерлінг (1912-2011 рр.), котрий до повернення в Німеччину в 1960 р. здійснював постановки творів В. А. Моцарта, Л. Бетховена, Р. Вагнера, Й. Брамса, А. Брукнера, Г. Малера в Москві, Ленінграді, Харкові, Новосибірську. Лео Блех (1871-1958 рр.),



котрий розпочав диригентську діяльність у 1893 р., а з 1906 по 1937 рр. (з перервою) очолював Берлінську державну оперу, знайшов притулок у Ризі (1937-1941 рр.), а потім у Стокгольмі, де отримав титул «королівського придворного капельмейстера» та співпрацював зі Шведською королівською оперою, керував симфонічними концертами. Подібна доля спіткала й Отто Клемперера (1885-1973 рр.), який у 22-річному віці, за протекцією Г. Малера, став головним диригентом німецького оперного театру в Празі, а надалі очолював оперні колективи в Гамбурзі, Страсбурзі, Кельні, Берліні, як єврей змушений був виїхати в 1933 р. з Німеччини до США, де певний час співпрацював із симфонічним оркестром Лос-Анджелеса. Після Другої світової війни Клемперер співпрацював із Будапештським оперним театром та лондонським оркестром «Філармонія», був художнім консультантом Монреальського симфонічного оркестру. Масштабність інтерпретацій, глибоке проникнення в авторський задум, сувора логіка художньої концепції та відточеність виконання поставили Клемперера як продовжувача романтичних традицій диригентського мистецтва поряд з найвидатнішими диригентами в історії музики. Крім того, Клемперер, відповідно до тенденцій свого часу, мав величезний репертуар, з однаково високою силою переконання трактував шедеври класиків XVIII–XIX ст., твори сучасних йому в молоді роки А. Брукнера, Й. Брамса і Г. Малера та музику модерністських течій XX ст. від А. Шонберга до Е. Блоха.

Бруно Вальтер (1878-1962 рр.) дебютував як диригент наприкінці XIX ст. в Кельнському оперному театрі, переїхавши згодом до Гамбурга, де працював під керівництвом Г. Малера. Протягом 1913-1922 рр. Вальтер керував моцартівськими та вагнерівськими фестивалями в Мюнхені, у 1925 р. очолив Берлінську державну оперу, а через 4 роки — і лейпцизький «Гевандхауз». Прихід до влади нацистів змусив Вальтера виїхати до США, де митець диригував у театрі «Метрополітен-опера», виступав із кращими оркестрами. Значна частина репертуару Вальтера збереглася у звукозаписах. Публіцистична діяльність Б. Вальтера глибоко вплинула на формування напрямів методичної літератури в галузі диригування. Це стосується праці, присвяченої особистості та творчості вчителя Вальтера Г. Малера (1936) та автобіографічної книги «Тема з варіаціями» (1947). Книга — чудовий історичний нарис, із якого сучасні дослідники можуть черпати інформацію щодо різноманітних галузей культури першої половини XX ст. Логічним продовженням автобіографічної книги Б. Вальтера стала праця «Про музику та музикування» (1957), де автор висловив свої естетичні та методичні погляди на мистецтво диригування.

Серед митців, котрі обстоювали принципи німецької романтичної диригентської школи в Австрії та Німеччині фашистського періоду, слід назвати Карла Шуріхта (1880-1967 рр.), диригентська діяльність якого тривала майже 60 років. Уже в перші десятиліття

XX ст. його талант був визнаний за межами Батьківщини: у 1914 р. відбувся його перший виступ у Лондоні. Більше 30 років його творчість була пов'язана з Вісбаденом, де протягом 1923-1944 рр. Шуріхт виконував обов'язки генералмузикдиректора. Розпочавши диригентську діяльність у 1925 р., Йозеф Кайльберт (1908-1968 рр.) упродовж 1940-1945 рр. керував німецьким філармонійним оркестром Праги, а з 1945 по 1951 рр. — Дрезденською державною оперою. Ганс Кнаппертсбуш (1888-1965 рр.) більше ніж півстоліття посадав одне з провідних місць у музичному житті Європи. Зокрема, у 1922 р. очолив Мюнхенську оперу, а в 1930 р. переїхав до Відня, де до кінця війни диригував спектаклями Державної опери. Як визнаний інтерпретатор творів Р. Вагнера з 1951 р. постійно брав участь у Байройтському фестивалі, диригуючи операми «Кільце Нібелунга», «Парсифаль», «Нюрнберзькі мейстерзингери». За спогадами сучасників, рухи «одного з останніх могікан старої німецької диригентської школи» (Л. Григор'єв, Я. Платек) були надзвичайно спокійними, позбавленими будь-якої афектації. Нерідко в найвідповідальніших моментах він зовсім не диригував, опустивши руки, немовби прагнучи не заважати своїми жестами звучанню музики.

Диригентський дебют «художника надзвичайного масштабу, артиста, метою життя якого було ствердження краси та благородства класичного мистецтва» Вільгельма Фуртвенглера (1886-1954 рр.), відбувся в 1907 р. в Мюнхені. Працюючи музичним керівником оперних театрів у Любеку та Мангеймі, диригуючи оркестрами Франкфурта, Берліна, Відня, Фуртвенглер вийшов на провідні позиції серед диригентів Німеччини. Гастролював як оперний та симфонічний диригент, зокрема у Великобританії (з 1924 р.) та США (з 1925 р.). В 1920-х рр. очолював лейпцизький «Гевандхауз» та Берлінський філармонічний оркестр. Після 1933 р. як найголовніший із диригентів «арійців» посів значне місце в структурі гітлерівського режиму. Із падінням Третього рейху його усунули з посади керівника Берлінського філармонічного оркестру. Надалі диригував та робив записи в Зальцбурзі, міланському театрі «Ла Скала», виступав у Лондоні, Парижі, Стокгольмі.

Б. Вальтера вважають «віртуозом екстракласу» (Д. Рабінович), а В. Фуртвенглер, хоча і вказував на публікаціях на важливість мануальної техніки, не володів нею майстерно. Фахівці характеризували його жести як чудернацькі та незграбні, часом не пов'язані з музичним ритмом. Але музиканти під його керівництвом опинялися немов під гіпнозом, що приводило до надзвичайного творчого успіху, основаного на переконливому та логічному трактуванні твору. Проте такі спостереження, що стосуються більшості представників усіх поколінь німецької романтичної диригентської школи: лаконічність рухів А. Нікіша, Ф. Вейнгартнера, Р. Штрауса, Г. Кнаппертсбуша та ін.; традиція нівелювання метричних схем, започаткована Ф. Лістом та підтримана Г. Малером, а надалі Г. фон Караяном та ін.; нечіткість

мануальної техніки А. Нікіша, В. Фейнгартнера та ін. надали змогу мистецтвознавцям визначити вторинність мануальної техніки в розумінні досконалості диригентської майстерності як характерну ознаку феномену [7, с. 192].

Протягом 1930-40-х рр. вийшли друком основні публіцистичні праці В. Фуртвенглера. Саме він першим визначив у диригентському мистецтві середини ХХ ст. проблему, яку Д. Рабінович назвав «западом старої німецької романтичної диригентської школи». Зауваживши, що виконавський стиль у минулому створювали композитори та вказували напрям виконавцям-інтерпретаторам, постійно їх контролюючи, Фуртвенглер наголошував, що творці «нової музики» як антиподу «старої» втратили й внутрішній зв'язок із минулим. Із того часу, вважав митець, на плечі диригента ліг тягар «ніколи не бувало раніше відповідальності — створювати стиль окремих творів, який визначають самі твори» [4, с. 403]. Таке завдання спроможні були виконувати лише видатні художники, тобто «ідеальні диригенти», визначені митцями ХІХ ст.

Одночасно відбувалися і зміни в ставленні до диригування як до професійної діяльності. Збільшення диригентів-професіоналів та їх якісне вирівнювання стимулювало боротьбу за слухачку аудиторію, що привело до зрушень у репертуарній політиці диригентів того часу. Основу репертуару німецьких диригентів ще першої чверті ХХ ст. становили твори саме німецьких класиків, а критерієм творчої спроможності було натхненне виконання надбання Л. Бетховена. Але прагнення до популярності налаштовувало диригентський загаль на пошуки шляхів задоволення уподобань публіки. Перш за все це позначилося на змісті концертних програм, які все частіше урізноманітнювали завдяки виконанню зовнішньо ефектних музичних творів. Спрямованість на відхід від глибоких філософських ідей, заміна їх ефектністю, зовнішньою різнобарвністю, «карколомною технічністю» відзначають теоретики та критики середини ХХ ст. У публікації «Бетховен і ми» В. Фуртвенглер, ставлячи собі запитання «Чому так погано виконують Бетховена?», відповідав, що композитор, залежно від свого темпераменту, передавав у творах полярно протилежні душевні стани, в яких для досягнення позитивного результату в інтерпретації повинен перебувати й виконавець [4, с. 433].

Отже, функціонування «німецької романтичної диригентської школи» в контексті домінування її характерних ознак обмежується серединою ХХ ст., коли певні соціокультурні та суто мистецькі чинники приводять до трансформації в межах естетики не лише диригентського, а й виконавського мистецтва взагалі. По-перше, глобальні потрясіння (Перша світова війна), які зумовили формування нової музично-творчої сфери — авангардизму, в основі котрого було заперечення художнього надбання попередників не стільки в ідейному сенсі, скільки стосовно застосування застарілої, в їхньому розумінні,

репрезентативної системи норм. Такі зрушення сприяли не лише розширенню репертуарного мислення диригентів, а спричинили зміни в ставленні репрезентантів до процесу відтворення авторського тексту, які полягали в зміщенні акценту зі здійснення інтерпретації під час концертного виконання на її досконале відшліфовування на репетиціях. Це, в свою чергу, зумовило зосередженість на вдосконаленні індивідуальної мануальної техніки як універсальному (і традиційно зрозумілому в професійному середовищі) засобі інформування виконавського колективу щодо специфіки інтерпретаційної моделі музичного тексту. Відтак удосконалення мануальної техніки привело до чисельного збільшення диригентів належного професійного рівня, що, у співвідношенні з існуючими музичними колективами, викликало конкурентну боротьбу за місце за диригентським пультом, а отже й – вирішення проблеми оптимізації процесу інформування у взаємодії «інтерпретатор – виконавський колектив».

Вихід на провідні позиції протягом першої половини ХХ ст. у виконавському мистецтві «історичного напрямку», специфіка якого актуалізувала проблему конкурентноспроможності нового презентативного репертуару, стимулював поступову переорієнтацію у взаємодії «композитор – виконавець – слухач», надавши другому прерогативи в процесі популяризації перед публікою художнього образу, втіленого в авторському тексті. Якщо стосовно інтерпретації «історичного» репертуару диригент вимушений дотримувати виконавських традицій, то презентуючи новий твір, репрезентант постає майже співавтором композитора.

Подальші перспективи запропонованого дослідження полягатимуть у виявленні специфіки функціонування диригентського виконавства в Німеччині й Австрії з другої половини ХХ ст.

#### Список літератури

1. Богданов-Березовский В. Советский дирижер. Очерк деятельности Е. А. Мравинского / В. Богданов-Березовский. — Л. : Музгиз, 1956. — 283 с.
2. Вагнер Р. Избранные работы / Сост. И. А. Барсова и С. А. Ошерова. — М. : Музыка, 1978. — 695 с.
3. Васина-Гроссман В. Романтическая песня XIX века / В. Васина-Гроссман. — М. : Музыка, 1966. — 405 с.
4. Гинзбург Л. Дирижерское исполнительство : Практика. История. Эстетика / Л. Гинзбург. — М. : Музыка, 1975. — 629 с.
5. Густав Малер. Письма. Воспоминания / Сост., вступ. ст и примечания И. Барсовой; перевод с нем. С. Ошерова. — М. : Музыка, 1968. — 607 с.
6. Лошков Ю. Німецька романтична диригентська школа (друга половина ХІХ ст.) / Ю. Лошков // Культура України : зб. наук. пр. — Х. : ХДАК, 2012. — Вип. 36. — С. 267–276.
7. Рабинович Д. Исполнитель и стиль. Избранные статьи / Д. Рабинович. — Вып. 2. — М. : Сов. композитор, 1981. — 230 с.

*Надійшла до редколегії 28.08.2012 р.*

## ЗВУКООБРАЗ ЯК КАТЕГОРІЯ МЕТАФІЗИКИ МУЗИКИ: СМИСЛОВІ ВИМІРИ ТВОРЧОСТІ

*Досліджується звукообраз як категорія метафізики музики, що розкриває смислові виміри сучасної композиторсько-виконавської творчості.*

**Ключові слова:** *звукообраз, концепція звука, звукообразна семантика, постмодернізм.*

*Исследуется звукообраз как категория метафизики музыки, которая раскрывает смысловые измерения современного композиторско-исполнительского творчества.*

**Ключевые слова:** *звукообраз, концепция звука, звукообразная семантика, постмодернизм.*

*Investigated the sound images as a category of metaphysics of music, which reveals the semantic dimension of the modern composer-performing creative.*

**Key words:** *sound-images, the concept of sound, sound-images semantics, post-modernism.*

Новітній контекст сучасної картини світу актуалізує «нову парадигму музикознавчого мислення» (Л. В. Шаповалова), що утворює нові когнітивні напрями музикознавчої думки. Провідні музиканти, дослідники й митці наголошують на необхідності розуміння різноманітних музичних об'єктів та явищ з точки зору метафізики смислу, оскільки «метафізичний простір, подарований нам музикою, має глибоке підґрунтя, що повертає нас до першооснов людського буття» [7, с. 8].

Отже, сучасне музикознавство спрямоване до відкритого діалогу із сумісними гуманітарними науками, що зумовлено прагненням митців до глибинного та багатовимірного осмислення різноманітних об'єктів. Це спонукає дослідників до переорієнтування й пошуків нових підвалин сучасної методології та категоріального апарату в розкритті й актуалізації нових смислів та значень. Саме метафізика надає такої можливості в оновленні й інтерпретації смислів, породжених сучасним культурним контекстом епохи. Ще Е. Кант уважав, що метафізика, яка не обмежується чуттєвим досвідом людини, стала однією з пізнавальних і доказових наук.

Звукообраз як концептуальна категорія музикознавства узагальнює історико-культурні, когнітивні та музично-стильові концепти художнього мислення сучасних митців. Художньо-смислові координати звукообразу пов'язані зі зміною стильової парадигми, яка формує нову концепцію звука. Так, у контексті певної музичної культури звукова реалізація художнього образу і пошуки нових звучань набувають певних смислів. Утворювана семантика звукообразу виявляється на різних рівнях: фонетичному, інтонаційному, семантичному,

драматургічному, психологічному та філософсько-естетичному. Таким чином, мета статті — розкрити звукообраз як категорію метафізики музики, що утворює нові смислові виміри композиторсько-виконавської співтворчості сучасних митців. Об'єктом є звукообразна специфіка музики та її особливості в сучасній культурі, а предметом — смислові виміри звукообразу як категорії метафізики музики.

Осмислення метафізики та її вплив на когнітивну систему мистецтва в різноманітних концепціях здійснювали численні мистецтвознавці, культурологи, філософи тощо. Філософсько-естетичні концепції та ідеї видатних мислителів ХХ ст. О. Ф. Лосева і Т. В. Адорно значно вплинули на розвиток як філософської думки, так і художньої культури сучасності в цілому.

Метафізичні виміри музичного змісту — предмет дискусій багатьох учених. Показовими в цьому разі є різноманітні конференції (наприклад, міжнародна конференція «Метафізика мистецтва: Дні Петербурзької філософії-2003», організована Санкт-Петербурзьким філософським товариством), збірники наукових праць, присвячених проблемам метафізики музики, що спонукають до міждисциплінарного діалогу методології музикознавства, філософії та герменевтики. Відомий музикознавець Ю. М. Холопов у доповіді «Метафізика музики у філософії О. Ф. Лосева» визначає метафізику музики як певний «аспект її розгляду в усій повноті змісту, зокрема й глибинний пласт музики, прихований під чуттєво-звуковим її покривом» [8, с. 1].

Дослідження метафізичної специфіки музики потребує звернення до проблеми музичного часопростору (хронотопу), який інспірує образно-смислову діяльність свідомості митця і концепцію творчості загалом. Музика — це мистецтво звука, що розгортається в часі. Причому звуки ці спеціальним чином сформовані й організовані у звукові структури, які мають своє символічне (образно-смислове й семантичне) значення. У центрі уваги — поняття «квазі-час» (Р. Інгарден), «об'єктивація волі» (А. Шопенгауер), «становлення числа» (О. Лосев), «часові пласти» (Є. Назайкінський), «психологічний час» (Г. Орлов), а також індивідуальні хронотопічні концепції як «образи часу» композиторів другої половини ХХ ст. — «момент-час» (К. Штокгаузен), «застиглий час» (Д. Лігеті), «вертикальний час» (С. Губайдуліна), «мікро-час» (Л. Ноно). «Ідеї часу» в постмодерністській музичній творчості відображають тенденції сучасного мистецтва: плюралізм, концептуалізм і метафізичність. Отже, музика є вираженням внутрішньої сутності, способом світопізнання і відображення когнітивної моделі світу через метафізичні виміри буття. Завдяки метафізичному розумінню музики можна наблизитися до таємного й прихованого смислу художнього змісту, що в точних науках є неможливим лише через поняття й абстракції.

Звукообраз як художня і смислова категорія належить до тих творчих феноменів мистецтва, які сприяють глибинному розумінню



специфіки музичного змісту, який по своїй суті є метафізичним, оскільки самі по собі матеріально-фізичні звуки безглузді. Матеріальна сторона звукового простору стає в результаті свого озвучення нематеріальним, внутрішньо пережитим, метафізичним.

Визначення музичного смислу як творчої енергії, на нашу думку, слід здійснювати в єдності матеріального (фізичного), художнього й метафізичного вимірів. Так, Ю. Ніколаєвська називає три когнітивні рівні буття художнього смислу як символу: фізичний, метафізичний і художній [5, с. 42]. «Музичний символ – це структура, безпосередньо втілена в конкретній звуковій формі; структура, яка не лише відображає, а й породжує смисл; тобто структура динамічна» [5, с. 43]. Дослідниця вважає, що «смислом є той онтологічний спосіб, за допомогою якого актуалізується художнє переживання» [5, с. 47]. Це й нескінчений процес пошуку смислових інтенцій – відображення «духовного досвіду» особистості, яке впливає на розуміння смислу твору на метафізичному рівні.

На думку А. Сохора, «зміст музики складають художньо-інтонаційні образи, тобто результати відображення, перетворення й естетичної оцінки об'єктивної реальності у свідомості музиканта (композитора, виконавця), що відбиті в осмислених звучаннях (інтонаціях)» [6, с. 731]. Далі він доводить, що способом утілення музичного змісту є музична форма як «система музичних звучань, у якій реалізуються думки, емоції й образні уявлення композитора».

Метафізичне розуміння звукообразу в музиці – спроба піднятися до філософського музикознавчого аналізу, під час якого звукова матерія розглядається як об'єктивна реальність (онтологічний рівень буття). Музичне мислення – це насамперед художнє мислення у звукових образах, які є результатом суб'єктивного відбору й організації звукового матеріалу. Засоби музичної виразності, що відповідають семантиці звукоорганізації музичного змісту, відображують специфіку мислення композитора.

Створення звукообразу в структурі метафізичного простору – музично-розумовий процес, що охоплює всю систему музичної комунікації як цілісне «герменевтичне коло» (Л. В. Шаповалова):

1. «Час творчості» композитора (*homo creation*) – визрівання, обмірковування, моделювання і письмова фіксація в нотному тексті. Композитор – «медіум» між буттям і музикою, яка є його відображенням.

2. «Час музикування» виконавця-інтерпретатора (*homo ludens*) – убирає звукообразні ідеї автора і чуттєво й емоційно відтворює їх у своїй інтерпретації. Інтерпретатор відкриває таємну сутність звукових образів.

3. «Час спілкування» реципієнта-слухача – через сприйняття й осмислення сумісної звукотворчості композитора й інтерпретатора здійснюється подальша когнітивна рефлексія (обмін енергіями)



у свідомості слухача (музичного критика, музикознавця, слухача-співрозмовника).

Отже, звукообраз є категорією смислоутворення, оскільки розуміння його специфіки уможливило вихід за межі матеріального і долучення до вищого смислу буття людини в сучасному музичному континуумі. На думку Л. В. Шаповалової, «тайна творчості — право людини являти Образ і Подобу...» [11, с. 565].

Образи будуються на схожості, «співзвучності» з тим, що вони позначають. Ця подібність може мати зовнішній або внутрішній змістовий характер, бути повною або частковою стосовно ідей і асоціацій, які виникають. Образ є комунікативним знаком культури, який не лише позначає об'єкт, а й виражає його смисл в абстрактно-образній формі, передає ідеї чи поняття, пов'язані із цим об'єктом.

Художній образ – це суть мистецтва, чуттєве відтворення життя через авторську позицію. Музичний образ також концентрує духовну енергію культури й особистості, відтворюючи себе як у найменших структурних елементах (звуці, тембрі, інтонації), так і в цілому (композиції, драматургії). Навіть окремий звук з його властивостями є найменшою смислоутворюючою одиницею, що відіграє найважливішу роль у структурно-семантичному змісті образу.

В онтологічному статусі правомірним є ствердження основних стадій художнього образу: «образ первинний (ідеальний)» чи «образ-задум»; «образ-твір», «образ-сприйняття», «художній образ» [4, с. 228]. На цілісне створення звукообразу в процесі сприйняття музики впливають такі фактори, як звукова акустика, тембральні якості інструментів, а також індивідуальні психічні властивості особистості, життєвий досвід, що передують слуховим враженням («слуховий тезаурус»). Звукообраз як художня цілісність виникає в результаті об'єктивної ідейного задуму музичного твору, що відбувається як стадіальний процес, запроваджений М. Шамахан: «образ-ідея», «образ-інтерпретація», «образ-сприйняття» й «образ-пам'ять» [10].

Звукообраз – це слухопросторова модель, що розгортається в часі музичного твору (розгорнутий у часі слухопросторовий образ музичного твору). Звукообраз ідейно виявляється у звуковому концентраті як першооснові твору (звукотембрі, звукоритмі, мотиві, інтонації) чи в його цілісній структурі. Виникають «смисло-виразні значимості», «інтонаційні точки» (Б. Асаф'єв). Створення звукообразу передбачає ретельну слухо-розумову роботу суб'єкта, що відтворює сукупність індивідуальних і об'єктивних факторів культури. Слід також зауважити, що поняття звукообразу, визначене Л. Гаккелем у праці «Фортепіанна музика ХХ століття», безпосередньо пов'язане з уявленням про звукову природу інструмента, смислові, виразові та зображальні можливості якого постійно змінюються. Із цієї точки зору звукообраз пов'язаний зі специфікою музичного інструментарю, а якщо

звуковий світ інструмента змінюється, то змінюються й можливості для виконавця-інтерпретатора.

Отже, звукообраз – це системна категорія, що моделює алгоритм композиторського, виконавського і слухацького мислення. Сміслові виміри звукообразу як універсальної категорії музики можна узагальнити в таких рівнях.

1. Культурно-історичний – культурний контекст, стиль епохи, художній напрям.

2. Філософсько-естетичний – картина світу, духовні цінності, ментальні риси національного характеру.

3. Психологічний – умови сприйняття й індивідуально-особистісні риси суб'єкта творчості (композитор – виконавець – реципієнт), творча особистість митця, його художні вподобання і смаки.

4. Семіотичний – музична мова як знакова система і текст, у якому знаки є носіями смислу.

5. Семантичний – інформаційно-знакова структура музичного тексту як носія звукової ідеї твору:

- звукоорганізація музичного твору (інтонаційні, ритмічні, ладово-гармонічні, темброві, фактурні особливості);
- музична композиція (тип форми, драматургії і логіки розвитку художнього образу);
- жанрово-стильові ознаки й особливості їх утілення.

6. Речовий – синтаксична організація звукової ідеї, темпоритм форми «інтонаційна драматургія», що складається на основі виконавських засобів виразності (характеру звукодобування, темпоритму, агогіки, артикуляції, динаміки, тембру, педалізації), їх взаємодії (фразування, архітектоніки).

7. Інструментальний – темброво-семантичне амплуа інструментів, «темброва драматургія» як формоутворюючий фактор, взаємодія інструментування та форми (координація зміни тембрів і розділів форми, співвідношення динамічної напруженості тематичного розвитку з тембровим).

Таким чином, сміслові виміри звукообразу виявляються через синтез семантико-аксіологічних і структурно-організуючих функцій.

Категорія звукообразу є історично зумовленим феноменом, тому зрозуміло, що в контексті постмодернізму вона трансформується і набуває нового трактування. Образ діє як своєрідний «культурний код», що функціонує в різних, стилях, жанрах, формах. Структуралісти ХХ ст. (Ф. де Соссюр, К. Леві-Строс, Р. Барт) висунули «ідею культурного коду», що має певні характерні ознаки: універсальність як здатність «працювати» в кожному культурному типі й історичному часі; самодостатність у формуванні й зберіганні культурної пам'яті, відкритість до змін як здатність до самостійного творення нових культурних кодів. Культура постмодернізму проголошує ідею тоталь-

ного семіотизму (Ж. Дерріда), що надало можливості для відкритості значень і різноманітності культурних інтерпретацій.

Музика останньої третини ХХ ст. характеризується розмаїттям музичних напрямів, які зумовили процес стильового оновлення композиторської творчості, сприяли інтенсивному експериментаторству у сфері композиторських технік (серійність, пуантилізм, алеаторика, сонористика, додекафонія). З постмодернізмом у мистецтві ствердилися саме ті характерні тенденції, що принципово вплинули на уявлення про музику як таку. Інтертекстуалізм, стильові алюзії та гра смислів стали не лише прийомами чи методами, а й необхідною умовою вираження нової парадигми мислення. Нове мистецтво останньої чверті ХХ ст. відходить від домінування в музиці теми як репрезентанта музичного образу. У постмодернізмі головна функція мистецтва полягає в моделюванні й інтерпретації нових картин світу. Звукообраз як смислова модель світу є тією смислоутворюючою категорією, яка надає ключ до розуміння сенсу творчості.

У сучасному культурному просторі, в епоху інформаційних технологій і постіндустріального суспільства розуміння звукообразу як категорії метафізики пов'язане зі специфікою музичного мислення сучасних митців. Намагаючись надати смислового пояснення процесам, що відбуваються в музиці третього тисячоліття, М. Кокжаєв визначає структуру звукового простору як «тривимірну модель музичної світобудови» (час, висота й глибина), яка є «вмістилищем художнього смислу» і має певну акустичну енергетику [3]. У зв'язку із цим постає необхідність осмислити «позазвукові макро- та мікрокосми», наявність яких відчувається навіть у найелементарніших частинках, які є носіями музичних ідей (звукообразів), що, у свою чергу, розширюють межі уявлень про музичне мистецтво майбутнього.

Музика – це символічний світ, художній зміст якого передається та втілюється цілісною системою музичних засобів (мелодійними, гармонійними оборотами, особливостями композиції, часопросторової організації тощо). Однак унікальну властивість і специфічність звукообразу в контексті зміни стильових парадигм зумовлює нова звукова естетика.

Сучасна ситуація складається таким чином, що експерименти у сфері розширення звукових можливостей традиційних інструментів, зокрема фортепіано, стали пріоритетними як для композиторів, так і для виконавців-співавторів. Новаторські пошуки в трактуванні фортепіано реалізуються через: використання неприпустимих у класикоромантичній традиції прийомів і способів гри (гра на препарованих струнах, техніка виконання кластерів, резонансних акордів тощо); багатогранну колористику, різноманітну й тонку темброву вібрацію однієї звучності; багаторівневу систему тембрових модуляцій, закладену автором у драматургії розгортання звукового матеріалу.

Філософсько-естетичний смисл постмодернізму з його концепцією «подвійного кодування», теорією «відкритого твору» утворюють нову смислову специфіку звукообразної організації твору, що, у свою чергу, впливає на формування нового типу музично-виконавського мислення. На думку І. Чернової, «абстрактні ідеї, символи буття, безсмертя, всесвіт, космос, констеляція (Т. Адорно) й інші поняття розширюють межі музичної образності, ускладнюють іманентну метафоричність музичного мистецтва і передбачають нову виконавську поетику, яка ґрунтується на засадах інтелектуалізму» [9, с. 7].

Мистецтво постмодернізму репрезентує новий образ реальності – це уявний космічно-психічний простір або «можливість можливостей» (В. Мартинов). Світ постмодернізму вилучив зі свого змістовного середовища реальні образи й уявлення, і, звертаючись до слів К. Малевича, це пустеля, наповнена «хвилями безпредметних відчуттів». Дійсно, «зримий світ» стає цілком безпредметним, безобразним і безликим. Мистецтво постмодерну намагається передати не стільки чисті відчуття, скільки образи цих відчуттів, що виражають не лише ідею, а й психологічний стан або свідомість людини.

На нашу думку, в сучасній ситуації існує інтелектуально-психологічний спосіб звуковідчуття як фактор стилістики музичного твору, що наголошує на наявності або відсутності яскраво вираженої мелодії, функціональності гармонії, класичному або некласичному використанні артикуляції, можливості й неможливості звукодобування на певних інструментах (концепція Дж. Крамера). Характерними ознаками є, радше, тяжіння до певного типу образності, певного методу роботи зі звуковим матеріалом й особистісне ставлення до нього як композитора, так і виконавця-інтерпретатора.

Постмодерністська картина світу характеризується інтерпретаційним вектором художнього мислення, як і навколишній світ, що постійно видозмінюється і перебуває в процесі свого становлення. Завдяки синергетичному методу й інтуїтивному світобаченню так званого «художнього провидіння», які набувають першочергового значення в сучасній картині світу, уможливується розуміння різноманітних звукообразів, ідей, уявлень тощо. Практика «інтуїтивної побудови дійсності» (В. Діанова) допомагає авторові урізноманітнити музичну мову немuzичними засобами, використовувати неприпустимі раніше засоби музичної виразності й інструментарій. Усе це впливає на звукообразну специфіку музики постмодернізму.

Інтерпретаційне мислення сучасних митців відповідає ідеї вираження нескінченного, невимовного, принципу незавершеності *non-finitio*, типових для східного мистецтва (тобто передачі миттєвого стану буття). Цей принцип передбачає відкритість, незавершеність і динамізм форми твору з елементами несподіваності, порушення його цілісності й безсюжетність, ескізність, фрагментарність і абстрактність як принципи мислення, «безперервний потік свідомості».

Таким чином, у музичному мистецтві існує розмаїття індивідуальних звукообразних концепцій, які моделюють принцип мислення композитора, його ставлення до звукової природи мистецтва. У сучасній картині світу звукообраз трактується як проекція матеріалу мистецтва на індивідуальний стиль композитора. Обсяг поняття «звукообраз» не вичерпується поняттям «композиторська техніка» чи «музична форма» тощо. Серіалізм, пуантилізм, алеаторика, конкретна й електронна музика – спектр технічних новацій, що прийшли з авангардом 50-60-х рр. Але нова музика була об'єднана ідеєю пріоритету нової мовної форми як відображення нової ідеї звукового світу – звукообразної специфіки сучасної музики. Тому поняття звукообразу ширше – це метакатегорія мистецтва, що розкриває певну логіку смислу, пов'язану з індивідуальним музичним мисленням, уявленням і відтворенням композитором індивідуально відчутій звуковій картині світу на фонічному, семантичному й драматургічному рівнях. Звукообрази – це результати пізнання символічної реальності постмодернізму, що будуються не на зовнішній формі, а на внутрішньому баченні, проникненні в прихований внутрішній зміст. Категорія звукообразу розкриває глибинність художньо-сміслових (метафізичних) вимірів композиторської творчості (концепцію звукотворчості й інструменталізм мислення) з урахуванням специфіки виконавського мислення (твору як тексту та його репрезентації), що набувають певної трансформації в контексті останньої третини ХХ – початку ХХІ ст.

Перспективними напрямками подальших досліджень є вивчення смислового значення новацій і винаходів авангарду у сфері музичної мови, засобів виразності та специфічних способів їх фіксації й інтерпретації звукообразних концепцій сучасних митців.

#### Список літератури

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс / Б. Асафьев ; ред., вст. ст. и коммент. Е. Орловой. – Кн. 1-2. – Л. : Музыка, 1971. – 376 с.
2. Дианова В. Постмодернистская философия искусства: истоки и современность / В. Дианова. – СПб. : Петрополис, 2000. – 240 с.
3. Кокжаев М. Необычное в обычном. Признаки зарождения новых технологий в парадоксах музыки XX века / М. Кокжаев [Электронный ресурс]. – Режим доступа : [http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/\\_a-kokzhayev-unordinar.html](http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/_a-kokzhayev-unordinar.html).
4. Михайлова А. Художественный образ как динамическая целостность / А. Михайлов // Советское искусствознание '76. – М. : Сов. художник, 1976. – Вып. 1. – С. 222-257.
5. Николаевская Ю. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Когнітивне музикознавство : зб. наук. статей (на честь 55-річчя Л. В. Шаповалової) ; ХДУМ ім. І. П. Котляревського. – Х. : вид-во ТОВ «С.А.М.», 2010. – Вип. 29. – С. 36-50.
6. Сохор А. Музыка / А. Сохор // Музыкальная энциклопедия : в 6-ти т. ; гл. ред. Ю. Келдыш. – М. : Сов. энциклопедия, 1976. – Т. 3. – С. 731.

7. Уваров М. Алексей Лосев и Теодор Адорно: два образа метафизики искусства // Метафизика искусства: Дни Петербургской философии, 2003; мат-лы междунар. конф. – С-Пб. : Санкт-Петербургское философское общество, 2004. – 280 с.
8. Холопов Ю. Н. Метафизика музыки в философии А. Ф. Лосева / Ю. Н. Холопов; доклад. – Рукопись. – С. 1.
9. Чернова І. Музичне виконавство в ситуації постмодерну : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.01 / І. Чернова ; Львівська держ. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. – Львів, 2007. – 16 с.
10. Шамахян М. Музыкальный образ, его исполнительская интерпретация и восприятие : автореф. дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.02 / М. Шамахян ; Московская гос. консерв. им. П. И. Чайковского. – М., 1988. – 23 с.
11. Шаповалова Л. Как возможно когнитивное музыкознание? / Л. Шаповалова // Проблемы взаимодействия искусства, педагогики та теории і практики освіти. Когнітивне музыкознание : зб. наук. статей (на честь 55-річчя Л. В. Шаповалової) ; ХДУМ ім. І. П. Котляревського. – Х. : вид-во ТОВ «С.А.М.», 2010. – Вип. 29. – С. 549–566.

*Надійшла до редколегії 04.09.2012 р.*

УДК: 78.036.9:930.85(73)

О. А. БРОШЕ

### ДЖЕРЕЛА ДЖАЗУ: СИНТЕЗ КУЛЬТУР ТА СУБЛІМАЦІЯ СВОБОДИ (ЗА МАТЕРІАЛАМИ КІНОФІЛЬМУ КЕНА БЕРНСА «КОЛДОВСКАЯ ПОХЛЁБКА»)

Розглядаються джерела джазового мистецтва. Аналізується імпровізаційна сутність джазу з точки зору соціального становища афроамериканців у ХІХ — поч. ХХ ст.

**Ключові слова:** джаз, історія джазу, імпровізація, Новий Орлеан, театр менестрелів, спіричуел.

Рассматриваются источники джазового искусства. Анализируется импровизационная сущность джаза с точки зрения социального положения афроамериканцев в ХІХ — нач. ХХ в.

**Ключевые слова:** джаз, история джаза, импровизация, Новый Орлеан, театр менестрелей, спиричуэл.

There are considered the origins of jazz art. There is analyzed the essence of jazz improvisation in terms of social status of Afro-Americans in the ХІХ — ХХ cen.

**Key words:** jazz, jazz history, improvisation, New Orleans, minstrel's theater, spiritual.

Джаз — це унікальний вид музичного мистецтва. Формування естетики джазу відбувалося в ХІХ ст., але і сьогодні триває осмислення як унікальної техніки гри в джазі, так і того посилення, тієї звільняючої енергії, що закладена в ритмі джазу. Синтез декількох музичних стилів, культур, поглядів різних соціальних верств населення, ментальностей людей окремих рас і національностей сприяв

виникненню мистецтва, сутністю якого є постійне формування, безперервне створення нового музичного ладу. Тому сьогодні є актуальним дослідження джерел джазу та того середовища, де він зароджувався.

Мета статті — проаналізувати джерела джазу та сутність джазової імпровізації за матеріалами документального фільму Кена Бернса «Колдовская похлёбка».

**Мета** зумовлює необхідність вирішення таких завдань:

- 1) винайти джерела формування джазового мистецтва в XIX ст.;
- 2) визначити специфічні ознаки кожного із джерел;
- 3) розкрити сутність феномену імпровізації;
- 4) проаналізувати внутрішні риси джазової імпровізації з точки зору соціального становища афроамериканців у XIX — поч. XX ст.

Документальний фільм Кена Бернса «Колдовская похлёбка» (2001 р.) є першою з дванадцяти частин повномасштабної історії джазу, у якому йдеться про джерела джазу та форми (новоорлеанський стиль), що передували появі чиказького (або новоорлеансько-чиказького) стилю джазу, який розвивався після 1917 р. в Чикаго. Туди переїхали новоорлеанські джазмени у зв'язку із закриттям у Новому Орлеані кварталу розваг та «червоних ліхтарів» — Сторивілл. Проте автор зовсім не вибудовує чіткої стильової класифікації джазу, розповідаючи про історію джазу до 1917 р. як сукупність елементів, які по суті є рівнозначними компонентами на зразок знаменитої новоорлеанської юшки «Гамби» (чаклунська юшка з назви фільму).

У середині XIX ст. у Новому Орлеані розвивалися три специфічні культури:

- культура чорношкірих рабів;
- культура кольорових креолів;
- театральна культура.

Музична культура чорношкірих рабів складалася з музики африканських рабів; карибських ритмів, що були характерні для рабів з Вест-Індії; та музична культура рабів з глибинки американського півдня, яка втілювалася в спіричуел (духовні пісні), робочі пісні бавовнових плантацій (урк-сонгс), запитально-відповідні діалоги баптистських церков.

Стосовно музики африканських рабів надається два факти. Перший: у 1817 р. американським рабам дозволили раз на тиждень співати і танцювати на площі Конгосквер. Другий — це були складні ритми ударних інструментів. Карибські ритми визначаються, як пульсуюча та «заразлива» музика. Музична культура рабів з глибинки американського півдня взагалі не має розшифрування.

Дж. Л. Колліер у своїй книзі «Становление джаза» визначає спіричуел як архаїчний духовний жанр хорового співу північноамериканських негрів. Вважається, що походить він від одноголосих фольклорних негритянських пісень-гімнів, які виконувалися в респонсорній (запитально-відповідній) манері ще на початку колоніальної



епохи, а в XIX ст. розвинувся в самобутню закінчену форму багатоголосся під впливом християнської псалмодії білих переселенців. Вивчення спіричуелу і блюзу фольклористами, що почалося приблизно в середині XIX ст., сприяло пробудженню суспільного інтересу до негритянської музики і виникненню численних професійних хорів та вокальних ансамблів, які виконували спіричуели. На цій основі склався концертний різновид спіричуелу — задовго до концертних форм блюзу й інструментального джазу. У негритянському фольклорному спіричуелі виявляється багато характерних виразних засобів і прийомів афроамериканської музики: імпровізація, респонсорна техніка, офф-біт та ін., що поєднуються з європейською гармонійною основою і запозиченою з християнського гімну мелодією. Як і блюз, спіричуел є одним з головних джерел джазу [5, с. 257].

Таким чином, спіричуел об'єднав у собі як африканську, так і європейську культури.

Стосовно запитально-відповідних діалогів баптистських церков можна сказати, що вони втілили в собі той респонсорний принцип музичного формоутворення (від лат. *respondeo* відповідати), що став характерним для джазу. Він передбачає такий тип зв'язку елементів форми (побудови, розділів, частин; мотивів, фраз, пропозицій тощо), при якому ці елементи утворюють взаємодоповнюючі пари. Найвністю музичної будови, що виконує функцію «запитання» (і тому наділена такими властивостями, як нестійкість, незавершеність, розімкнення), є чинником, що зумовлює виникнення «відповіді» будови (стійкої і закінченої, котра відновлює порушену раніше динамічну рівновагу). Найпростішим способом реалізації цього принципу у виконавській практиці є т. зв. антифон — чергування двох груп ансамблю, перекличка між солістами, між солістом і ансамблем. Респонсорна техніка в афроамериканській музиці (уорк-сонгс, спіричуели, блюз) і джазі представлена надзвичайним різноманіттям засобів і прийомів — від найпростіших (перекличка) до найскладніших (логіка імпровізації і композиції, гармонії і мелодики, розподіл функцій між окремими виконавцями й інструментальними групами) [5, с. 244].

Робочі пісні бавовних плантацій були пов'язані з африканськими джерелами більшою мірою, ніж усі інші негритянські фольклорні жанри. Особливістю уорк-сонгс є притаманна їм соціальна функція — супровід і ритмічна організація трудового процесу. Ця особливість безпосередньо виявляється в ритміці пісні — її підпорядкуванні ритму роботи. Існує безліч різновидів уорк-сонгс: виконувані сольо і в ансамблі, із супроводом і без нього, пов'язані з різними формами трудової діяльності, примітивні і досконаліші в музичному сенсі. У них знайшли віддзеркалення найхарактерніші ознаки негритянської музики: респонсорний принцип — перекличка заспівувача і групи, хот-інтонація, блюзовий лад, офф-біт, які потім стали характерними для джазу [5, с. 258].

Кольорові креоли — вільні темношкірі мешканці, які були потомками іспанських та французьких колоністів і їх чорношкірих дружин та коханок. Вони вважали себе спадкоємцями європейської культури і на чорношкірих африканців дивилися згори вниз. Багато хто з них мав класичну музичну освіту. Креоли були носіями європейської культури.

Театральна культура Америки першої пол. XIX ст. втілювалася в шоу менестрелів, самотній формі американського музичного театру, що виникла під впливом негритянського фольклору. Спершу це були короткі комедійно-ексцентричні імпровізовані сценки — скетчі, які виконували бродячі білі музиканти менестрелі, котрі гримувалися під негрів, пародіювали їх манери, звички, мову, пісні і танці. Такі сценки нерідко вставляли як інтермедії між діями в театральних постановках для розваги публіки під час антрактів. Згодом на їх основі розвинувся особливий тип закінченого багатоактного шоу вистави за участю професійних акторських труп та музичних ансамблів (банджо, кастаньети, тамбурин та інші інструменти). Період найвищого розквіту шоу менестрелів — 1840–1870 рр. Після закінчення громадянської війни в США (1865 р.) з'явилися негритянські трупи, які продовжували традиції білих менестрелів. [5, с. 251]. Музика менестрелів сприяла виникненню та розвитку регтайму й раннього джазу. Музика менестрелів — це пісні з плантацій, написані і білими, і чорними авторами.

Наприкінці XIX ст. в Новий Орлеан прийшли ще два музичні стилі, які вплинули на виникнення джазу: регтайм і блюз.

Регтайм винайшли чорношкірі піаністи в містах Середнього Заходу країни. Це була заводна та бійка музика, яка об'єднала в собі: спіричуел, пісні менестрелів, європейські народні наспіви і воєнні марші. Головним мотивом став свіжий, наполегливий, синкопований вид (синкопа (буквально — обрубвання, скорочення) — зміщення ритмічної опори (акценту) із сильної частки такту на слабку, тобто незбіг ритмічного акценту з метричним [3, с. 302]). Наступну чверть століття регтайм — рваний ритм — був найпопулярнішою музикою Америки, зокрема завдяки бродячим музикам, що сприяли його поширенню. Регтайм (англ. букв. «розірваний час», тобто синкопований ритм) — фортепіанний жанр. Дж. Л. Колліер зауважує, що в поширенні й розвитку регтайму провідна роль належала білим музикантам (особливо це стосується т. зв. естрадного концертного регтайму). Характерними ознаками регтайму є зіставлення постійно синкопуючої мелодії з метрично чітким маршеобразним акомпанементом типу «бас — акорд», використання остинатно повторюваних мелодійних і ритмічних моделей, що не збігаються з тактовим угрупованням (паттерн), особливий тип композиційної структури та ін. [5, с. 253]. Для фольклорного регтайму була характерна імпровізаційність, яка стане головною особливістю джазу.

Разом з регтаймом новоорлеанські музики вперше почули блюз. Його привезли чорношкірі виконавці, які приїхали з дельти Міссісіпі. У «Колдовской похлёбке» так визначають блюз: «Блюз — це коли ти намагаєшся знайти сенс ситуації, головний сенс якої в тому, щоб не дати знайти тобі сенс» [2]. Блюз виник як спроба пошуку естетики на протиставлення естетиці менестрелів. Блюз — проста, гнучка, еластична форма; це не тільки техніка, це певний настрій: це печаль, туга. Він будується за законами музики баптистської пастви. Але духовна музика баптистів звертається до Бога, а блюз — до людини. Блюз був тісно пов'язаний з африканськими джерелами, презентований безліччю жанрових різновидів у народній музиці чорношкірих народів Південної, Центральної та Північної Америки. На думку дослідників, блюз розвинувся на основі негритянських фольклорних вокальних жанрів, серед яких найважливішими є уорк-сонг, спіричели та ін. [5, с. 242].

У Новому Орлеані музики переклали музику блюзу на мову духових інструментів, які там залишилися після війни. І ця нова музика об'єднала в собі духовне і піднесене — музику церкви і світські мотиви.

Крім того, на виникнення джазу вплинуло саме місто, в якому відбувалося багато парадів та свят, а також проходив знаменитий шестиденний карнавал. В одному кварталі, як зауважує Кен Бернс, могли жити іспанська родина, африканська родина, креоли, німці, що сприяло синтезу елементів їхніх культур. Ще однією складовою цього синтезу стала культура злочинного світу Нового Орлеану: шулери, жінки легкої поведінки, і тут же — церковність та набожність, культ Вуду — усе це складові спільної культури, в якій сформувався джаз.

Новаторство джазу — в імпровізації — стверджує герой фільму Кена Бернса американський трубач Уінтон Марсалес. Джаз — це мистецтво імпровізації, яке винайшло форму в процесі створення. Сама імпровізація, спонтанна імпровізація є мистецтвом.

У музичному словникові Г. Рімана, написаного близько ста років тому, «імпровізація» визначається як мистецтво спонтанного створення музики в процесі виступу [8]. «Краткий музыкальный словарь» визначає імпровізацію як створення музики під час її виконання (латинське *improvisus* — непередбачений) [4]. Інші зазначені музичні словники надають подібні визначення.

У своїй дисертації «Феномен импровизации в джазе» Д. Р. Лівшиць наводить найбільш поширені значення слова «імпровізація»:

1) Вільна, не обмежена приписами творчість. Як основа професіоналізму особливого типу, вона поширюється на безліч східних музичних традицій, європейське експромтне музикування (наприклад, у музиці романтизму), а також на фрі-джаз.

2) Безписемна творчість. У цьому значенні імпровізація поширюється на музику великих композиторів Європи, що імпровізували

(Баха, Моцарта, Бетховена й інших), у яких вона стає важливим передкомпозиційним етапом письмового твору. Безписемність, крім того, характеризує фольклорну імпровізацію.

3) Створення оригінальної мелодійної лінії на задану гармонійну послідовність. Цей принцип реалізується в різноманітних варіаційних циклах європейської музики, а також у традиційному джазі [7, с. 19].

Основою імпровізації, згідно з А. Одером, є мелодійна фраза, а суть проблеми полягає в ритмічному, гармонійному і тембровому наповненні фрази. Справа в тому, що джазова та європейська музична практика принципово різні: звуковий еталон джазу набагато різноманітніший. Для джазу природна вільна зміна звукових параметрів (тембру, ритму, висоти) фрази, що вже зумовлює імпровізацію [7, с. 22].

У кінофільмі «Колдовская похлёбка» стверджується, що ідея імпровізації пов'язана з життям американських рабів. Якщо ти раб — тобі не вижити, якщо ти не навчишся імпровізувати, бо ти не знаєш мови, менталітету, законів тощо.

У Новому Орлеані жили вихідці з усього світу. Тут пліч-о-пліч існували люди всіх національностей та родів занять. На початку XIX ст. це місто було центром работоргівлі. Новий Орлеан був багатонаціональним і наймузичнішим містом нового світу. Нащадки рабів створили джаз.

Джазова імпровізація виникла саме в пошуках своєї самоідентичності в чужій країні. Джаз являє собою сублимацію тієї свободи, якої не мали чорношкірі люди в Америці в XIX — поч. XX ст. Ефім Барбан, говорячи про імпровізацію у фрі-джазі, фактично аналізує саму сутність феномену імпровізації: імпровізуючи, музикант вільного джазу неминуче «зривається», «оступається», тобто жертвує свої раціональні, егоїстичні доводи внутрішній вірі, що виливається назовні, своїй справжній сутності, своєму істинному призначенню, які нерідко приховані, нерідко пригнічені в ньому різними доводами соціальної доцільності, страху, марнославства або спокусами егоїстичних, ефемерних інтересів, спотворені аргументами конформістської свідомості, ілюзіями соціальної алхімії, пророцтвами демагогів, сурогатами переконань. Імпровізація у вільному джазі — це знамення, що сповіщає проіщення справжньої, не відчуженої особистості, очищеної від неорганічних їй нашарувань. Так музична імпровізація відкриває одвічну таємницю особистості.

Одночасно імпровізатор реалізує в імпровізації свої емоційні та духовні потенційні можливості, задуми і проекти, не реалізовані в емпіричному житті. Занурення в потік вільної імпровізації — це відхід від пасивної і зовнішньої визначеності свого випадкового буття до вільної внутрішньої самореалізації, до динамічної, а не статичної форми існування, перехід від удаваності до автентичності... Саме тому імпровізація нерідко «суперечить» видимості, не гармоніє з повсякденним

психологічним виглядом музиканта, оскільки людина є не тільки і не стільки тим, ким вона стала, але й тим, ким вона прагне або здатна бути, існуючи як відкрита можливість [1, с. 127].

«Імпровізація є не тільки сповідальною формою виявлення особистісної сутності музиканта, його персональної суб'єктивності, «зрізом» духовно-етичної індивідуальності, але водночас і інструментом самопізнання музиканта» [1, с. 128]. І хоча автор більше звертається до внутрішніх, пов'язаних з особистістю музиканта моментів, виникає слушна думка про джаз як шлях чорношкірих музик Нового Орлеану до осмислення своєї вільної природи, спочатку внутрішнє, а потім зовнішнє відмежування та протистояння рабству. «Форма та зміст багатьох елементів імпровізації часто несподівані і для самого імпровізатора, вони відкривають йому нові сторони його ж естетичного і духовного досвіду» [1, с. 128]. Сутність джазу — свобода. Ця музика говорить про звільнення, вивільнення афроамериканців, які були невільні у вільній країні.

Викладені в процесі імпровізації ідеї є наслідком психічно пережитих музикантом проблемних ситуацій: вони або вирішують певні емоційні проблеми, або є неусвідомленими елементами його власної свідомості, що сприяють своїм проривом перетворенню свідомості в самосвідомість.

Справжня імпровізація для музиканта — завжди самовідкриття. Несподіваність — запорука органічності і правди джазової ідеї, необхідний момент переходу неусвідомленої сутності свідомості в самосвідомість [1, с. 129].

У кінофільмі Кена Бернса джаз розуміється як спілкування, спілкування мовою музики. Джаз виникає як діалог між різними верствами населення, що живуть у місті та поза його межами, людьми різних національностей, кольору шкіри та культури, діалог між Африкою та Європою. Джазова імпровізація — це діалог виконавця із самим собою, а джаз для чорношкірого музиканта є сублимацією свободи.

Таким чином, можна дійти певних висновків:

1. Джерелами формування мистецтва джазу в ХІХ ст. стали:

- музика африканських рабів;
- карибські ритми;
- спіричуел (духовні пісні);
- запитально-відповідні діалоги баптистських церков;
- робочі пісні бавовнових плантацій (уорк-сонгс);
- музика кольорових креолів;
- театр менестрелів;
- регтайм (кінець ХІХ ст.);
- блюз (кінець ХІХ ст.).

2. Музика африканських рабів мала складний ритм, що досягався за допомогою ударних інструментів. Карибські ритми мали

особливу пульсацію та «заразливість». Спіричуели поєднують у собі африканську та європейську культури: їх основою є імпровізація та респонсорна техніка, що поєднуються з європейською гармонійною основою і запозиченою з християнського гімну мелодією. Респонсорний принцип музичного формоутворення (від лат. *respondeo* — відповідати) був характерним і для запитально-відповідних діалогів баптистських церков. Особливістю уорк-сонгс є ритм пісні, підпорядкований ритму роботи, а також організаційне та видове різноманіття трудових пісень. Кольорові креоли репрезентували класичну європейську музичну традицію. Для музики театру менестрелів був характерним синтез європейської та африканської музики й культури. Регтайм та блюз, які об'єднали в собі: спіричуел, пісні менестрелів, європейські народні наспіви і воєнні марші (регтайм) та уорк-сонгс і спіричуел (блюз). Головним мотивом регтайму став синкопований вид — зміщення ритмічної опори (акценту) із сильної частки такту на слабку, а характерна як для регтайму, так і для блюзу імпровізаційність стала основною складовою джазового мистецтва.

3. Імпровізація — мистецтво спонтанного створення музики під час виступу, створення оригінальної мелодійної лінії на задану гармонійну послідовність. Основою імпровізації є мелодійна фраза, а суть проблеми полягає в ритмічному, гармонійному і тембровому наповненні фрази.

4. Ідея імпровізації у фільмі Кена Бернса «Колдовская похлёбка» пов'язана з життям американських рабів. Джазова імпровізація виникла саме в пошуках своєї самоідентичності в чужій країні, вона являє собою сублимацію тієї свободи, якої не мали чорношкірі мешканці Америки в XIX — поч. XX ст. Чорношкірі музиканти реалізували в імпровізації свої емоційні та духовні потенційні можливості, задуми і проекти, не втілені в емпіричному житті. Мистецтво імпровізації стало відходом від пасивної і зовнішньої визначеності свого випадкового буття до вільної внутрішньої самореалізації, до динамічної, а не статичної форми існування, переходом від удаваності до автентичності.

Подальшого дослідження потребують такі аспекти теми: чиказький стиль у джазовому мистецтві, феномен джазового свінгу, фрі-джаз у системі сучасного музичного мистецтва, масове й елітарне в мистецтві джазу.

#### Список літератури

1. Барбан Е. С. Черная музыка, белая свобода / Е. Барбан. — СПб. : Композитор, 2007. — 284 с., [24] л. портр.
2. Бернс К. Колдовская похлёбка [Кінофільм] / К. Бернс. — Великобритания, США, 2001. — 1 кінострічка (60 хв.)
3. Большая советская энциклопедия. В 51 т. — Т. 39 — 2-е изд. — М. : Гос. науч. изд. «Большая советс. энцикл.», 1956. — 652 с.

4. Булучевский Ю. Краткий музыкальный словарь / Ю. Булучевский, В.Фомин. — М. : Музыка, 2005. — 461 с.
5. Коллиер Дж. Л. Становление джаза: популярный исторический очерк / Дж. Л. Коллиер. — М. : Радуга, 1984. — 260 с.
6. Конен В. Д. Рождение джаза / В. Д. Конен. — М. : Совет. композитор, 1984. — 312 с.
7. Лившиц Д. Р. Феномен импровизации в джазе : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Д. Р. Лившиц. — Н. Новгород, 2003. — 176 с.
8. Риман Г. Музыкальный словарь [Электронный ресурс] / Г. Риман ; [пер. с нем. Б. П. Юргенсона, доп. рус. отд-нием]. — М. : ДиректМедиа Паблшинг, 2008. — Режим доступа: [http://www.biblioclub.ru/dictionaries.php?action=dict&dict\\_id=22](http://www.biblioclub.ru/dictionaries.php?action=dict&dict_id=22)

*Надійшла до редколегії 12.09.2012 р.*

УДК [785.161:780.614.331](477.52/6)

К. І. ДРИГА

### **АНСАМБЛЬ СКРИПАЛІВ У СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ (ЗА МАТЕРІАЛАМИ ТВОРЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ СХІДНОУКРАЇНСЬКИХ ВИКОНАВСЬКИХ КОЛЕКТИВІВ)**

*Аналізується виконавська діяльність сучасних українських ансамблів скрипалів*

**Ключові слова:** ансамбль скрипалів, ансамблеве музичне виконавство, українська музична культура, педагогічна практика, концертна діяльність.

*Анализируется исполнительская деятельность современных украинских ансамблей скрипачей.*

**Ключевые слова:** ансамбль скрипачей, ансамблевое музыкальное исполнительство, украинская музыкальная культура, педагогическая практика, концертная деятельность.

*Analyzes the performance work of contemporary Ukrainian violin ensemble.*

**Key words:** violin ensemble, band music performance, Ukrainian musical culture, pedagogical practice, concerto activity.

Ансамблеве мистецтво — найважливіша складова музичної культури. Його творче функціонування й художній розвиток нерозривно пов'язані з вокальною та інструментальною сферами, концертною і музично-театральною традицією.

Яскравим репрезентантом ансамблевого мистецтва в інструментальній сфері є ансамбль скрипалів. Цей ансамблевий різновид набув значного поширення у світовому та вітчизняному художньо-інформаційному просторі, має величезні й самобутні властивості, виявлені в його виконавському складі й виражальних можливостях, зокрема в темброво-фонічній специфіці.



Семантика поняття «Ансамбль скрипалів» корелює з усталеним у музикології поняттям «ансамбль», яке у виконавській практиці найчастіше трактують як «спільний творчо-виконавський процес, що спричиняє технологічну і художню координацію всіх учасників» [13], та як «співпрацю, спрямовану на досягнення художньо-виконавського результату» [13].

Відповідно, ансамбль скрипалів є виразником специфічного синтезу властивостей, загалом притаманних ансамблю як виконавському колективу, та особливої виконавської музично-комунікативної ситуації.

Ансамбль скрипалів посідає важливе місце в жанровій ієрархії ансамблевого, насамперед камерно-ансамблевого, мистецтва. Творчий потенціал, притаманний цьому різновиду інструментального музичного мистецтва, сприяє його постійному розвитку в багатьох художніх проявах та аспектах. Безперервно еволюціонуючи, цей музично-виконавський жанр «напрацьовує» власні мистецькі засоби та прийоми виразності, розвиваючи кращі традиції ансамблевого виконавства. Різноманітність і обсяг репертуару свідчать про постійну увагу до цього жанру багатьох поколінь митців — виконавців, композиторів і викладачів.

Проте, незважаючи на значну поширеність, художню значущість і суттєву роль ансамблю скрипалів у концертно-виконавській та педагогічній практиці, він дотепер є одним з найменш досліджених мистецьких явищ у музикознавстві, зокрема українському. До проблематики ансамблю скрипалів звертаються найчастіше на емпіричному та методико-практичному рівнях [13]. Попри деяке висвітлення в музикознавчій літературі окремих аспектів та характеристик існування ансамблю скрипалів, загалом це мистецьке явище не набуло цілісного теоретичного обґрунтування й усебічного розгляду. У вітчизняній музичній науці дотепер немає спеціальних досліджень, спрямованих на виявлення іманентної виконавсько-жанрової специфіки ансамблю скрипалів, особливостей його історичної еволюції та сучасного стану.

Актуальність дослідження зумовлена загальнонауковим інтересом до проблем ансамблевої культури в цілому та необхідністю теоретичного осмислення ансамблю скрипалів як феномену музичного мистецтва.

**Мета** — визначити специфіку сучасного мистецького буття ансамблю скрипалів на прикладі виконавської діяльності колективів Східного регіону України. Теоретичним підґрунтям статті є праці з теорії та історії камерно-ансамблевого мистецтва, історії та теорії інструментального (насамперед скрипкового) виконавства та педагогіки. Запропонована розвідка ґрунтується на дослідженнях Д.Благого, Ю. Волощука, Л. Гаккеля, Т. Гайдамович, Л. Гінзбурга, А. Готліба, В. Зеленіна, Ж. Кліменка, Р. Мезинського, А. Микитки, І. Польської, Л. Раабена та ін. Матеріал статті пов'язаний також

із узагальненням власного виконавського та педагогічного досвіду автора.

Найбільшої актуалізації ансамбль скрипалів як мистецький феномен та жанр музично-виконавського мистецтва набув у ХХ ст. Саме в цей історичний період відбувалася діяльність найяскравіших творчих колективів, що розкривають нові грані й можливості такого ансамблю та сприяють збагаченню уявлень щодо його художньо-виконавського потенціалу. Взірцем яскравого концертного життя скрипкового ансамблю в музиці ХХ ст. став уславлений ансамбль скрипалів Великого театру (м. Москва), що є визнаним еталоном художньої досконалості в цій жанровій сфері. Творчість означеного колективу набула широкого мистецького резонансу в усьому світі та відіграла виняткову роль у популяризації і активізації скрипкового ансамблевого виконавства.

Діяльність ансамблю скрипалів Великого театру на теренах колишнього СРСР (зокрема в Україні) сприяла суттєвому підвищенню ролі скрипкового ансамблевого мистецтва у виконавській та педагогічній практиці. Так зокрема виникла значна кількість скрипкових ансамблів у музично-освітній сфері, яка репрезентувала різні рівні професіоналізму — від музикантів-початківців до майстрів-віртуозів.

В українській музичній культурі розвиток ансамблево-інструментального виконавства був тісно пов'язаний з композиторською творчістю в ансамблевих жанрах, спрямованою на створення власних форм, які відповідали сутності національного мистецтва, ментальним особливостям. На розвиткові української ансамблевої музики у ХХ ст. загалом позначились: утвердження національного стилю, розширення жанрово-стильових меж композиторської творчості, збагачення образно-художнього змісту творів актуальною тематикою, опанування комплексу сучасних музично-виражальних засобів, а також постійне підвищення рівнів виконавської майстерності вітчизняних митців.

Ансамбль скрипалів як різновид ансамблево-виконавської творчості в українському інструментальному мистецтві активізувався в другій половині ХХ ст. Основними сферами його творчого побутування в сучасній українській музиці стають концертне виконавство та педагогіка.

Як форма творчо-виконавської діяльності ансамбль скрипалів являє собою мистецький колектив, створений за принципом поєднання темброво-однорідних музичних інструментів, а саме скрипок. Особливе місце ансамбль скрипалів посідає в педагогічному процесі, функціонуючи майже в усіх закладах музичної освіти різних рівнів — від дитячих музичних шкіл, ліцеїв мистецтв, музичних училищ та коледжів, спеціальних музичних шкіл-інтернатів до вищих музичних закладів III та IV рівнів акредитації (консерваторій, інститутів,

академій, університетів культури й мистецтв). Ансамблі скрипалів функціонують також у структурі вищих навчальних закладів немистецької спрямованості (зокрема технічних університетах та ін.)

Вони є постійними учасниками різноманітних мистецьких акцій — конкурсів, творчих оглядів і фестивалів ансамблевої музики різних рівнів музично-професійної підготовки. Метою проведення подібних заходів є популяризація надбань класичної і сучасної музики, скрипкового ансамблевого музикування, пошуки нового репертуару та відповідних сучасних форм його репрезентації в цій сфері, демонстрація діапазону професійної майстерності та художньо-виконавських можливостей.

Показником мистецької екзистенції ансамблю скрипалів в українській музиці сьогодення можна вважати запропонований нижче вибірковий огляд виконавської діяльності східноукраїнських колективів (зокрема міст Харків, Полтава, Дніпропетровськ), які ілюструють, на нашу думку, розмаїття рівнів і творчої спрямованості цього мистецького жанру.

Активно концертуєчим колективом на сучасному етапі розвитку розглядуваного жанру в Україні є ансамбль скрипалів «Віоліно» (м. Дніпропетровськ), який опікує однойменне юнацьке музичне товариство. Ансамбль активно гастролює як у Східній, так і в Західній Україні (Івано-Франківськ, Коломия, Дрогобич, Ужгород, Львів). До складу ансамблю входять музиканти зі Східного та Південного регіонів України, зокрема з Дніпропетровська, Харкова, Луганська, Мелітополя, Нікополя. За оцінкою лауреата міжнародних конкурсів скрипалів проф. Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка Лідії Шутко, ансамбль «Віоліно» є «яскравим високопрофесійним колективом, музиканти якого здатні до глибокого проникнення в стиль виконуваних творів різних епох і різних національних шкіл» [11]. Як підкреслює керівник Львівського камерного оркестру проф. Г. Павлій, високі мистецькі досягнення цього ансамблю є насамперед заслугою керівників — директора-менеджера С. Ліб і професора — керівника з Харкова Л. Холоденка [11].

На Полтавщині активним музично-концертним життям, високою професійною майстерністю позначена діяльність ансамблю скрипалів «Академ» (керівник — О. Абрамов, концертмейстер — І. Абдуллаєва). Створений у 2002 р. при ДМШ № 3 в Полтаві, цей ансамбль набув активного мистецького розвитку в іншому статусі, продовживши свою діяльність у Полтавській державній аграрній академії, яку репрезентує й нині. Як зазначається на офіційному сайті Полтавського міського будинку культури, до складу цього колективу «входить переважно студентська й учнівська молодь міста» [3]. Основу репертуару ансамблю складають найвідоміші твори світової класичної музики.

Ансамбль «Академ» є лауреатом конкурсу-фестивалю ансамблевої музики (м. Харків, 2002) міжнародного конкурсу «Синій

птах» (м. Сімферополь, 2004) всеукраїнського фестивалю художньої творчості «Софіївські зорі» (м. Умань, 2009) та всеукраїнського фестивалю-конкурсу класичної музики і співу «Золота ліра — 2008» (м. Дніпропетровськ), міжнародного фестивалю-конкурсу молодих виконавців «Кримська весна — 2007», «Кримська весна — 2009» (м. Ялта) [3].

У концертній виконавській традиції м. Харків значне місце посідають ансамблі скрипалів, які функціонують у структурі вищих навчальних закладів, зокрема Харківській державній академії культури, Національному технічному університеті («ХПІ»), Народній українській академії, Харківській гуманітарно-педагогічній академії та ін.

Серед студентських ансамблів скрипалів Харкова самобутнім і витонченим виконавським стилем відзначається творчий колектив Харківської державної академії культури «Vivat Akademia», заснований у 2000 р. Учасники цього скрипкового ансамблю є студентами факультету музичного мистецтва ХДАК. Художнім керівником колективу «Vivat Akademia» є старший викладач кафедри інструментів духового та естрадного оркестрів Харківської державної академії культури Сергій Юрійович Романенко. Під час становлення колективу партію фортепіано виконувала концертмейстер кафедри П. В. Кириченко. В останні роки фортепіанну партію виконують студенти 4 курсу означеного факультету: Г. Коломієць, А. Калініченко. Кількісний склад учасників «Vivat Akademia» варіюється від 6 до 12 осіб. Ансамбль є лауреатом всеукраїнського конкурсу молодих виконавців «Слобожанський вернісаж» (2010). Стильовий діапазон виконуваних творів цього ансамблю майже не обмежений — від композицій доби бароко XVII ст. до опусів XX ст., зокрема Д. Шостаковича («Романс», «Іспанський танок» з музики до к/ф «Овід»), К. Караєва («Павана», «Танок»), І. Фролова («Жарт-сувенір»). Суттєву роль у репертуарі колективу «Vivat Akademia» посідають твори відомих сучасних українських композиторів, серед яких слід особливо відзначити імена М. Скорика («Мелодія», «Іспанський танок») та композитора В. Птушкіна. Зокрема репертуар ансамблю містить такі відомі твори зазначеного харківського автора, як «Піднесене й земне», «Вокаліз», «Вічний рух», «Романс пам'яті Шостаковича» тощо. Значну увагу керівник ансамблю приділяє також далученню до виконавської палітри ансамблю скрипалів популярних творів з репертуару відомих поп — і рок — груп, зокрема «Бітлз» («Yesterday»).

Ансамбль веде активну концертну діяльність (перш за все в академії), бере участь у культурному житті міста і за його межами. Так, наприклад «Vivat Akademia» є постійним учасником концертів, які проводяться Російським культурним товариством у м. Харків.

Одним з найкращих виконавських колективів міста є лауреат Національного конкурсу ім. М. В. Лисенка Харківський молодіжний

ансамбль скрипалів «Натхнення» Народної української академії, створений у 1998 р. Його засновником і художнім керівником є відомий харківський музикант Валентин Михайлович Білоцерківський.

Творчий колектив ансамблю «Натхнення» складається з одинадцяти учасників старших класів і студентів зазначеного навчального закладу. Високопрофесійне звучання ансамблю зумовлене об'єднанням індивідуальностей, котрі здатні до співпраці й утворення художньої цілісності.

Слід підкреслити, що спеціальний репертуар для ансамблю скрипалів як такого композитори створюють нечасто. Саме тому програми подібних колективів частіше складаються з різноманітних за походженням та виконавською специфікою (вокальних, інструментальних, оркестрових або призначених для сольного виконання) авторських творів у художньому перекладенні для скрипкового ансамблевого складу. Не винятком є і репертуар ансамблю «Натхнення», який вирізняється певним жанрово-стильовим розмаїттям. У виконавській програмі «Натхнення» — обробки народнопісенної творчості (здійснені переважно самим керівником ансамблю Білоцерківським), зразки музики європейського бароко, класико-романтичні композиції та твори авторів ХХ ст. Значну частину репертуару цього ансамблю складають також обробки сучасних естрадних і джазових мелодій.

«Натхнення» — відомий у місті Харків виконавський колектив. Широкий його популяризації сприяла активна концертна діяльність: численні виступи в залах Харківської філармонії, Будинку органної та камерної музики, на сцені Харківського оперного театру ім. В. Лисенка, відкритих майданчиків міста тощо. Ансамбль неодноразово брав участь у різних мистецько-культурних програмах харківського телебачення, таких як «Автограф для вас», «Грані часу», «Камертон», «Культура», «Мелогограф», «Мистецтво вічне», «Сьома студія» та ін [1].

«Натхнення» є лауреатом і дипломантом міжнародних фестивалів, переможцем багатьох виконавських конкурсів і оглядів, зокрема обласного фестивалю «Студентська весна», всеукраїнського фестивалю «Барви осені», міжнародних фестивалів «Конвалія — 2006» та «Fortissimo — 2006», Міжнародного фестивалю польської музики ім. К. Шимановського (2007) та міжнародного фестивалю «Квітка Надії» (Туреччина, 2008).

У 2004 р. ансамбль «Натхнення» був удостоєний звання «Зразковий», а у 2009 р. отримав почесне звання «Народний художній колектив». «Як зазначено на сайті самого ансамблю, цей колектив постійно перебуває у творчому пошуку і відкриває все нові мистецькі горизонти» [1].

Широко відомим у Харкові є й ансамбль скрипалів «Експромт», заснований у 2002р. на базі Палацу студентів Національного технічного університету («ХПІ»). Художнім керівником і наставником

цього колективу є Н. В. Чистякова. Ансамбль бере активну участь не тільки в культурному житті університету, але й за його межами.

Нинішнє буття колективу є віддзеркаленням великого творчого шляху і плідної праці, що відзначено в почесному званні «Народний колектив профспілок України». Ансамбль «Експромт» є лауреатом і дипломантом багатьох творчих змагань і оглядів, зокрема всеукраїнського фестивалю-конкурсу аматорського музичного мистецтва «Чарівний камертон», міського конкурсу художньої самодіяльності «Студентська весна — 2010», у якому посів перше місце. До репертуару ансамблю входять твори вітчизняної та зарубіжної класики, джазові мініатюри, а також популярні твори композиторів ХХ ст. [2].

Інший тип сучасного мистецького життя ансамблю скрипалів ілюструє творчий колектив «Чарівність» Харківської гуманітарно-педагогічної академії. Ансамбль створений у 2006 р. за підтримки ректора університету, професора Г. Ф. Пономарьової — справжнього цінителя і пропагандиста музичного мистецтва. Художнім керівником (одночасно концертуючим учасником) цього колективу є доцент ХДПА Василь Тимофійович Дмитренко.

Творча діяльність ансамблю «Чарівність» нерозривно пов'язана з університетським навчально-виховним процесом, зокрема з підготовкою майбутніх педагогів-музикантів. Утім концертна й музично-просвітницька діяльність цього художнього колективу стала яскравим культурним явищем у громадському житті міста і Слобожанщини. Ансамбль набув визнання фахівців у музично-виконавській та музично-освітянській сферах. Виступи колективу набули висвітлення в професійній музичній критиці та міській пресі.

До складу художнього колективу ввійшли музиканти-інструменталісти факультету мистецтв і художньої освіти університету. Кожен з них, по суті, є солістом своєї партії, яскравою індивідуальністю.

У репертуарі ансамблю представлені класичні твори, зокрема А. Вівальді («Канон»), В. А. Моцарта («Менует»), а також зразки сучасної музичної творчості, насамперед в естрадному жанрі («Таємничий сад» З. Прейснера, «Одного разу в Америці» Е. Морріконе, «Над Хвилями» Р. Роджа).

Значне місце в репертуарі колективу посідають обробки українських народних пісень, автором яких є сам керівник ансамблю В. Т. Дмитренко. Серед найяскравіших творів цього художнього спрямування — обробки «Ой ти, дівчино», «Чорні брови, карі очі», «Гопак» та ін.

Своє виконавське мистецтво ансамбль скрипалів Харківської гуманітарно-педагогічної академії неодноразово презентував на різних оглядах та конкурсах, які відбувалися як в академії, так і в інших закладах міста. Значною творчою подією в історії цього колективу,



ознакою підвищення його виконавсько-професійної майстерності можна вважати участь ансамблю «Чарівність» у всеукраїнському конкурсі «Слобожанщина» (2010). На цьому відповідальному творчому змаганні колектив став дипломантом і засвідчив свій потужний мистецький потенціал.

Ансамбль скрипалів «Чарівність» веде активну концертну діяльність, виступає на провідних сценах міста, зокрема в Харківській обласній філармонії, міських будинках культури. За період свого творчого життя колектив набув популярності в місті та завоював симпатії слухачів.

Серед численних ансамблів скрипалів, репрезентованих на сучасному етапі в Східній Україні, слід відзначити також учнівські колективи, які функціонують у структурі професійних музичних навчальних закладів (спеціальні музичні школи-інтернати), шкіл естетичного спрямування, насамперед у ДМШ.

У першій українській столиці — місті Харків — подібні ансамблі існують майже в усіх п'ятнадцяти дитячих музичних школах, школах мистецтв, ліцеї мистецтв, а також у спеціальній музичній школі-інтернаті (ХССМШ-І). Ансамблі скрипалів ДМШ поєднують, за традицією, учнів молодших (з першого по четвертий) і старших (з п'ятого по сьомий) класів та являють собою творчі колективи, які створені на своєрідному поєднанні однотипних музичних інструментів, а саме — скрипок.

У ДМШ №7 ім. М. П. Мусоргського Харкова існує ансамбль скрипалів під загальною назвою «Консонанс» (керівники К. І. Дрига та Н. І. Жученко, який складається, як зазначалося вище, з двох самостійних, але водночас взаємопов'язаних структур — старшої і молодшої груп. Загалом в ансамблевому класі навчаються більше двадцяти юних скрипалів.

Ансамбль «Консонанс» є постійним учасником і переможцем багатьох фестивалів та конкурсів. За останні роки колектив став дипломантом Відкритого фестивалю-конкурсу музичних ансамблів (2010), Відкритого біенале дитячої творчості «від 5 до 10» (2011) та лауреатом (диплом 3 ступеня) всеукраїнського фестивалю-конкурсу мистецтв «Джерело талантів» (2011).

Слід особливо відзначити специфіку репертуарного спрямування цього музичного колективу. Підібрані керівниками різнохарактерні художні твори уможливають їх виконання як в окремих вікових групах, так і у звідному складі ансамблю, що поєднує учнів різної музичної підготовки. П'єси з яскравою й наспівною мелодією та звучним другим голосом (переважно на відкритих струнах), що легко запам'ятовуються й сприймаються емоційно, є основою репертуару молодшого складу ансамблю. До таких належать інструментальні обробки українських («Журавель») та інонаціональних (російська «Як пішли наші подружки» та чеська «Зозуля») фольклорних зразків,



популярні мелодії радянських авторів («Колискова» І. Дунаєвського та ін.)

Музичний репертуар старшої групи скрипкового ансамблю є більш складним за своїми художньо-стильовими та технічно-виконавськими ознаками, п'єси, що складають його, вирізняються більш розвиненим мелодико-ритмічним рисунком, фактурним розмаїттям. Акцент у виборі музичних творів для цього ансамблевого складу здійснено до європейської класичної («Менует». І. С. Баха; «Вальс» Ф. Шуберта) та сучасної джазової (Регтайм «Морозиво» Е. Градєська, «Регтайм» С. Джоппіна) музики. Означена мистецька спрямованість потребує подолання багатьох музично-технологічних аспектів, зумовлює розвиток штрихової техніки, фразування й переходів у позиції, активізації поліфонічного слуху. Засвоєння юними ансамбістами складного музичного матеріалу актуалізує й питання слухового контролю над звуковою якістю, характером звуковедення, а також зумовлює осягнення ними структурно-композиційних закономірностей виконуваних творів.

Ще одним цікавим харківським творчим колективом є ансамбль скрипалів дитячої музичної школи №8 м. Харків ім. П. Д. Гайдамаки, створений у 2010 р. викладачем з класу скрипки Д. В. Миронюк. Важну роль у його об'єднанні відіграв також концертмейстер А. М. Ламзюк. Саме наполеглива, цілеспрямована спільна робота керівника й концертмейстера сприяла формуванню професійних засад цього колективу.

Ансамбль скрипалів ДМШ № 8, подібно до інших учнівських колективів, поєднує виконавців із різною фаховою підготовкою. Колектив складається з учасників молодшої і старшої груп, а також із колишніх випускників ансамблю, важливою складовою життя котрих стають активна концертна діяльність, участь у конкурсах, фестивалях, міських та районних заходах.

У творчому «арсеналі» зазначеного скрипкового ансамблю — різнохарактерні й різножанрові твори західноєвропейських композиторів-класиків (наприклад, «Рондо» В. А. Моцарта, авторів радянської доби та композиції сучасних українських митців, зокрема Я. Табачника («Концертне танго»), І. Поклада («Дивна скрипка») та ін. Яскраві твори й ансамблева комунікація сприяють художньому розвитку юних музикантів, вихованню їх творчих здібностей.

Високу оцінку професіоналів і визнання слухачів незмінно отримали також виступи ансамблю скрипалів ДМШ №15 ім. В. А. Моцарта, створеного у 2010 р. на базі оркестрового відділення цієї школи. За період спільної творчості юні скрипалі учасники цього колективу — не лише опанували інструмент, але й навчилися розуміти музику, набули навичок сумісного ансамблевого музикування. Колектив з успіхом виступає на концертних майданчиках міста в найвідповідальніших культурних проектах. У програмі ансамблю

різноманітні твори — від класичної музики до музики сучасних композиторів.

Таким чином, на основі вищезазначеного можна дійти певних висновків.

Ансамбль скрипалів як специфічне віддзеркалення художньо-стильових та комунікативно-психологічних тенденцій, властивих ансамблево-інструментальній сфері, стає у ХХ ст. найважливішим засобом художньо-естетичного, емоційно-психологічного й інтелектуального розвитку музикантів-професіоналів у контексті виконавсько-педагогічної практики.

Ансамбль скрипалів у ХХ ст. стає найважливішим засобом музичної комунікації і посідає значне місце в процесі формування художньої індивідуальності, музично-творчих здібностей, виконавського професіоналізму в скрипковій сфері. Активізація скрипкового ансамблевого мистецтва зумовлена потребами виконавства й педагогіки.

Семантична еволюція ансамблю скрипалів у ХХ ст. пов'язана із загальною активізацією ансамблевої творчості та виконавства. Розвиток цієї ансамблевої форми детермінований підвищенням ролі особистісного начала в поєднанні з відчуттям особливої спільності й узгодженості виконавського колективу як цілості.

Аналіз сучасної практики вітчизняного скрипкового ансамблевого виконавства, здійснений на матеріалі діяльності відповідних творчих колективів Східного регіону України (насамперед Харкова), свідчить про суттєве поширення цієї жанрової сфери та її мистецькі здобутки.

Важливу роль у поширенні художніх традицій скрипкового ансамблю в сучасному культурному середовищі відіграють молодіжні та юнацькі ансамблеві колективи, які функціонують при спеціальних мистецьких та інших вищих, середніх і початкових навчальних закладах, а також концертують поза їх межами.

Загальним вектором розвитку подібних юнацьких ансамблів скрипалів є скерованість на подальше набуття виконавського професіоналізму, перетворення ансамблевого колективу на цінний творчий організм, а також опанування високохудожнього актуального нині різножанрового й різностильового репертуару.

Перспективним напрямом подальших розвідок у сфері скрипкового ансамблевого мистецтва може бути визначення специфіки художніх перекладень відомих класичних творів, які є основою традиційного репертуару ансамблю скрипалів.

#### **Список літератури**

1. Ансамбль скрипачей «Вдохновение» [Электронный ресурс] / National Ukrainian Academy. — К., 2011. — Режим доступа : <http://inspirationensemble.wordpress.com/home/>
2. Ансамбль скрипачей «Экспромт» [Электронный ресурс] / Харьковский политехнический институт. — К., 2011. — Режим доступа : <http://politech.com.ua/ansambl-skripachej-ekspromt/>

3. Ансамбль скрипалів «АКАДЕМ» [Електронний ресурс] / Полтавський міський будинок культури. — Полтава., 2012. — Режим доступу : <http://mbk-poltava.org.ua/kolektiv/musvoice/10-qq>
4. Благой, Д. Камерный ансамбль и различные формы коллективного музцирования [Текст] / Д. Благой // Камерный ансамбль. Вып. 2. Педагогика и исполнительство : науч. труды МГК им. П. И. Чайковского. — М., 1996. — С. 10 — 26.
5. Волощук, Ю. Українське скрипкове мистецтво [Текст] : навч.-метод. посіб. / Ю. Волощук. — Івано-Франківськ : Гостинець, 2002. — 83 с.
6. Гайдамович, Т. Инструментальные ансамбли [Текст] / Т. Гайдамович. — Изд. 2-е, переаб. и доп. / Т. Гайдамович. — М., 1963. — 54 с.
7. Гаккель, Л. Ансамбль / Л. Гаккель // Муз. Энциклопедия. Т. 1. — М.: Совет. Энцикл., 1973. — С. 170 — 171
8. Готлиб, А. Искусство ансамбля [Текст] / А. Готлиб // Совет. музыка. — 1967. — № 2. — С. 40 — 50.
9. Зеленин, В. Работа в классе ансамбля [Текст] / В. Зеленин. — Минск : Вышш. шк., 1979. — 60 с.
10. Кліменко, Ж. Робота над основними навичками ансамблевого виконання [Текст] : метод. реком. / Ж. Кліменко. — Луцьк : РВВ «Вежа» Волин. держ. ун-ту ім. Лесі Українки, 2006. — 16 с.
11. Мезинський, Р. Концертне турне ансамблю «Віоліно» : схід-захід [Електронний ресурс] / Р. Мезинський. — Режим доступу : [http://postup.brama.com/010213/25\\_9\\_4.html](http://postup.brama.com/010213/25_9_4.html).
12. Микитка, А. Струнно-смічкові ансамблі [Текст] : навч. посіб. / А. Микитка. — Тернопіль, 2006. — 104 с.
13. Польская, И. Камерный ансамбль: история, теория, эстетика [Текст] : моногр. / И. Польская. — Х. : ХГАК, 2001. — 396 с.
14. Раабен, Л. Искусство ансамбля [Текст] / Л. Раабен. — Л. : Музыка, 1963. — 154 с.

*Надійшла до редколегії 16.09.2012 р.*

УДК 681.817.6

С. В. ПЕТРИК

### ДИРИГЕНТСЬКА ТЕХНІКА ЯК ВАЖЛИВИЙ КОМПОНЕНТ МИСТЕЦТВА ДИРИГУВАННЯ

*Розглядаються питання техніки диригування як засобів утілення музичного образу в жестах та вираження змісту музичного твору.*

**Ключові слова:** *диригентський апарат, мануальна техніка, хейрономія, жести диригента, моторика, пластичність, тактування, диригентські схеми.*

*Рассматриваются вопросы техники дирижирования как способов воплощения музыкального образа в жестах и выражения содержания музыкального произведения.*

**Ключевые слова:** *дирижерский аппарат, мануальная техника, хейрономия, жесты дирижера, моторика, пластичность, тактирование, дирижерские схемы.*

*The questions of conducting technique as a method of translating musical image in the gestures and ways of expressing the content of music are considered.*

**Key words:** *conductor device, manual technique, heyronomy, gestures, conductor, motor skills, flexibility, timing, conductor circuits.*

Актуальність теми зумовлена значним інтересом, який виник у кінці ХХ — на початку ХХІ ст. до мистецтва диригування.

Об'єктом дослідження є становлення техніки диригування як важливого компонента мистецтва диригування.

Предмет — мистецтво диригування як феномен виконавського мистецтва.

**Мета** статті — визначити роль техніки диригування як необхідної складової диригентського мистецтва.

Конкретні завдання дослідження:

1) систематизація цілеспрямованих виразних рухів, за допомогою яких утілюється художній задум диригента;

2) простеження втілення музичного змісту засобами мануальної техніки.

Методологічною основою є праці Л. Безбородової, О. Іванова-Радкевича, І. Мусіна, Ш. Мюнша, К. Ольхова, Н. Померанцевої.

Наукова новизна визначається домінуючою ідеєю особливого значення диригентської техніки в розвитку виконавського мистецтва диригування.

Практичне значення роботи зумовлене основним положенням дослідження – розумінням важливості мистецтва диригування в музичному мистецтві. Матеріали дослідження можуть використовувати викладачі й студенти гуманітарних ВНЗ III – IV рівнів акредитації.

Диригентське мистецтво в сучасному його розумінні, як самостійний вид музичного виконавства, сформувалося відносно недавно, але ще в Давньому Єгипті була поширена хейрономія, що в буквальному перекладі з грецької означає «рухати руками» [7, с. 221] – у сучасному уявленні це співвідноситься з диригуванням. Дослідниця Н. Померанцева пише: «Виникнення хейрономії пов'язане зі спеціальною системою жестикуляції, яка передає за допомогою рук і пальців ритмічний і мелодичний рисунок музичної тканини». Далі вона підкреслює: «... у Давньому царстві трапляється зображення «дирижера», котрий керує ансамблем арф, судячи з жесту рук зображеного на рельєфі гробниці Іду, йому були властиві пластичність і незалежність рук: ліва піднята до вуха — жест, характерний для вслуховування в інтонацію, права подає знаки інструменталістам» [7, с. 222].

Видатний педагог-диригент ХХ ст. І. Мусін наголошував: «Жест дирижера замінив йому мовлення, перетворившись на своєрідну мову, якою дирижер говорить з оркестром і слухачами про зміст музики» [3, с. 12].

Поняття про техніку диригування по-різному трактується в науковій літературі. Одні музиканти розглядають техніку диригування як засіб втілення музичного образу в жестах, засіб вираження змісту музичного твору. Таку думку поділяють С. Казачков, О. Іванов-Радкевич. Інші під технікою диригування розуміють прийоми керування хором або оркестром у процесі виконання музичного твору (М. Канерштейн, І. Разумний). Деякі в понятті «техніка диригування» об'єднують і виразу, і керуючу її функції (В. Ражніков, Ж. Дебелая). Подібно до того, як композитор переважно користується тільки йому притаманними інтонаційними, ритмічними, ладовими та гармонічними зворотами, творчо обробляючи інтонаційний матеріал загальнолюдської та загальнонародної музичної мови, так і диригент, запозичуючи матеріал із усталеної загальнодиригентської мови жестів, створює свій «словник жестів», який йому слугує, за висловом Ш. Мюнша, «для передачі того, що відбувається в його душі» [4, с. 71].

Процес опанування техніки диригування це історично сформована система виразних рухів, яка є надто складною. У повсякденному житті рухів, аналогічних диригентським, майже не трапляється. Однак творчість диригента абсолютно не пов'язана з вигадуванням рухів. Потрібний виразний рух не вигадується, а виникає, породжений музичною думкою, інтонаційно-мелодичним зворотом, ритмічним рисунком, динамічною лінією, тембровою й артикуляційною характерністю, особливостями фактури, гармонії, структури тощо. Робота над диригентською технікою це процес вивчення об'єктивного матеріалу, об'єктивних закономірностей диригентської мови рухів і суб'єктивний відбір виразних засобів відповідно до виконавських завдань та індивідуальних особливостей диригента.

Отже, в процесі вивчення основ техніки диригування постають два основні завдання: опанування диригентських прийомів та відбір рухів для втілення музичного образу. За допомогою диригентських рухів передаються сім основних компонентів музичного звучання: темп, ритм, метр, характер звуковедення, динаміка, початок і закінчення звучання. Усі різноманітні диригентські прийоми поділяються, відповідно, на сім груп. Опанування диригентських прийомів допомагає зрозуміти втілення музичного образу та закономірності побудови музичного твору. Якостями диригентського руху є: тривалість, амплітуда, швидкість змаху, сила, маса, напрям і форма.

Диригентський апарат складають руки, голова (обличчя й очі), корпус (груди і плечі), ноги. Засвоєння техніки диригування завжди розпочинається з постановки диригентського апарату та досягнення його свободи, тобто пластичності рухів і графічної чіткості ліній. Наступний етап опанування тактування, тобто прийомів передачі метричних схем (простих, складних, мішаних і перемінних). Потім відповідно набуваються навички, пов'язані з такими диригентськими

прийомами, як показ ритміки, динаміки, зміни темпу тощо. Одним з останніх етапів засвоєння техніки диригування є формування складніших навичок різних взаємопов'язаних між собою диригентських прийомів: диференціації функцій правої та лівої рук, одночасного показу динаміки, штрихів, темпу та ін.

Кінцевою метою опанування техніки диригування є набуття вмінь утілювати музичний образ твору та ідейно-художній задум композитора саме диригентськими рухами, і для цього необхідним є цілий комплекс умінь, пов'язаних з інтерпретацією змісту музичного твору.

Цей комплекс умінь передбачає: розумове уявлення оркестрового звучання, аналіз засобів виразності, складання виконавського плану, осмислення репетиційних завдань у процесі виконання та вибір різних жестів для втілення свого варіанта інтерпретації. Усе це потребує ретельного вивчення твору, його змісту й технічної сторони виконання.

Одним із головних завдань діяльності диригента є створення відповідності між його особистим уявленням щодо звучання твору і реальним його втіленням у звучанні оркестру. Вирішення цього завдання залежить від рухів диригента (його рук, тулуба, голови, очей, м'язів обличчя), які бачать і розуміють виконавці.

Складні комплекси рухів потребують від диригента вправного володіння своїм тілом, уміння контролювати роботу складових диригентського апарату, звільняючи їх від спазмів. Тому в процесі опанування техніки диригування слід поєднувати загальний музичний розвиток із розвитком фізичної культури. Тривале тренування уможливорює досягнення невимушеності, свободи, легкості й ритмічності рухів. При цьому кожен диригент мусить пам'ятати, що технічні вправи не мають бути самоціллю. Технічну сторону диригування слід виховувати як засіб виявлення змісту музичного твору, як форму, в якій диригент зможе відтворити зміст твору.

Кожний диригентський рух руками та міміка відображають певну емоцію. «Передаючи колективу виконавців те звучання, яке виникає в уяві дирижера в усіх деталях, останній немовби «перекладає» свій внутрішній слух, свою уявну модель на жест і міміку: слухова модель перетворюється на видиму. Із цієї точки зору диригування можна визначити як своєрідний переклад музики на мову жестів і міміки, перетворення звукового образу на візуальний з метою управління колективним виконанням», зазначає К. Ольхов [6, с. 29]. Однак асоціативні зв'язки техніки диригування з життєвими явищами не слід перебільшувати, що підкреслює Є. Назайкінський: «Закономірності розвитку руху предметів, психологічних процесів не переносяться в музику механічно і не є в останній сумою озвучених контурів справжніх явищ» [5, с. 336].

Основою інформативності диригентських рухів для диригента є внутрішній слух і пов'язане з ним м'язове відчуття. Опанувавши техніку, диригент передає оркестрантам свої музично-слухові уявлення, впливаючи таким чином на реальне виконання музики. Як наголошував О. П. Іванов-Радкевич: «Ніколи не слід забувати, що предметом вивчення диригування є музика, що техніка диригування, як одна із зовнішніх форм виявлення виконавського процесу, не може існувати і тим більше вивчатися сама по собі; вона є лише засобом розкриття конкретного музичного змісту, засобом впливу на виконавців» [2, с. 61].

Розвиток техніки диригування диригента відбувається на основі розуміння ним ідейно-художнього змісту кожного музичного твору, яке він осмислює в усіх деталях. У результаті складається певний комплекс диригентських рухів, який відображає музичний зміст конкретного музичного твору. Як писав О. П. Іванов-Радкевич: «У роботі над технікою диригування слід непомітно дотримувати положення, що рухи дирижера зумовлюються смислом музики, яка виконується; вони повинні зрозуміло виражати творчі наміри дирижера, спонукаючи колектив до здійснення цих намірів. Інакше кажучи, вони мають бути тільки найнеобхіднішими, невимушеними, виразними, точними й музично доцільними» [2, с. 63].

Але вимога відповідності комплексу диригентських рухів характеру музики, яка виконується, це не єдине. Опанування техніки диригування виявляється в тому, що рухи диригента повинні на долю секунди випереджати звучання музики, тобто інформувати колектив виконавців про звучання, яке передбачається. При цьому міміка диригента повідомляє про необхідний емоційний стан музики, а рухи рук – про деталі виконання.

Сутність техніки диригування полягає в тому, що відображення музичного образу поєднується в рухах диригента з його неодмінним вольовим впливом на колектив виконавців, владно втілюючи в життя звучання музики. Диригент, керуючи оркестровим колективом, задалегідь передає йому свої творчі побажання, а колектив їх виконує. Завдання диригента найвиразнішими рухами, скоординованими діями всього диригентського апарату захопити своїм задумом колектив виконавців.

Таким чином, техніка диригування як єдине поняття склалася в результаті тривалого відбору доцільних виразних рухів, за допомогою яких утілюється художній задум диригента під час виконання музичного твору.

Уміння втілювати музичний зміст засобами мануальної техніки передбачає:

- початкові навички постановки диригентського апарату (основну позицію, положення корпусу, шиї, голови, плечей, рук);
- ускладнену послідовність рухових навичок, пов'язаних з моторикою; у процесі формування цих навичок здійснюється



розвиток емоційно-образної виразності та пластичності диригентських рухів;

- прийоми виконання рухів тактування двох-, трьох-, чотирьодольних схем; подвоєння метричних долей; прийоми тактування п'яти-, шести-, семидольних схем дроблення основної метричної долі у двох-, трьох-, чотирьох-, дев'яти-, дванадцятидольних схемах;
- прийом підсумовування (об'єднання в одному русі декількох метричних одиниць), тактування в розмірах;
- прийоми тактування перемінних розмірів у різних поєднаннях;
- відображення в жестах ритмічних особливостей (пунктирного ритму, синкоп та ін.);
- прийом показу постійного темпу, незначних уповільнень і прискорень, контрастного зіставлення темпів, поступового тривалого сповільнення й прискорення без змін та зі змінням диригентської сітки;
- прийом постійної динаміки, незначних динамічних змін на тривалому проміжку часу, філірування гучності протягом одного звука;
- володіння штрихами – показ акцентів, *sforzando*, виконання диригентських прийомів «увага» – «дихання» – «вступ», «зняття», виконання фермати;
- розподіл функцій рук: показ витриманих звуків, перемінного звучання голосів, різночасових «вступів» та «знімання» звуків.

Таким чином, мануальна техніка це знання рухових прийомів, які мають конкретні, відпрацьовані на практиці значення та вміння використовувати їх під час керування виконавським колективом. Виразальна мануальна техніка це відточений, образно яскравий жест, який сприяє художньому виконанню. Диригент, котрий вправно володіє мовою жестів, здатен виконати музичний твір так, як він відчуває в певний момент, – навіть якщо під час репетицій усе було засвоєно зовсім не так. Саме таке творче виконання своєю безпосередністю викликає глибоке емоційне враження.

Для відпрацювання диригентських жестів необхідна серйозна підготовча робота, яка зокрема полягає в постановці диригентського апарату. Педагог-диригент Л. О. Безбородова зазначає: «Постановка – це вміння правильно використовувати свій апарат відповідно до його природи і певних естетичних норм. Техніка диригування (як широка, багатоманітна й гнучка система виразальних засобів утілення) дотична до постановки так само, як художня мова літератури – до граматики, з тією лише відмінністю, що граматичні норми науково розроблені й точно сформульовані, а норми постановки існують тільки як перелік емпіричних правил і рекомендацій» [1, с. 41].

Постановка диригентського апарату складається з правильної позиції корпусу диригента, відповідного положення його рук, а також

голови, тулуба, ніг. Жести диригента повинні бути пластичними, простими, виразними, музично виправданими та максимально яскравими. Жестами диригент передає колективові виконавців свої думки, порухи своєї душі, які спрямовані на виконання конкретного художнього завдання.

Процес постановки диригентського апарату слід розпочинати зі зняття напруження м'язів рук, плечей, шиї, голови. Перше завдання полягає в тому, щоб знайти для кожного диригента найприродніше, найзручніше та доцільне положення корпусу, голови, рук і ніг, тобто досягти необхідної осанки, основної диригентської позиції. Слід пам'ятати, що правильна осанка важлива не тільки з естетичної точки зору, а і з практичної. Постановка диригентського апарату, як і опанування диригентської техніки, здійснюється за допомогою фізичних вправ. У процесі виконання вправ з постановки диригентського апарату набувається м'язова свобода, закріплюється відчуття цілісності всієї руки від плеча до пальців і водночас гнучкості всіх її суглобів, розвивається вміння визначати різницю між вільною рукою і напруженням у м'язах.

Важливим етапом опанування техніки диригування є засвоєння схем тактування, що застосовуються для показу темпів у музичних творах.

Тактування є своєрідною сіткою, опорою для художнього диригування. У процесі художнього диригування окремі диригентські жести групуються відповідно до музично-часового розгортання метричної організації музичного твору і набувають при цьому вигяду диригентської сітки. К. Ольхов зауважує: «Група дирижерських жестів, поєднаних для відбиття метроритмічної структури окремого такту, є дирижерською сіткою, яка просторово виявляє часову організацію такту – кількість долей і їх акцентні співвідношення» [6, с. 55].

Рисунок такої сітки окреслюється рухами рук диригента. Для досягнення чіткості рисунка схеми диригентові корисно прагнути чіткості, майже каліграфічності рухів рук. Для тактування не є природним як витягнута й напружена в суглобах форма руки, так і рука, занадто розслаблена в суглобах, яка рухається окремими частинами. Чіткість і виразність малюнка сітки потребує цілісності та гнучкості руки. Частинною, що спрямовує, при цьому слугує зап'ясток руки, який веде за собою всю руку, незалежно від рухів та штрихів. Передпліччя й плече регулюють величину та масу руки.

Вивчення метричних схем починається з ознайомлення зі структурою схем узагалі. Схеми тактування засвоюються на зрозумілих, простих рухах, це зручно для диригента і допомагає колективові виконавців легко зрозуміти його наміри. Однак не слід робити висновок, що диригентський жест завжди повинен бути схематичним і спрощеним. Ідеться про те, що простим і максимально наочним повинен бути рисунок метричної схеми, яка є технічною основою під час

диригування. І чим простішою, зрозумілішою й лаконічнішою є ця основа, тим більше можливостей для передачі за допомогою жестів різних вимог партитури. Природні жести диригента наповнюються визначеним змістом і музикою. Адже колоритність диригентського жесту зовсім не в складності малюнка схеми – ці якості надаються жесту завдяки багатозначності змісту, яким він насичується.

У кожному такті будь-якого розміру розрізняються сильні та слабкі долі. У тактах складного, а також змішаного метру, крім таких долей, є й відносно сильні долі. Перша, сильна, доля є основою в такті і виражається жестом, який відповідає її положенню та характеру, тобто жестом, порівняно з іншими енергійнішим, активнішим. Таким природним є рух руки згори донизу. Вибраний для першої долі рух руки по вертикалі є найприроднішим і найзручнішим тому, що рука при спрямуванні донизу менше, ніж в іншому напрямку, долає силу тяжіння. У цьому русі руки бере участь тільки одна група м'язів, які розгинаються, без участі м'язів зворотних або тих, які відводять руку в сторону (як при боковому русі). Рух донизу є найпростішим і найсильнішим, у ньому до власної ваги руки додається ще зусилля розгинальних м'язів. Під час такого руху легко підкреслюється сильний, активний характер першої долі, що відрізняє її від інших. Отже, виявлено, що перші, тобто сильні, долі всіх схем слід виконувати вертикальним рухом згори донизу.

Для більшої наочності тактування необхідно, щоб сильна доля такту була чіткою, достатньо глибокою, і, що дуже важливо, вона не повинна зміщуватися з іншими долями такту. Таким вимогам найкраще відповідає рух, направлений донизу. Слабкі й відносно сильні долі слід виконувати рухом руки вліво, вправо або догори, залежно від схеми того чи іншого метра.

Усі слабкі долі такту містять елемент підготовки до наступних долей. Тому кожний жест має бути органічно пов'язаним із попереднім. Найхарактерніший приклад остання доля такту. За своїм положенням у такті вона є найслабшою і водночас більшою мірою, ніж інші долі, утримує елемент достатньо сильної, активної підготовки до подальшого руху. Основними компонентами диригентської сітки є схема і рисунок, щодо яких К. Ольхов писав: «Схема є графічним зображенням за допомогою прямих ліній основних напрямків дирижерських жестів. Рисунок — це графічне зображення, що складається зазвичай із поєднання прямих, опуклих або увігнутих ліній, які приблизно відповідають обрисам дирижерських рухів. Він найчастіше нагадує своєрідну аркаду поєднання арок різної ширини, висоти й нахилу» [6, с. 56].

Сучасні диригентські сітки відповідають наявним музичним розмірам. Сітка визначає кожний окремий такт твору і відображає чотири основні напрями жестів: вниз, вліво, вправо і вгору, а також сильні та слабкі долі такту.

Основними принципами диригування є ритмічність, графічна точність, або виразність, доцільність, вільність диригентського апарату та природність жестів, їх економічність, підготовленість до будь-якого показу. Від дотримання цих правил залежать якість виконання музики та музичне сприйняття слухачами.

Подальше дослідження буде пов'язане з вивченням таких аспектів: побудова диригентського жесту; ауфтакт і його роль у процесі диригування; активні та пасивні жести; призначення диригентської палички; взаємозв'язок диригентського жесту з темпом, динамікою, ритмічним рисунком, характером музики та інші питання з техніки диригування.

### Список літератури

1. Безбородова Л. Дирижирование / Л. Безбородова. – М. : Просвещение, 1990. – 156 с.
2. Иванов-Радкевич А. О воспитании дирижера / А. Иванов-Радкевич. – М. : Музыка, 1973. – 75 с.
3. Мусин И. Техника дирижирования / И. Мусин. – Л. : Музыка, 1967. – 251 с.
4. Мюнш Ш. Я – дирижер / Ш. Мюнш. – М. : Музыка, 1965. – 83 с.
5. Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия / Е. Назайкинский. – М. : Музыка, 1972. – 380 с.
6. Ольхов К. Вопросы теории дирижерской техники и обучения хоровых дирижеров / К. Ольхов. – Л. : Музыка, 1979. – 197 с.
7. Померанцева Н. Эстетические основы искусства Древнего Египта / Н. Померанцева. – М. : Искусство, 1985. – 253 с.

*Надійшла до редколегії 17.09.2012 р.*

УДК [782.8+782.036] (477)

С. Б. МАНЬКО

## МЮЗИКЛ І РОК-ОПЕРА В УКРАЇНСЬКОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ

*Розглядається процес виникнення і становлення жанрів мюзиклу та рок-опери в соціокультурному пострадянському просторі України.*

**Ключові слова:** мюзикл, рок-опера, композитор.

*Рассматривается процесс возникновения и становления жанров мюзикла и рок-оперы в социокультурном постсоветском пространстве Украины.*

**Ключевые слова:** мюзикл, рок-опера, композитор.

*The author considers the process of emergence and formation genre of musical and rock opera in the sociocultural post-soviet area of Ukraine.*

**Key words:** musical, rock opera, composer.

Музичний театр завжди привертав увагу пересічного глядача завдяки характерній особливості — прагненню до демократичності та зрозумілості. Така ознака стимулює жанрові модифікації як реакцію на соціокультурні зміни, що, у свою чергу, спричиняють трансформацію смаків, поглядів, уподобань глядацької аудиторії. Це стосується і мюзиклу — жанру, зародження якого зумовлене специфікою американської культури, і рок-опери, що особливо близька до нашого менталітету своєю драматургічною насиченістю. Виникнення цих жанрів в Україні відбулося в останній чверті ХХ ст.

Останнім часом російські вчені А. В. Сахарова, Є. Ю. Андрущенко, А. А. Бахтін, Ф. І. Ігнат'єв, А. В. Сисоєва, М. С. Боброва досліджують вітчизняні і американські мюзикли і рок-опери. Водночас функціонування означених жанрів майже не привертає уваги українських науковців, хоча періодичні й Інтернет-видання містять не лише фактологічний, а й аналітичний матеріал, авторами якого є композитори С. Бедусенко [2], Г. Татарченко [12], А. Комлікова [7], поет і лібретист Ю. Рибчинський [11], музичні критики І. Мамчур [8] та ін. Тому метою цієї публікації є визначення специфіки становлення мюзиклу та рок-опери в українському соціокультурному просторі.

Кожен народ має свою неповторну культуру, яку потрібно знати й вивчати. Становлення української культури в усі часи відбувалося в складних політичних і соціокультурних умовах, головною ознакою яких було нівелювання національної визначеності. Проголошення незалежності України в 1991 р. стимулювало прагнення до національної самоідентифікації, але процес відродження української культури, особливо в певних різновидах мистецтва, й у ХХІ ст. проходить досить повільно. Подібна ситуація притаманна таким музичним жанрам, як мюзикл і рок-опера. Специфіка зародження цих жанрів у західній культурі зумовила й характерні ознаки їх функціонування на пострадянському просторі, серед яких однією з головних є взаємозумовленість мюзиклу й рок-опери та шоу-бізнесу.

У той час, коли в західному світі, завдяки сталим традиціям шоу-бізнесу, жанри мюзиклу і рок-опери є одними з найпопулярніших різновидів пасивних розваг, в Україні їх поширення та становлення відбуваються поки що повільно. Це зумовлено передусім ставленням професійних вітчизняних композиторів до означених жанрів як форми для передачі серйозного змісту. Українські автори пишуть оригінальні цікаві твори на національну тематику (наприклад, рок-опери на сюжети часів Київської Русі С. Бедусенка «Ярослав Мудрий» за п'єсою І. Кочерги та В. Хала «Полуденна ніч» за найвідомішою пам'яткою давньослав'янської літератури — «Словом о полку Ігоревім», де герої спілкуються сучасною українською мовою і лише слова автора звучать стародавньою мовою), але їх сценічне втілення залишається понині нездійсненим у зв'язку з проблемою фінансування.

Так, презентація рок-опери «Полуденна ніч» В. Хала відбулася лише раз у 2007 р. у виконанні гурту «Гравлики Superponics» за підтримки Українського Професійного банку в Київському Молодому театрі у віртуальній манері за допомогою анімаційного режисера А. Лавренішина, котрий підібрав у давньоруській стилістиці образи й орнаменти. «Ярослав Мудрий» досі чекає своєї постановки, як і рок-опера І. Поклада «Цар Ірод», написана у 2001 р. Прагнення авторів здійснити постановку своїх творів у концертному виконанні стикаються з різноманітними труднощами. Зокрема презентація вистави під записаний на звуковому носіїві музичний супровід зазвичай викликає в авторів емоційний опір, але запрошення професійного оркестру для разової акції коштує надто дорого. Тож композиторам залишається чекати, доки продюсери та спонсори зацікавляться їх проектами.

Складна ситуація з упровадженням українського продукту на вітчизняний ринок зумовлена й перевагою, яку надають театральні адміністрації іноземним або відомим і перевіреним часом проектам. У країні немає спеціалізованих театрів мюзиклу та рок-опери, тому авторам доводиться пропонувати свої твори в театри, які профілюються на постановці оперети або драматичних вистав. У цій ситуації позитивне вирішення проблеми здебільшого залежить від адміністрації театрального закладу. Наприклад, у Київському академічному театрі російської драми ім. Лесі Українки після нещодавньої зміни керівництва музичні твори практично не ставлять. Завідувачами музичної частини в театрах зазвичай працюють композитори, які негативно ставляться до прийняття в репертуар творів інших авторів.

Приємним винятком можна вважати театральну Одесу, де мюзикли та рок-опери постійно збирають повні зали глядачів. Нині на сцені Одеського академічного театру музичної комедії ім. М. Водяного демонструються мюзикли одеського автора Є. Лапейка «Ромео і Джульєтта» й А. Іванова «Кентервільський привид», Будинку культури Одеського національного політехнічного університету — рок-опера Є. Лапейка «Дівчина і смерть», Одеський академічний український музично-драматичний театр ім. В. Василька репрезентує мюзикл харківського композитора О. Коломійцева «Пригоди барона Мюнхгаузена в Україні».

Мізерний бюджет театральної галузі в Україні спричиняє пошуки оптимальних шляхів «самофінансування», тобто театри вимушені, здебільшого, самі заробляти гроші на реалізацію проектів, а це, зокрема, відбивається на вартості квитків, яка для пересічного вітчизняного глядача стає надто високою. Розуміючи труднощі сучасного театру, провідні вітчизняні автори пишуть сценічні музичні твори та погоджуються на їх безоплатну постановку, що надає можливості певному театру дещо виправити своє фінансове становище [9]. Утім, подібні проекти приносять авторам здебільшого моральне задоволення,

оскільки Закон України про авторське право, хоча й існує, але виконується не завжди сумлінно. Тобто авторську винагороду, яка традиційно практикувалася за радянських часів, в умовах пострадянської України виплачують значно гірше [9]. Не прийнятий в Україні й закон про меценатство, що також уповільнює процес активного залучення грошей меценатів до реалізації творчих проєктів.

Така ситуація змушує шукати в середовищі вітчизняних митців способів утілення сценічного твору в інших країнах. Прикладом є творчий шлях композитора Ігоря Демаріна, одним з останніх творів якого є рок-опера «Парфумер». Бажання сценічної реалізації особистих творів змусило митця в 1991 р. емігрувати в Росію, де мюзикли і рок-опери мають попит у широкій аудиторії, у зв'язку з чим у російському шоу-бізнесі вже існують певні традиції та напрацювання вдалого просування цих жанрів на розважальний ринок. Утім, досвід утілення в Росії проєктів переконав І. Демаріна, що навіть у Москві постановка мюзиклу або рок-опери серйозного змісту, не розважальної спрямованості не приносить прибутку і вкладені кошти практично не можливо повернути навіть у разі постійних аншлагов [5].

Музичний театр у різних країнах світу має численних прихильників і свій особливий національний колорит. У кожній країні автори пишуть сценічні твори рідною мовою, тож виникає питання, чому наші вітчизняні автори не часто звертаються саме до своєї рідної мови? Проблема ця є дуже важливою, оскільки під час презентації твору іноземною мовою втрачається самотній національний колорит. Тому, якщо український автор пише музичний сценічний твір і називає його саме українським продуктом, він має насамперед відображати вітчизняну культуру, традиції, національний менталітет, обов'язково базуючись під час викладення матеріалу на мелодійній рідній мові.

Майже всі українські композитори, котрі писали твори в жанрі рок-опери, виховувалися на музиці гурту «Beatles» і особливо захоплювалися рок-оперою «Ісус Христос — суперзірка» Е. Л. Уеббера (1970 р.), яка була для них практично взірцем жанру. Ці твори, безумовно, дали поштовх вітчизняним митцям до написання творів у модній, але майже забороненій на той час рок-стилістиці.

Існує багато суперечок: мюзикл і рок-оперу якого композитора можна вважати першими в означених жанрах на теренах нашої країни. Кожен автор пише в афіші про свій твір, що саме його опус «перший в Україні». Так, під час презентації мюзиклу Ю. Квасниці й А. Багряної «Глорія» у 2010 р. в Донецькому національному академічному українському музично-драматичному театрі, в рекламних афішах було зазначено, що це перший український мюзикл.

Це питання легко можна вирішити, якщо розмістити такі «перші» твори в хронологічній послідовності. Отже, в 1978 р. одеський композитор Є. Лапейко створив саме першу, але російськомовну рок-оперу



«Дівчина і смерть» за однойменною казкою М. Горького в постановці В. Підгородинського. У 1982 р. І. Поклад написав за однойменною п'єсою Г. Квітки-Основ'яненка україномовний мюзикл «Конотопська відьма», який став вітчизняною класикою і понині демонструється в театрах з успіхом. Узагалі в доробку композитора більше п'ятнадцяти мюзиклів, одна рок-опера, багато оперет і музичних спектаклів для драматичних і дитячих театрів.

У тому ж 1982 р. С. Бедусенко написав мюзикл «Любов, джаз та чорт». Творчість С. Бедусенка охоплює широкий спектр способів самореалізації. Він проявляє себе як композитор (працює в різних жанрах від мюзиклів і рок-опер до симфоній та фортепіанних джазових сюїт), прозаїк, графік, поет, співак, музичний критик, публіцист. У 1985 р. С. Бедусенко написав першу національну рок-оперу «Енеїда» за однойменним твором класика української літератури І. Котляревського. Оскільки на той час термін «рок» був неприйнятний для керівництва країни, композитор С. Бедусенко назвав свою рок-оперу «Енеїда» «бурлеск-оперою», щоб уникнути заборони вистави [6, с. 24].

Видатний український режисер С. Данченко здійснив постановку «Енеїди» на сцені Київського театру ім. Івана Франка в 1986 р. С. Данченко працював художнім керівником театру з 1978 по 2001 рр. й у своїй діяльності керувався глибоким переконанням у тому, що відродження українського театру можливе на основі популяризації творів української класики, виховання в українців національної гідності [4].

Переважає більшість текстів у цій виставі І. Котляревського, але є й певні допрацювання твору композитора, оскільки в поемі вірші задовгі для сценічних номерів. Але колорит поезії Котляревського в цілому збережено. «Енеїда» демонструвалася в Київському театрі 18 років з аншлагами, витримавши 320 постановок [1] і зійшла зі сцени після непорозуміння художнього керівника театру Б. Ступки з виконавцями головних ролей — А. Хостікоєвим і Б. Бенюком. Спроба Б. Ступки замінити цих високопрофесійних і популярних українських акторів призвела до зникнення «Енеїди» з театрального репертуару.

Лібрето цього твору з розмовними монологами та діалогами написали поет І. Драч та С. Данченко для театру ім. Івана Франка, а вже форматне лібрето для диска на півтори години без акторських вставок написав сам С. Бедусенко, знову цілком переробивши твір І. Котляревського (за цим лібрето рок-опера з 2003 р. репрезентується в Сімферополі в Кримському академічному українському музичному театрі).

У 1988 році С. Бедусенко написав рок-оперу «Суд» за поемою Б. Олійника «Сім», присвячену трагічній темі Чорнобильської аварії.

У 1989 р. композитор Г. Татарченко написав рок-оперу «Біла ворона» на поезію та лібрето Ю. Рибчинського, який обрав для свого твору тему високого подвигу французьки Жанни Д'Арк. Під час

президентства М. Горбачова була здійснена постановка рок-опери Г. Татарченка на сцені того ж театру ім. Івана Франка (1991 р.), де вона з успіхом демонструвалася протягом одинадцяти років. Тема цієї рок-опери була і є актуальною, оскільки такі «білі ворони», як Жанна Д'Арк, є завжди, їм складно жити і нести свою високу місію в нашому житті, адже їх, як у середньовіччі, так і в Радянському Союзі і навіть сьогодні намагаються зламати і зробити такими, як усі [10]. Пізніше поет створив україномовний варіант рок-опери, що зумовлено осмисленням проблем національного мистецтва. Нині рок-опера «Біла ворона» є найуспішнішою в Україні у своєму жанрі й продовжує сценічний шлях у театрі антрепризи Б. Бенюка й А. Хостікоєва.

У 1994 р. Г. Татарченко разом з поетом О. Вратарьовим створив рок-оперу «Містер Сковорода» (за мотивами п'єси Я. Верещаки) про життя й особистість видатного українського мислителя. Перша прем'єра твору відбулася в місті Переяслав-Хмельницький, де жив і викладав філософ.

На початку 2000-х рр. здійснено постановки кількох вітчизняних російськомовних мюзиклів. Так, у 2003 р. був сценічно презентований твір Є. Лапейка «Ромео і Джульєтта», а наступного року А. Іванов і Д. Рубін написали «Кентервільський привид». У тому ж 2003 р. відбулася постановка широко розрекламованого мюзиклу О. Злотника «Екватор». Це єдиний проект в Україні, який намагалися поставити в театрі Київської оперети за бродвейськими технологіями: значний бюджет, вихід вистави п'ять разів на тиждень тощо. Але, на жаль, «Екватор» зійшов зі сцени вже в другому сезоні.

У 2004 р. на сцені Харківського академічного театру опери та балету ім. М. В. Лисенка здійснено постановку україномовного мюзиклу С. Манько «Монах» (на власне лібрето автора); за твором М. Гоголя «Вечір напередодні Івана Купала» композитор Д. Саратський і лібретист Д. Тодорюк написали основну драматургічну й музичну концепцію опери-містерії «Купала», в якій синтезовані особливості мюзиклу, рок-опери та містерії середньовіччя (але, на жаль, композитор, відчувши складність утілення означеного жанру в Україні, припинив роботу над твором і працює над іншими проектами в Росії, де мюзикл і рок-опера існують і зацікавлюють глядача). У тому ж 2004 р. С. Бедусенко створив арт-рок містерію «Адам і Єва» на власне лібрето, взявши за основу Старий Завіт і апокрифи. У 2005 р. відбулася презентація рок-опери «Платний пляж на Стіксі» О. Войтовича та В. Майструка. У 2008 р. в театрі ім. Івана Франка поставили ще один україномовний мюзикл «Едіт Піаф. Життя в кредит» за твором та лібрето Ю. Рибчинського на музику співачки й композитора В. Васалатій.

Плідно працює в означених жанрах харківський режисер і композитор О. Коломійцев. Подібно до С. Бедусенка, О. Коломійцев

реалізує себе в різних сферах — як композитор, лібретист, співак, актор і режисер з вельми новаторським ставленням до театру. У своїй творчості О. Коломійцев сміливо експериментує, що іноді навіть шокує глядача. Подібний ефект викликає поставлена у 2007 р. в Донецькому музично-драматичному театрі експериментальна вистава «Вівісекція» за М. Олейніковим, яку композитор класифікував як «рок-новелу під місяцем».

У 2008 р. О. Коломійцев написав україномовний мюзикл «Фемінізм по-українськи» за п'єсою «Бой-жінка» класика української літератури Г. Квітки-Основ'яненка. Вистава демонструється в Дніпро-дзержинському музично-драматичному театрі ім. Лесі Українки. Тут автор мюзиклу О. Коломійцев, здійснював постановку твору як режисер. Спектакль приніс провінційному театру сім дипломів на щорічному театральному фестивалі-конкурсі «Січеславна-2009» у Дніпропетровську.

У 2009 р. О. Коломійцев створив мюзикл «Пригоди барона Мюнхгаузена в Україні», поставлений наступного року в Одеському академічному українському музично-драматичному театрі ім. В. Василька, а в 2010 р. — два російськомовні твори: мюзикл «Синя Борода. Видіння Алекса» і рок-оперу «Марія Стюарт».

С. Бедусенко спеціально для Кримського академічного українського музичного театру пише мюзикл «Верона. Заручники кохання» за п'єсою А. Крима «Осінь у Вероні». В основі лібрето, створеного режисером Ю. Федоровим, продовження історії Ромео і Джульєтти, тому сюжетна лінія постійно перетинається з класичним твором В. Шекспіра.

Спрямованість на суспільний попит стає запорукою вдалої сценічної долі окремих вітчизняних проєктів. Так, з 2011 р. на сцені Київського театру оперети демонструється національний мюзикл «Welcome to Ukraine, або Подорож у кохання» (ідея проєкту, лібрето та режисура художнього керівника театру оперети Б. Струтинського), сюжет якого оснований на поєднанні українських традицій та обрядів із сучасністю, що сприяє використанню в спектаклі як фольклорної атрибутики (костюмів, музичного та хореографічного матеріалу тощо), так і авторської музики, зокрема І. Поклада, Л. Колодуба, Є. Станковича. Цінність цього проєкту полягає саме в представленні України в різних музичних ракурсах на національній основі, що приваблює не тільки вітчизняного глядача, а й іноземних туристів.

Окремо слід сказати про дитячі мюзикли, а саме: «Пеппі довга панчоха» Є. Лапейка; «Аладдін» за п'єсою Я. Стельмаха та «Кидин дім» за С. Маршаком С. Бедусенка; «Аліса в дивосвіті» А. Бондаренка за мотивами однойменної книги Льюїса Керрола; «Диво у лісі» за п'єсою Я. Козлова та «Зачароване каміння» за п'єсою Р. Камінської й О. Вратарьова композитора Г. Татарченка та багато інших. Означені твори покликані виховувати в дітей смак і відчуття

прекрасного. Отже, увага композиторів до дитячих мюзиклів свідчить про їхнє прагнення не стільки до комерційної реалізованості проєктів, скільки до виховання підрастаючого покоління засобами музики [3]. До речі, на дитячі мюзикли квитки коштують у середньому від 10 до 50 грн., що значно відрізняється від цін на вистави для дорослих (від 15 до 120 грн.).

Отже, більшість вітчизняних авторів, усвідомлюючи необхідність національного відродження, все ж таки намагаються писати свої твори рідною мовою та звертаються до сюжетів з нашої історії, що є актуальним для сучасної української культури. Адже вони відчують, що конче необхідно підвищувати патріотизм нашого сучасного глядача, створюючи гідні високохудожні твори рідною мовою, сприяти відродженню мелодійної української мови як у повсякденному житті, так і у творах мистецтва, для того щоб нащадки в майбутньому могли пишатися своєю країною, історією, культурою, мистецтвом.

Масова культура в Україні, на жаль, перебуває не на високому рівні, і якщо потурати їй, то наша нація може взагалі деградувати. Відбувається справжнє програмування населення з екранів телебачення на те, «хто в нас зірка» і «що нині є модним». Вітчизняний шоу-бізнес утілює, здебільшого, лише комерційні проєкти низької якості, які не тільки не містять високої ідеї та духовності, але й вражають своєю негуманністю й вульгарністю.

Водночас значна кількість вітчизняних митців, базуючись на моральних принципах, обирає високодуховну тематику для написання мюзиклів та рок-опер, і держава має створити умови, щоб донести ці проєкти до публіки. Ці твори відповідають нашому менталітету, близькі вітчизняному глядачеві за змістом, музичним матеріалом, засобами втілення. Отже, функціонування в Україні жанрів мюзиклу та рок-опери, популярність яких у глядача не викликає сумніву, залежить від конкретних чинників, серед яких одне з ключових місць відводиться державній культурній політиці та законодавчій базі. Пошуки шляхів і засобів підтримання українського мистецтва, органічною складовою якого є й сучасні форми репрезентації культурної традиції, повинні здійснюватися не тільки на рівні представників мистецтва та шоу-бізнесу, а й владних структур, оскільки лише відповідна законодавча база та реальна підтримка держави можуть стати запорукою ефективної професійної діяльності всіх інститутів, зацікавлених у розвитку національної музичної культури.

Перспектива подальших досліджень означеної тематики полягає у визначенні оптимізації функціонування сучасної української музичної культури, зокрема жанрів мюзиклу та рок-опери.

#### Список літератури

1. Бедусенко С. Пам'ять — синонім вічності / С. Бедусенко // Просценіум. — 2004. — №3 (10) — С. 35–36.

2. Бедусенко С. Рок-опера: вперед і з пісню?! Ні, з музикою! / С. Бедусенко // Музика. — 1993. — №3. — С. 8–9.
3. Бурлюков М. Музичний вибух в театрі на Липках / М. Бурлюков // Демократична Україна. — 2006. — середа 19 квітня №72. — С. 9.
4. Виноградова М. И сегодня можем повторить: театральный ренессанс — не утопия [Электронный ресурс] / М. Виноградова // Зеркало недели. — 1995. — 18 февраля №7. — Точка доступа: [http://zn.ua/CULTURE/i\\_segodnya\\_mozhem\\_povtorit\\_teatralnyy\\_renessans\\_ne\\_utopiya-36017.html](http://zn.ua/CULTURE/i_segodnya_mozhem_povtorit_teatralnyy_renessans_ne_utopiya-36017.html). — Название с экрана.
5. Демарин И. Мюзикл по-русски — это когда расходов больше чем доходов / И. Демарин // Музыкальная жизнь. — 2011. — №5. — С. 27–28.
6. Довідково-біографічне видання: Серцем з Буковиною / Авторі-упорядники О. Матвійчук, Н. Струк; керівник проекту О. Бабій. // серія Імена славних сучасників, III видання. — К. : ТОВ Світ успіху, 2011. — 359 с.
7. Комлікова А. Рок-опера: до питання становлення жанру в Україні / А. Комлікова // Київське музикознавство. Збірник статей, випуск 39 / Київський інститут музики ім. Глієра, 2011. — С. 159–166.
8. Мамчур І. Рок-опера: передчуття успіху / І. Мамчур // Музика. — 1993. — №2. — С. 8–9.
9. Мелешко К. Игорь Поклад. Старые песни о новом / К. Мелешко // Аргументы и факты в Украине. — 2006. — №31. — С. 17.
10. Полищук Т. Юрий Рыбчинский: Средневековье — понятие не временное, а философское. Белая ворона возвращается / Т. Полищук // День. — 2005. — 26 августа №153 (2132). — С. 19.
11. Рибчинський Ю. Рок-опера: молодша сестра мюзиклу / Ю. Рибчинський // Естрада. — 1993. — №5. — С. 26–27.
12. Татарченко Г. Рок-опера / Г. Татарченко // Музика. — 1993. — №4. — С. 30–31.

*Надійшла до редколегії 06.09.2012 р.*

УДК УДК [378.018.54:78](510)

ЛЯНЬ ЛЮ

### МУЗИКОЗНАВСТВО ТА ПРОФЕСІЙНА МУЗИЧНА ОСВІТА В КИТАЇ

*Досліджується специфіка асиміляції професійного музичного мистецтва європейської традиції в Китаї в контексті підготовки в місцевих консерваторіях спеціалістів у галузі музикознавства.*

**Ключові слова:** *Китай, професійне музичне мистецтво європейської традиції, музична освіта, музикознавство.*

*Исследуется специфика ассимиляции профессионального музыкального искусства европейской традиции в Китае в контексте подготовки в местных консерваториях специалистов в области музыковедения.*

**Ключевые слова:** *Китай, профессиональное музыкальное искусство европейской традиции, музыкальное образование, музыковедение.*

*The specific of assimilation of professional musical art of European tradition is probed in China in the contexts of preparation in the local conservatories of specialists in area of musicology.*

**Key words:** *China, musicology, professional musical art of European tradition, musical education, musicology.*

Специфіка функціонування різновидів музичного мистецтва значною мірою зумовлена їх генезою та становленням. Саме на цих етапах формується специфічна система норм репрезентації культурної традиції як основа диференціації творчого самовираження художника. Система репрезентативних норм є основою професійного музичного мистецтва європейської традиції, формування якого відбулося до XVIII ст. Формування професійного музичного мистецтва в контексті поєднання теоретичного знання з ремісничими навичками зумовило організацію спеціальних соціальних інститутів та культурних закладів з метою створення, вдосконалення та опанування професійних норм творчості. Зокрема генеза професійної освіти як нормотворчої системи простежується з XVII ст. [1]

У XX ст. професійне музичне мистецтво європейської традиції активно культивувалося в інших регіонах світу, наприклад, в Азії. Виявлення специфіки асиміляції цього різновиду мистецтва в неєвропейських суспільствах потребує дослідницької уваги, оскільки надає можливості прогнозувати шляхи подальшого розвитку та пропонувати засоби оптимізації означеного процесу.

Проблеми функціонування професійного музичного мистецтва європейської традиції в Китаї зацікавлюють дослідників у контексті, перш за все, характеристики сучасного стану [3; 6; 7] та значення музичної освіти європейського зразка для китайської культури [4; 5; 8]. Але визначенню специфіки асиміляції європейських музичних традицій у Китаї не приділяється належної уваги. Таким чином, нерозробленість означеного питання та усвідомлення цього факту як проблеми зумовили мету цієї публікації.

Вплив західноєвропейської музики на китайську культуру, який розпочався в XVI — XVII ст., посилювався на межі XIX — XX ст. Найважливішим центром західноєвропейської культури став Шанхай. Саме в Шанхаї в 1843 р. була організована резиденція зарубіжних бізнесменів, яка стала фундаментом виникнення західного сетльменту, що постійно розростався, поступово перетворюючись у міні-державу на території Китаю. Зокрема, в Шанхаї діяла значна кількість концертних майданчиків, де китайська публіка ознайомлювалася з європейським музичним мистецтвом, у 1850 р. організований англійський театр, а в 1879 р. — міський оркестр, який проіснував кілька десятиліть та відіграв значну роль у популяризації європейської музики в Шанхаї [2]. Невипадково, що саме в цьому місті в 1927 р. почала функціонувати консерваторія, навчальний процес в якій базувався на європейській музичній системі освіти.



До того підготовка професійних музикантів здійснювалася в кількох університетах, де існували факультети музики. Масштаби цього навчання були незначними, а система підготовки здебільшого — недосконалою. На початковому етапі до педагогічного складу Шанхайської консерваторії входили російські музиканти-емігранти, представники інших країн та відомі китайські музиканти, які здобули освіту за кордоном: Ху Чжоу-шуань, Чжу Ін, Ін Шан-нен, Чжао Мей-бо, Сяо Шу-сянь, У Бо-чао, Лі Вей-нін [3].

Упродовж тривалого часу основна увага приділялася підготовці тільки музикантів-практиків: консерваторія випускала вокалістів, піаністів, скрипалів та композиторів, що було зумовлено попитом на професійних виконавців у створюваних музичних колективах та необхідністю поповнення їх репертуару національною музикою. Подібний попит спричинив формування музичної освітньої системи і в Європі. Але еволюція європейського музичного мистецтва, передусім періоду романтизму, потребувала підготовки професійних музикантів-інтелектуалів, знавців історії та теорії музики, завданням яких є осмислення процесів, що відбуваються в музичній культурі, та прогнозування перспектив розвитку. Поява видатних музичних критиків, істориків та теоретиків, осмислення необхідності інтелектуальної гідності для музиканта-виконавця стимулювали формування музикознавства як окремого напрямку науково-теоретичної й методичної думки та виокремлення нової спеціалізації в консерваторіях.

Осмислення потреби в професійних музикознавцях у Китаї відбувається в середині ХХ ст. Утім, у 1950-х рр. впровадження музикознавства було здійснено лише в Шанхайській та Китайській центральній консерваторіях, а в інших подібних закладах — лише в 1980-ті рр. Водночас були започатковані ради по захисту магістерських робіт та докторських дисертацій з музикознавства [4].

Подібна ситуація зумовлена, з одного боку, пріоритетом у процесі фахової музичної підготовки практики над теорією. В усіх ланках музичної освіти (професійна середня музична школа, училище, консерваторія) головною метою стало набуття навичок оперування музичним матеріалом, а теоретичні навчальні курси вважають другорядними. Це спричиняє неprestижність музикознавства як професії. Обмеженість музикознавчих дисциплін у спеціальних музичних навчальних закладах та цілеспрямована підготовка вчителів музики в педагогічних навчальних закладах ускладнюють китайському музикознавцеві пошуки шляхів професійної самореалізації, а отже — й можливість достойного матеріального забезпечення. У зв'язку з цим серед бажаючих присвятити своє життя професійній музичній діяльності поширена переконаність у тому, що найprestижнішою є виконавська спеціалізація, на другому місці — зайняття композицією і найменшою повагою користується професія теоретика-музикознавця.



За цих обставин в Китаї студентами музикознавчих відділень стають ті, хто не пройшов конкурсу на престижніші спеціалізації, тобто найменш обдаровані в музичному сенсі молоді люди. Здебільшого, подібні студенти не виявляють зацікавленості в здобутті ґрунтовних знань з фаху, що позначається, зокрема, на науковому сенсі нечисленних публікацій з проблем музикознавства в Китаї. Означена проблема спричинила ситуацію, при якій випускники консерваторій, порівняно з випускниками (вчителями музики) педагогічних вчз Китаю, краще підготовлені як виконавці, ніж теоретично.

Необхідно відзначити, що система підготовки фахівців з музики в Китаї створюється на зразок традиційної європейської, незважаючи на те, що музикознавство як фахова спеціалізація в Європі сформувалося раніше, ніж упроваджена підготовка вчителів музики. Музикознавець в Європі — фахівець із фундаментальним інтелектуальним багажем, який у процесі набуття спеціальності здобуває гуманітарні знання в галузі історії, філології, релігії тощо. Завдяки своїм знанням та можливості ними оперувати європейський музикознавець користується авторитетом у різних сферах професійної музичної діяльності.

Запровадження підготовки вчителів музики, зокрема в радянських педагогічних вчз, мало на меті задовольнити суспільний попит на фахівців-музикантів для загального ознайомлення з музикою. Такий попит зумовив і спрямованість підготовки вчителів музики, де основний акцент робиться на педагогіці. Специфіка фахової підготовки зумовила й кардинальне розмежування сфер професійної діяльності музикознавців та вчителів музики.

Крім того, невідповідальне ставлення до музикознавства в Китаї призвело до його відставання в осмисленні поряд із іншими напрямками наукової думки, що інтенсивно розвиваються. У вітчизняних наукових колах існує думка про те, що музикознавчі дослідження достатні в контексті мовного аналізу літературних текстів, тобто в межах звичайної літературознавчої праці. Справа в тому, що основна маса китайських учених, які досліджують проблеми музикознавства, здобула освіту в інших галузях знань: історії, філології, філософії, культурології та ін. Вони вибирають ті наукові напрями в музиці, котрі ближчі за профілем до їх досліджень. Наприклад, історики працюють з першоджерелами з історії стародавньої китайської музики та в результаті стають фахівцями в цьому напрямі; перекладачі здійснюють переклад праць західного музичного мистецтва [6]; філологи досліджують трактати, де важливе місце відводиться матеріалу з історії та теорії китайської музики, тощо. Безумовно, такі праці спеціалістів, які презентують різні професійні напрями, відіграли важливу роль у становленні наукової думки в галузі музичного мистецтва Китаю, але подальший успішний розвиток цієї галузі, на нашу думку, можливий лише за умов появи в країні високопрофесійних музикознавців, які мають базову та фундаментальну музичну підготовку.

Оптимальним шляхом вирішення означеної проблеми є, на нашу думку, створення виваженої та обґрунтованої ієрархічної системи підготовки кваліфікованого музикознавця. Прикладом може слугувати радянська система музичної освіти, яка успішно функціонує й на пострадянському просторі. Триступенева структура підготовки професійного музиканта (школа / початковий рівень — училище / середній — консерваторія / вищий) сформувалася ще наприкінці ХІХ ст. завдяки діяльності Імператорського російського музичного товариства, ініційованого та тривалий час очолюваного видатним діячем російської культури А. Г. Рубінштейном (1829-1894). У радянські часи, коли педагогічні проблеми почали вирішувати на науково-методичному рівні, був визначений і віковий розподіл: у музичній школі навчаються, зазвичай, у дитячому віці; училищі — юнацькому та консерваторії — молодь.

Рівень музичної школи передбачає набуття початкових практичних навичок гри на певному музичному інструменті чи співу та елементарних теоретичних знань (нотна грамота, загальна інформація з історії та теорії музики). Такий обсяг знань і вмінь надають можливості займатися аматорським музикуванням та, за покликанням, продовжити самовдосконалення на шляху до професійної музичної діяльності. Вступ до музичного училища, за радянською системою, можливий тільки за умови попередньої підготовки, оскільки програма вступних іспитів передбачає наявність у абітурієнта знань та навичок, які, за навчальним планом, прищеплюються в музичній школі. Навчання в училищі передбачає чітко визначену спеціалізацію майбутньої професійної діяльності музиканта, оскільки диплом про закінчення закладу надає можливість займатися як виконавством, так і викладати в музичній школі. Вже на цьому рівні визначається фах майбутнього музикознавця, для навчання за яким на училищних вступних іспитах необхідно виявити не тільки ерудицію в теорії та історії музики, а й аналітичний талант. Після закінчення музичного училища музикознавець має можливість професійно реалізувати себе в музичній школі, де теоретичні предмети обов'язкові. Продовження навчання в консерваторії для музикознавця є визначальним у контексті спрямованості подальшої діяльності: студенти музикознавчих відділень поділяються на теоретиків та істориків музики і після успішного завершення закладу отримують диплом з відповідною спеціалізацією. Подібний поділ зумовлений обсягом і специфікою знань та вмінь, яких студент консерваторії має здобути в процесі навчання. Утім, такі знання уможливають професійну самореалізацію музикознавця в педагогічній, науковій, публіцистичній, критичній та інших сферах діяльності, подальше кар'єрне й інтелектуальне зростання, що забезпечує престижність обраної спеціальності.

На жаль, у Китаї подібна ієрархічна система підготовки музикознавців не функціонує. Зокрема, повністю неузгоджені навчальні

плани музичних закладів різних ступенів. Так, на факультетах музикознавства китайських консерваторій викладають різноманітні дисципліни: введення в музику, історія музики Китаю, історія музики західних країн, традиційна музика Китаю, музична естетика, гармонія, поліфонія, музичний аналіз, фортепіано та ін. Уже сам перелік уможливорює розподіл предметів за різними ступенями підготовки. Наприклад, навчальний курс «Введення в музику» логічніше вивчати на середньому (з елементами курсу на початковому) рівні, а не в закладі, який має випускати висококваліфікованих спеціалістів. Крім того, програма більшості дисциплін передбачає всеосяжність матеріалу, замість того, щоб розподілити його по програмах подібних дисциплін, що викладаються в закладах принаймні двох вищих ступенів.

Отже, узгодження навчально-методичного забезпечення процесу триступеневої підготовки музикознавців є одним з невідкладних завдань професійної музичної освіти в Китаї.

Означена неузгодженість спричиняє й іншу проблему — невизначеність вимог до оцінки знань та вмінь на різних етапах професійної підготовки. Так, з метою збільшення контингенту на факультетах музикознавства музичні вчн Китаю не дотримують декларованих вимог, що зумовлює невідповідний рівень підготовки студентів. З іншого боку, відсутність профілюючих музикознавчих предметів у навчальних планах професійних середніх шкіл унеможливорює абітурієнтам музикознавчих факультетів отримати необхідну підготовку з історії музики й інших теоретичних дисциплін. Цим можна пояснити відсутність єдиної норми тестування з музикознавства в Китаї.

На нашу думку, усунення такого протиріччя можливе за умови запровадження в професійних середніх школах профілюючих предметів з музикознавства, що поступово змінить ситуацію:

- стабілізує чисельність абітурієнтів за спеціалізацією музикознавство,
- гарантує послідовність навчального процесу в цій галузі,
- поліпшить якість підготовки майбутніх музикознавців.

Якщо студент-музикознавець матиме попередню фахову підготовку, він уже під час навчання в консерваторії може самостійно визначати напрям своїх майбутніх досліджень, що стимулюватиме розвиток музикознавства як наукового напрямку на професійному рівні. Подібні зрушення посилять вимоги до фахового рівня педагогів консерваторських факультетів музикознавства, оскільки вони як основні керівники та контролери дослідницької діяльності студентів повинні активно займатимуться науковими дослідженнями.

Відсутність у Китаї ієрархічної системи підготовки кваліфікованого музикознавця зумовлює ситуацію, при якій вимоги до фахових вступних іспитів у бакалавріат, магістратуру й навіть докторантуру

майже не відрізняються. На нашу думку, цей фактор не стимулює студентів до постійного самовдосконалення та поглиблення знань зі спеціальності. У зв'язку з цим створення чіткої освітньої системи є нагальною необхідністю не тільки для взаємодії між ступеневими рівнями, а й оптимізації навчального процесу в консерваторіях, який також має певні ієрархічні розгалуження.

Необхідно відзначити, що недостатня увага в Китаї до музикознавства як наукової галузі негативно впливає на наповненість певних навчальних курсів необхідним матеріалом. Зокрема, потребує серйозного вдосконалення предмет «Традиційна музика Китаю»: створення та формування китайської музично-теоретичної системи не розглядається на основі вивчення першоджерел — історичної документації. Взагалі, відсутність аналітичного матеріалу стосовно історичної документації та її критики є негативною ознакою й дисциплін з історії та теорії світової музики.

Утім, необхідність ознайомлення з подібним матеріалом сприяє не тільки поглибленню знань студентів, а й постановці та вирішенню аналітичних питань: ознайомлюючись безпосередньо з першоджерелами та їх критикою, творча людина на базі певного обсягу здобутих знань має можливість визначити особисту точку зору, яку можна сформулювати як наукову гіпотезу та яка може стати предметом дослідження. Західне музикознавство традиційно ґрунтується на цих постулатах, а цілеспрямоване дослідження стародавніх трактатів має вікову традицію, на яку слід зважати в китайській освітній системі. Тобто оптимізації процесу теоретичної та практичної підготовки китайських музикознавців сприятиме не тільки корегування та доповнення програм з навчальних курсів, а й запровадження нових дисциплін (наприклад, «Історія та критика музичної документації»), спроможних активізувати творчий потенціал студентів-музикознавців. До того ж, у дослідженні традиційної культури Китаю вже напрацьовані певні методи обробки історичної документації, які можна застосовувати в китайському музикознавстві, отже, й вивчати ці методи та прищеплювати навички їх застосування студентам консерваторій.

Отже, проблему формування ієрархічної системи підготовки кваліфікованого музикознавця в Китаї слід вирішувати комплексно. Кожна ієрархічна система складається з певних структурних одиниць, кожна з яких має свій зміст та завдання. Процес виховання фахівця в галузі музикознавства, на думку автора публікації, необхідно розглядати в чотирирівневому ракурсі:

1. початкова музична підготовка;
2. професійна спеціалізація;
3. науково-творче виховання;
4. методологічне осмислення музикознавства.

Завданням першого рівня є визначення творчих здібностей, бажання присвятити своє життя професійній музичній діяльності та здобуття базових теоретичних і практичних знань з музики. Другий рівень охоплює процес професійного навчання майбутнього музикознавця — здобуття спеціальних знань та набуття вмінь; прагнення до максимального розширення світогляду завдяки зацікавленістю іншими, близькими до музикознавства, галузями знань: історією, культурологією, філологією, релігією тощо. На третьому рівні передбачається розкриття творчого потенціалу музикознавця, яке базується на активному застосуванні аналітичного апарату особистості в контексті долучення до процесу вирішення конкретних науководослідницьких проблем китайського музикознавства. Четвертий рівень — це процес самоосмислення музикознавця як творчої особистості, котра не тільки здобула спеціальних знань та набула вмінь, необхідних для творчої самореалізації, а й усвідомлює методи та принципи, за допомогою яких досягає цієї самореалізації. Тільки четвертий рівень надає можливості і права бути вихователем наступного покоління музикознавців, спроможного розвивати наукову думку в Китаї.

### Список літератури

1. Лошков Ю. Професійне музичне мистецтво в понятійному просторі / Ю. Лошков // Культура України : зб. наук. пр. — Х. : ХДАК, 2008. — Вип. 22. — С. 141–152.
2. Лю Цзинь. К вопросу о влиянии русских музыкантов на становление оперной культуры в Китае / Лю Цзинь // The Emissia. Offline Letters : электронный научный журнал. ART 1323, Апрель 2009. — СПб., 2009. — <http://www.emissia.org/>.
3. Лю Цзинь. Подготовка оперных артистов в консерваториях Китая: структура и содержание образовательной системы / Лю Цзинь // The Emissia. Offline Letters : электронный научный журнал. ART 1407, Май 2010. — СПб., 2010. — <http://www.emissia.org/>.
4. GUO Naian. Новые взгляды на музыковедение // Музыковедение Китая. — П. : Изд. Центральной консерватории Китая, 1991. — Вип. 2. — С. 16–21. (на кит. яз.)
5. PAN Maoquan. Практическое значение профессионального музыкального образования // Исследование высшего образования. — П. : Изд. высшего образования, 1997. — Вип. 4. — С. 4–7. (на кит. яз.)
6. WANG Anguo. Путь развития китайской музыкальной системы XX века // Народная музыка. — П. : Изд. народного образования, 1999. — Вип. 4. — С. 18–19. (на кит. яз.)
7. WANG Yaohua. Сравнительный анализ музыкального образования Китая конца XX века // Музыкальное исследование. — П. : Изд. народного образования, 1994. — Вип. 2. — С. 10–17. (на кит. яз.)
8. XING Weikai. Модернизация и глобализация современной музыкальной системы Китая // Музыковедение Китая. — П. : Центральная консерватория Китая, 1997. — Вип. 4. — С. 26–43. (на кит. яз.)

*Надійшла до редколегії 16.09.2012 р.*

## УТІЛЕННЯ ТРАДИЦІЙ ШВЕДСЬКОЇ ХОРОВОЇ КУЛЬТУРИ У ТВОРЧОСТІ ПЕЛЛЕ ОЛОФСОНА

*Хорова творчість П. Олофсона аналізується в ракурсі провідних тенденцій музичного мистецтва Швеції ХХ-ХХІ ст.*

**Ключові слова:** хоральний склад, антифон, мінімалізм, репетитивна техніка, паттерн, сонористика, пластова поліфонія, континуальне та дискретне голосоведіння, техніка поступового фазового зсуву.

*Хоровое творчество П. Олофсона анализируется в ракурсе ведущих тенденций музыкального искусства Швеции ХХ-ХХІ ст.*

**Ключевые слова:** хоральный склад, антифон, минимализм, репетитивная техника, паттерн, сонористика, пластовая полифония, континуальное и дискретное голосоведение, техника постепенного фазового сдвига.

*P. Olofson's choral works are analyzed in foreshortening of leading tendencies of musical art of Sweden ХХ-ХХІ centuries.*

**Key words:** chorale storage, antiphon, minimalism, repetitive technique, pattern, sonorus, stratal polyphony, continual and discrete voice-leading, gradual phase shift.

Актуальність теми дослідження. Нестримна інтенсифікація крос-культурної взаємодії в царині музичного мистецтва сьогодення збагачує національні школи композиції та виконавства новими техніками, прийомами, методиками, що значно підвищує професійний рівень музикантів. Ситуація «відкритого музичного простору» актуалізує питання вивчення світового музичного досвіду та застосування його надбань у власній практиці. Екстраординарні досягнення шведського хорового виконавства другої половини ХХ — початку ХХІ ст. незмінно викликають у слухачів та фахівців лише захоплення та подив. Недаремно воно дістало назву «шведського хорового дива». Нині Швецію вважають «співочою країною»: у хорових колективах співають близько 600 тис. осіб, що складає 15% населення. Набули світового визнання такі хорові колективи, як Eric Ericsons Kammarkör, Orfei Drägar, Sofia Vocalensemble, Radiokören, та ін. Щороку у Швеції проводиться близько 120 хорових фестивалів, в яких беруть участь і професійні, і самодіяльні хори. На думку М. Глузберг, «Феномен шведської хорової музики полягає в тому, що, внаслідок своєї масовості і широкій доступності, хорова творчість є сьогодні найдемократичнішим жанром шведського мистецтва, помітно домінуючим над жанрами розважально-побутової і естрадно-масової культури. Причиною такого успіху є перш за все прийнята в Швеції і підтримана державою система музичного виховання та освіти, зорієнтованої не на створення елітних хорів, а на розвиток масової співочої культури та формування на її основі музичних колективів високого рівня.



Важливе значення має при цьому особливість хорового виконавства, що полягає в тісному живому спілкуванні хору, диригента та композитора в процесі роботи» [1, с. 152]. Таке «живе спілкування» притаманне й Пелле Олофсону — композитору, співаку та хормейстеру одночасно.

**Мета** дослідження — окреслити особливості композиторської стилістики П. Олофсона відповідно до пріоритетних напрямів у композиторській, виконавській, педагогічній практиці сучасної шведської хорової культури.

Під час розробки теми автор використовував праці вчених-скандинавів (А. Іварсдоттер, Т. Тощтендаль-Саличева, М. Глузберг, Т. Чеснокова), музикознавців (О. Дубінець, П. Поспелов), навчальні посібники Л. Едлунда та Г. Еріксона.

Матеріалом роботи є ноти хорових творів П. Олофсона (електронний варіант), а також — аудіозапис з концерту, що відбувся 19 жовтня 2011р. в концертному залі Berwaldhallen (Стокгольм).

Друга половина ХХ ст. для хорової культури Швеції позначена небувалим сплеском, який дозволив їй вийти на міжнародний обрій та набути світового визнання. Серед передумов, котрі сприяли такому злету, слід назвати: 1) особливості шведського мовлення, зі складною системою наголосів, що формують мікроінтонаційну лінію висловлення, численними голосними фонемами та дифтонгами, які диференціюються за тривалістю та формують пластичну лінію метроритму, близькою активною артикуляцією із застосуванням головного резонатора, котра наближає процес мовлення до співу; 2) високорозвинену культуру хорового співу в храмовій акустиці, яка формує навички співу у високій позиції піднебіння, популярність народного хоралу — суто шведського жанру, що поєднує ознаки григоріанського хоралу та шведської народної пісні; 3) багатівкову традицію хорового співу як атрибута спілкування (коронація, дружня вечірка, студентські збори або засідання профспілки); 4) мистецький рух північного романтизму (рубіж ХІХ-ХХ ст.) з поетикою оспіваної краси рідного краю та народних звичаїв; 5) політика нейтралітету Швеції у світових війнах ХХ ст., завдяки якій Стокгольм став притулком для творчої інтелігенції, зокрема композиторів авангардного напрямку (Д. Лігеті, Д. Куртаґ), що сприяло створенню численних творчих об'єднань.

Безпосереднім імпульсом для хорового піднесення став новий вектор державної політики Швеції у сфері культури наприкінці Другої світової війни (1947 р.), згідно з яким було радикально реформовано систему музичної освіти та концертної практики, переглянуто й осучаснено музичний репертуар. У хоровому виконавстві набули поширення ультрасучасні композиторські техніки та прийоми, насамперед — сонористика та репетитивна техніка. Фундаментом, який уможливив використання цих складних технік у концертній практиці, стали відкриття шведських музичних педагогів — Л. Едлунда,



Г. Еріксона, — що з успіхом упроваджені в програми шкіл та музичних коледжів [1].

Зазначимо, що популярність репетитивної техніки у Швеції можна пояснити також особливостями національної ментальності. Г. Сундберг вважав провідною ознакою шведського характеру любов до природи. Ця настанова є проявом «екологічного» мислення шведів, котре резонує в будь-якій площині соціального буття. Шведи охороняють чистоту повітря та вулиць, здоров'я населення, ліси і тварин, будівлі та раритетні авто, народні традиції, музичне мистецтво, до якого сформоване культове ставлення як до духовного надбання нації. Порівняємо ці спостереження з висловленням П. Поспелова стосовно репетитивної техніки: «Музика поступових процесів, <...> репетитивна музика стала одним з перших утілень у мистецтві постіндустріальної свідомості, тож цілком закономірним було її народження в США — країні, де найменш суперечливо співіснують розвинута технічна культура і природно-селянська традиція. <...> Відчуття гармонії цивілізації та природи, «екологічний стрій» репетитивної музики вловлюється настільки ж виразно, як і її технічна основа» [5]. На нашу думку, баланс ультрасучасних пошуків та «охоронних» тенденцій є вельми показовим і для Швеції. Провідні тенденції шведського хорового мистецтва відчутні й у творчості Пелле Олофсона.

Пелле Олофсон (Pelle Olofson) закінчив Королівський Коледж Музики в Стокгольмі в 1984 р., де вивчав композицію під керівництвом видатних шведських композиторів ХХ ст. — Ханса Еклунда (Hans Eklund) та Свен-Девіда Сандстрьома (Sven-David Sandström). Протягом 15 років (1984-2000) він працював переважно співаком, у Хорі Радіо (Radiokören), славетному Камерному Хорі Еріка Еріксона (Eric Ericsons Kammarkör). У 2000 р. П. Олофсона запросили викладачем до школи хорового напрямку імені Адольфа Фредрікса, назва якої відома не лише у Швеції, але й за її межами. Як керівник дитячого хору, П. Олофсон постійно співпрацює із симфонічним оркестром радіо, Стокгольмським філармонічним оркестром. Він також створив камерний хор, в якому співають і діти, і дорослі.

Як вважають шведські музиканти, П. Олофсон «створює музику так же гарно, як і співає» [13]. В його творчому доробку — вокальні, оркестрові, камерно-інструментальні твори (Сюїта для труби та органа, «Саксофон-квартет» тощо), музика до фільмів та спектаклів (насамперед 3 мюзикли: «Mimmi», «Fluga högt», «Lyckans hjul»), електроакустична музика. Але найбільшу частину його музичної скарбнички складають оригінальні твори й аранжування для хорів різного складу.

У загальноосвітніх школах Швеції хоровий клас є одним з найважливіших пунктів програми. Саме хор створює позитивний імідж школі. У школі ім. Адольфа Фредрікса музичні класи існують з 1939 р. Вони створені «з метою надати можливості здатним, вокально

обдарованим учням розвивати свої здібності в рамках державної школи» [1, с. 18]. Нині чисельність учнів, котрі обрали хоровий спів своїм основним предметом, складає близько 1000 осіб віком від 10 до 16 років (більше половини учнів). Щороку в школу приймають 180 дітей (з 900, котрі беруть участь у вступних іспитах), які згодом навчаються в шести паралельних класах (2 з них складають концертний хор). Репетиції хору відбуваються двічі на тиждень. Їх програма містить твори середньовіччя, Відродження, класичної, сучасної (зокрема авангардної) музики. Хорові колективи школи ведуть активну концертну діяльність: співпрацюють з Королівською Оперою, Стокгольмською філармонією, беруть участь у численних (близько 50 на рік) міжнародних проектах та концертах, церковних святах, коронаційних урочистостях [12]. Центральною хоровою подією року є Свято Святої Люції Lucia Globen (13 грудня), яке проходить у величезній Глобен-Арені (Стокгольм) — найбільшій у світі сферичній споруді на 16000 осіб. Свято відбувається за складним сценарієм — історією Святої Люції, — переважну частину якого складають хорові (переважно а cappella) номери. Одночасно в хорах співають близько 1400 учнів. Саме в рамках Lucia Globen ім'я Пелле Олофсона стало широковідомим завдяки хоровим аранжуванням.

Отже, творча і робоча атмосфера, яка панує в школі, є чудовою передумовою формування хорового композиторського стилю, що кристалізується в «живому виконанні». Сам композитор відзначає рівновагу практичної та творчої складової у своїй діяльності: «Написання музики — це необхідність та пристрасть» [13]. Стосовно ситуації у шведському хоровому мистецтві М. Глужберг зауважує: «Композитор пише свої твори практично у співавторстві й у тісному контакті з хором колективом та диригентом. Усе, що виходить з-під пера композитора, вже озвучено в процесі створення музики, тож перед митцем не стоїть проблема виконання вже написаного. За такого тісного союзу композитора-виконавця-слухача музика ніби немає потреби у посередництві критики. Тому оціночний аспект хорових жанрів <...> не має необхідної теоретичної бази, відсутні праці, в яких ця площина музичної культури мала б спеціальну розробку» [1, с. 5].

Щоб частково заповнити означену лакуну, розглянемо хорові твори П. Олофсона та спробуємо виявити в них відлуння тих тенденцій, які сприяли створенню «шведського хорового дива».

Твори композитора церковної тематики відзначаються поєднанням традиційних атрибутів (хоральний склад, антифони) із застосуванням прийомів сонористики. Хор у супроводі органа «Vakna upp» (“Wachet auf”) (2008) — у перекладі «Прокиньтесь», який можна виконувати і шведською, і німецькою мовами, містить яскравий колористичний прийом пульсації унісону, його розщеплення та «розкриття» у кластерний спектр. Доцільно у цьому сенсі згадати, що саме робота над довершеністю унісону є однією з основ хорової

майстерності у Швеції. Як стверджують провідні хормейстери Швеції, знаменитий «шведський звук» досягається тривалим «сфокусованим виспівуванням» певної голосної фонемі всіма голосами хору. При цьому особлива увага приділяється чистоті інтонації (до чверті тону!) та єдиному тембру звучання [1, с. 229].

У тихому молитовному звучанні хору «*Var Fader*» («Отче наш») прохідні дисонанси, секундові нашарування, кластери, що змінюють щільність фактури, подібні до гри світлотіні.

Хоральна фантазія на гімн Преторіуса «*Nun Lob, mein Seel*» написана для чотирьох хорів, оркестру й органа та призначена для виконання під час великих церковних свят. Грандіозне звучання багатохорової композиції створює радісно-піднесений настрій. П. Олофсон застосовує принцип антифону як просторової гри (хори розташовуються з чотирьох сторін приміщення, створюючи своєрідну акустичну квадросистему). Антифон поєднується з тембровим варіюванням як принципом драматургічного розвитку. У процесі розгортання музичної тканини чергуються чотири змішані тембри: 1) тембр дитячого хору та струнної групи; 2) тембр другого хору та мідної групи; 3) тембр третього хору й органа; 4) тембр четвертого хору та групи дерев'яних духових інструментів.

Перший розділ побудовано за комбінаторним принципом (у схемі вказані номери «антифонових» груп): 1 — 2 — 3 — 4; 1 — 3 — 2 — 4 (*a cappella*); 3 — 1 — 2 — tutti. Між першим та другим розділами розміщено інтермедію за участю мідних духових інструментів, які розвивають тему хоралу подібно до юбіляції. У другому розділі прийоми тембрового варіювання та комбінаторики доповнюються прийомами ритмофактурного варіювання та мінімалістичною технікою додавання та віднімання фактурних шарів. Склад «антифонових» груп першого розділу змінюється — тембри комбінуються інакше. Відбувається диференціація фактури за функціями окремих фактурних шарів. Так, у першій строфі другого розділу інструменти вже не дублюють хорових голосів: хор виконує мелодико-ритмічну функцію, скрипки та альти — фонофактурну (висхідні *tremolo*), віолончелі та контрабаси — басову. На цьому ж інструментальному фоні звучить друга строфа хоралу у виконанні другого хору (при цьому порушуються єдність структури — інструменти починають рухатись незалежно від хорів, у своєму хронотопі). Вступ хору в третій строфі зміщено стосовно фразових будов струнних, а потім — дерев'яних духових інструментів. У четвертій строфі мелодико-тематичний матеріал звучить у виконанні четвертого хору, дубльованого мідними духовими. До нього додаються органні пасажі (на основі пунктирного ритму та гам дрібними тривалостями).

Зазначені композиційні принципи зберігаються протягом усього хоралу. Фактура поступово стає щільнішою, «роздвічується»

за допомогою ритмічного дроблення, пунктирів, тріолей, трелей. Урочисте звучання всього виконавського складу завершує твір. Значимо, що крещендування композиції відбувається не завдяки динаміці, а додаванням тембрів та виконавських мас (як в органних творах).

Хор «Hear thy prayer» (Почуй мою молитву) написаний у 2009 р. на текст 50 псалма. За визначенням П. Олофсона, цей твір є музичним уособленням Світла [13]. Поліфонічний склад твору, де голоси «чіпляються» один за одного, формуючи відголоски основного мотиву, відхиляючись та повертаючись до нього, відображає основну ідею твору: щира молитва розноситься в просторі, підхоплюється іншими голосами, набуваючи ознак соборного звучання. Характерним прийомом є «народження» нового голосу через секундове відокремлення від основного голосу під час затримання. У другому розділі фактура функціонально розшаровується: верхні голоси (синкоповані восьмі staccato) виконують ритмофактурну, баси — тематичну, тенори — мелізматичну функції (але їх партія демонструє силабічний тип співвідношення мелодії та тексту). У третьому розділі знову здійснюється зміна фактурних функцій: тема — у перших сопрано, другі сопрано й альти виконують ритмогармонічну функцію, баси виконують притаманну їм басову роль. У кульмінації (такт 41) quasi-мелізматичний розспів проноситься по всіх голосах, досягаючи мелодичної вершини в тактах 43-46.

У цьому хорі П. Олофсон застосовує дуже економні прийоми репетитивної техніки, яка базується на поєднанні ідеї статичної форми та багатократного повторення коротких, функціонально рівноправних побудов (паттернів). Завдяки різноманітним сполученням чотирьох тематичних сегментів (паттернів) і поєднанню континуального та дискретного голосоведіння композитор досягає ефекту яскравої кульмінації в композиції, яка по суті є статичною.

Хор *Hosianna* (2003) виконується щорічно в першу неділю Адвента (період різдвяного посту в католиків, що символізує пришестя Христа; це — період підготовки до Різдва, час каяття та сповіді) в *Gustav Vasa kyrke* за органом. Виконавський склад — змішаний хор (партії *divisi*) та орган.

Цьому твору також притаманні ознаки репетитивної техніки: наявність 5 паттернів (які «виростають» один з одного), поліфонія фактурних шарів, поліостинатність, статичність композиції (тобто музичні образи якісно не трансформуються), діатонічна основа (натуральний мінор). Перший паттерн (партії перших та других тенорів *divisi*) сполучає висхідний «ріст» сонору з унісонного звучання хору й органу педаль. Другий паттерн має архаїчні ознаки завдяки використанню натурального мінора, розміру 5/4, елементів псалмодування. Фактура розділу, де вперше проводиться другий паттерн, містить: гармонічну педаль у басів та органа, перший паттерн у тенорів,

другий паттерн (діалог сопрано й альтів). Третій паттерн (звучання перших та других альтів у терцію) кристалізується на ритмоінтонаційній основі другого. Четвертий (мелізматичний пласт — низхідна послідовність органа) та п'ятий (низхідна секвенція з виразними октавними ходами в сопрано, яка розвиває тематизм попереднього сегмента) паттерни, можливо, символізують сходження Святого Духа. У другому розділі хору посилюється ритмодекламаційний компонент. Семантичне трактування сполучення тріолей та дуолей як молитовно-ритуальної схеми продовжує традиції І. Стравінського та Т. Еннефельта. Силабічне скандування кластерів майже всіма голосами в заключному розділі уособлює повноту універсуму.

Хор *Tindra* (2008) виконується в період між Адвентом та Хрещенням. Поетичний текст сприяє формуванню різдвяного настрою: «Коли настає темнота і ти відчуваєш себе самотнім, я хочу бути твоєю зіркою, я хочу показати тобі шлях до тепла. Я запалюю свічку та вірю, що світ перемаже темряву». Звучання хору асоціюється зі дзвонами та дзвониками, якими наповнений простір. Цей ефект П. Олофсон створює за допомогою композиційних прийомів, серед яких: надання унісонові тембрового різноманіття та мерехтіння завдяки метроритмічним проєкціям одного звуку в різні голоси фактури; розщеплення унісону та його трансформації в сонор (наприклад, такт 65); численних органних пунктів (наприклад, у партіях альтів); розшарування фактури (мелодійна, колористична, басова функції голосів тощо); фонематичного підходу (використання дзвінких співзвуч *tin, din, dan* тощо); ефектів хорового *glissando* (паралельними терціями)

*Farväl / och stannar kvar* (Прощайвай / або залишся) (2005) для хору *a cappella* створено за замовленням Ф. Вінберга та *Nyköpings* камерного хору. Цей твір розвиває традиції північного романтизму. Йому притаманні одночасно експресія та стриманість. Поетичний текст можна перекласти приблизно так: «Усередині мене — твоє відображення, зараз ми розлучаємося на мить, а можливо, назавжди, але я знаю, що ти залишаєшся зі мною». Музичний текст цього хору є надто складним для виконання. Короткі мікро-хроматичні пасажі (що «перелітають» з партії у партію), «розбиті паузами», додають образу напруженості, нестабільності, навіть ірраціональності. У виконавському сенсі вони створюють певні інтонаційні та ритмічні проблеми. Зіставлення двох акордів (квартвової та терцієвої будови), які «рухаються» назустріч або в протилежні сторони, одночасно посилює або послабляє щільність фактури, відтворюючи рух звукових об'ємів.

Хор *Rörde mig* (Він доторкнувся до мене, і світ змінився) є в репертуарі багатьох хорів. «Обережне» інтонування початкових унісонних фраз у динаміці *piano*, котрі розділяються «повітрям» пауз, поєднується з прийомами ущільнення та розщеплення звука в кластер (сонорна техніка). Простежуються й тенденції мінімалізму щодо

поліостинатності, поліритмії, вертикального розгортання горизонтального мотиву в складний кластер. Кардинальна зміна фактури в кульмінації є атрибутом трансформації емоційного стану.

У творі *Minimalism* П. Олофсон застосовує мінімалістичну техніку «поступового фазового зсуву» (*gradual phase shift*) з ефектом повільного розходження голосів, які виконують одну й ту ж саму мелодію. Цю техніку винайшов Стівен Райх у сфері магнітофонної музики.

Висновки. У хорових творах П. Олофсона набули відбиття провідні тенденції хорової культури Швеції. В них органічно синтезовані національні традиції (наприклад, хоральний спів у храмовій акустиці) з ультрасучасними композиційними техніками (мінімалізм, сонористика, постмінімалізм, репетитивна техніка). Композитор винайшов напрочуд лаконічні, зручні (у вокально-виконавському сенсі) та яскраві виразні засоби. Одночасно твори П. Олофсона є втіленням особливостей шведської музичної ментальності. Шведи відчують себе в гармонії зі світом, їх музика позбавлена конфліктних зіткнень — вона може відтворювати поступовість та постійність процесів природи та всесвіту (щебет птахів, плескіт хвиль, рух повітря, хід планет, механізмів тощо). Якщо європейська музична процесуальність оснований на розвитку, спрямованості до мети, є проєкцією людської емоції, волі, то шведська музична процесуальність — іншого наповнення. Їй притаманні споглядальність та настанова на вседність буття.

Перспективою дослідження є подальше вивчення національної специфіки музичної ментальності.

#### Список літератури

1. Глузберг М. Л. Шведская хоровая культура второй половины XX века : вопросы творчества и исполнительства : дис ... канд. искусств. — 17.00.02— Муз. искусство / М. Л. Глузберг. — М., 2006. — 255 с.
2. Дубинец Е. Знаки звуков / Е. Дубинец. — К. : Гамаюн, 1999. — С. 112–120.
3. Иварсдоттер И. «Из глубины шведского сердца...». О стремлении создать национальную шведскую музыку / пер. со шведского Т. А. Тоштендаль-Салычевой // Мозаика : Фрагменты истории шведской культуры : сб. ст. / отв. ред. и сост. Т. А. Тоштендаль-Салычева. — М. : РГГУ, 2006. — С. 228–243.
4. Михайлов Дж. К. Шведская музыка // Муз. энциклопедия. — Т. 6. — М. : Сов. энциклопедия, 1982. — С. 299–304.
5. Поспелов П. Минимализм и репетитивная техника : сравнение опыта американской и советской музыки / П. Поспелов // Советская музыка, 1992. — № 4. — С. 15.
6. Тоштендаль-Салычева Т. А. Шведская музыка в европейском контексте / Т. А. Тоштендаль-Салычева // Мозаика : Фрагменты истории шведской культуры : сб. ст. — М. : РГГУ, 2006. — С. 244–276.
7. Чеснокова Т. А. Шведская идентичность. Изменение национального менталитета / Т. А. Чеснокова. — М. : РГГУ, 2009. — 185 с.

8. Edlund Lars. *Körstudier* / L. Edlund. — Stockholm : AB Nordiska musikförlaget / Edition Wilhelm Hansen, 1983. — 111 s.
9. Edlund Lars. *Modus Vetus. Sight Singing and Ear-Training in Major/Minor Tonality* / L. Edlund — Stockholm : AB Nordiska musikförlaget / Edition Wilhelm Hansen, 1990. — 219 s.
10. Eriksson Gunnar. *Kör ad lib* / G. Eriksson. — Stockholm : Bo Ejeby Förlag, 1995. — 48 s.
11. Gann Kyle. *Minimal Music, Maximal Impact* / K. Gann // *New Music Box*, 2001. — 10 p.
12. [http://sv.wikipedia.org/wiki/Adolf\\_Fredriks\\_Musikklasser](http://sv.wikipedia.org/wiki/Adolf_Fredriks_Musikklasser)
13. [www.olofson.se](http://www.olofson.se)

*Надійшла до редколегії 16.09.2012 р.*



---

**НАШІ АВТОРИ**

<b>Беломоіна К. С.</b>	аспірант ХДАК
<b>Бельський С. О.</b>	здобувач ХДАК
<b>Брагін Ю. А.</b>	викл. ХЗОШ № 50
<b>Броше О. А.</b>	ст. викл. ХДАК
<b>Васильєва О. В.</b>	викл. ХДАК
<b>Денисенко Ю. М.</b>	аспірант ХДАК
<b>Дрига К. І.</b>	здобувач ХДАК
<b>Дяченко М. В.</b>	д-р філос. наук, проф., зав. кафедри філософії та політології ХДАК
<b>Каністратенко М. М.</b>	канд. іст. наук, проф., перший проректор ХДАК, засл. працівник культури України
<b>Кліценко С. В.</b>	аспірант ХДАК
<b>Коваленко І. П.</b>	канд. наук із соц. комунікацій, викл. ХДАК
<b>Кравченко О. В.</b>	доц., канд. пед. наук ХДАК
<b>Кулакова О. М.</b>	канд. культурології, ст. викл. НФаУ
<b>Кушнарченко Н. М.</b>	д-р пед. наук, проф., зав. кафедри документознавства та книгознавства, проректор з наукової роботи ХДАК, засл. працівник культури України, дійсний член Міжнародної академії інформатизації при ООН
<b>Лошков Ю. І.</b>	проф., д-р мистецтвознав. ХДАК
<b>Лянь Лю</b>	аспірант ХДАК
<b>Манько С. Б.</b>	аспірант ХДАК
<b>Мізяк В. Д.</b>	викл. ХДАК
<b>Мірошниченко В. С.</b>	канд. культурології, викл. ХДАК

- 
- Осипова Н. П.** д-р філософ. наук, проф. Нац. ун-ту «Юридична академія України ім. Ярослава Мудрого»
- Павлюк Т. С.** канд. мистецтвознав., доц. КНУКіМ
- Панков Г. Д.** д-р філос. наук, доц. ХДАК
- Петрик С. В.** засл. працівник культури України, викл.-метод. коледжу Луганської держ. акад. культури і мистецтв
- Понікаровська Н. А.** аспірант ХДАК
- Рудавіна І. Г.** аспірант ХДАК
- Рябуха Н. О.** канд. мистецтвознав., доц. ХДАК
- Савченко А. А.** аспірант ХДАК
- Северінова М. Ю.** канд. мистецтвознав., докторант НМАУ ім. П. І. Чайковського
- Семенова Н. М.** аспірант ХДАК
- Ситник О. Г.** канд. культурології, ст. викл. ХДАК
- Степанов В. Ю.** доц., декан ф-ту менеджменту ХДАК
- Тарасова О. О.** докторант ХДАК
- Уліщенко А. Б.** канд. пед. наук, доц. Ін-ту філософської освіти і науки Нац. педагогічного ун-ту ім. М. П. Драгоманова
- Хомякова О. В.** викл. ХНАМГ
- Частник С. В.** доц., канд. філол. наук, зав. кафедри іноземних мов ХДАК
- Шейко В. М.** д-р іст. наук, проф., зав. кафедри культурології, ректор ХДАК, член-кореспондент Національної академії мистецтв України, засл. діяч мистецтв України, дійсний член Міжнародної академії інформатизації при ООН

## ЗМІСТ

**РОЗДІЛ 1.  
ТЕОРІЯ ТА ІСТОРІЯ КУЛЬТУРИ**

<b><i>В. М. Шейко</i></b> Формування об'єднань художників України у 20-х рр. ХХ ст. . . . .	4
<b><i>О. В. Кравченко</i></b> Культурологічна рефлексія сучасної культурної політики . . . . .	15
<b><i>С. В. Кліценко</i></b> Дискурси розвитку культури України в публіцистиці П. Толочка . . . . .	23
<b><i>Ю. М. Денисенко</i></b> Міфологізація образу України у творчості діячів української діаспори . . . . .	33
<b><i>В. Ю. Степанов</i></b> Інформаційний маркетинг у сфері культури . . . . .	39
<b><i>І. П. Коваленко</i></b> Формування правової культури тележурналістів як чинник розвитку демократичного процесу в Україні . . . . .	46
<b><i>М. В. Дяченко</i></b> Тема мандрівництва в поезії С. Єсеніна . . . . .	52
<b><i>О. М. Кулакова</i></b> Культурологічні аспекти мовно-комунікативних проблем маніпуляції свідомістю . . . . .	61
<b><i>Ю. А. Брагін</i></b> Універсалії інтерпретативної антропології К. Гірца та її предмет (філософсько-культурологічний аспект) . . . . .	68
<b><i>А. Б. Уліщенко</i></b> Педагогічні погляди О. К. Дорошкевича в контексті сучасної культурологічної освіти студентів ВНЗ. . . . .	75

***Н. А. Понікаровська***

Страх як змістоутворюючий фактор обрядових дій, пов'язаних із заложними покійниками в обрядовості давніх слов'ян . . . . . 82

***І. Г. Рудавіна***

Розвиток театральних музеїв на громадських засадах у Лівобережній Україні середини 1950 — 1980 рр. . . . . 90

***А. А. Савченко***

Релігійні вірування: міфи та реальність . . . . . 98

***Г. Д. Панков***

Цінність покаяння у творчості архієпископа Луки (В. Ф. Войно-Ясенецького) . . . . . 105

***О. В. Васильєва***

Специфіка соціокультурного феномену науково-педагогічної діяльності викладача ВНЗ . . . . . 113

***В. С. Мірошниченко***

Мішель Уельбек: горизонти рішучості . . . . . 122

***С. В. Частник***

Ірландський парадокс: асиметрія мови й ідентичності. . . . . 130

***О. В. Хом'якова***

Культурологічні аспекти мовно-педагогічного спілкування в технічних ВНЗ . . . . . 138

***М. Северинова***

Архетипові образи сакрального на прикладі концерту №3 для фортепіано, струнного оркестру та великого барабана М. Скорика . . . . . 145

## ДО 290-РІЧЧЯ З ДНЯ НАРОДЖЕННЯ Г. С. СКОВОРОДИ

***Н. П. Осипова***

Соціокультурні аспекти становлення особистості: від Сковороди до сучасності. . . . . 155

**ДО 85-РІЧЧЯ ХАРКІВСЬКОЇ  
ДЕРЖАВНОЇ АКАДЕМІЇ КУЛЬТУРИ**

- В. М. Шейко, М. М. Каністратенко, Н. М. Кушнарєнко**  
Репродуктивний підхід до підготовки науково-педагогічних  
кадрів у Харківській державній академії . . . . . 162

**ТЕАТРАЛЬНЕ, КІНО-, ТЕЛЕМИСТЕЦТВО, ХОРЕОГРАФІЯ**

- О. Г. Ситник**  
Маркетингові комунікації в театральній діяльності:  
застосування та впровадження PR-технологій . . . . . 174

- В. Д. Мізяк**  
Андрій Жолдак: березільський досвід театрального  
постмодерну . . . . . 181

- Н. М. Семенова**  
Особливості втілення видатними українськими балеринами  
хореографічних образів національних балетних вистав ХХ ст. . . . 189

- Т. С. Павлюк**  
Східноєвропейська танцювальна культура ХІХ ст. —  
бальна хореографія. . . . . 198

- К. С. Беломоїна**  
Регіональний рівень розвитку українського телебачення . . . . . 206

- С. О. Бельський**  
Сценічний рух — основа органічної поведінки актора . . . . . 213

**МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО**

- Ю. І. Лошков**  
Німецька романтична диригентська школа  
(перша половина ХХ ст.) . . . . . 224

***Н. О. Рябуха***

Звукообраз як категорія метафізики музики: смислові  
виміри творчості . . . . . 234

***О. А. Броше***

Джерела джазу: синтез культур та сублимація свободи  
(за матеріалами кінофільму Кена Бернса  
«Колдовская похлёбка») . . . . . 242

***К. І. Дрига***

Ансамбль скрипалів у сучасному українському мистецтві  
(за матеріалами творчої діяльності східноукраїнських  
виконавських колективів) . . . . . 250

***С. В. Петрик***

Диригентська техніка як важливий компонент мистецтва  
диригування . . . . . 260

***С. Б. Манько***

Мюзикл і рок-опера в українському соціокультурному  
просторі . . . . . 269

***Лянь Лю***

Музикознавство та професійна музична освіта в Китаї. . . . . 277

***О. О. Тарасова***

Утілення традицій шведської хорової культури  
у творчості Пелле Олофсона . . . . . 284

## **ПРАВИЛА ОФОРМЛЕННЯ АВТОРСЬКИХ ОРИГІНАЛІВ ДЛЯ НАУКОВИХ ЗБІРНИКІВ ТА УМОВИ ЇХ ОПУБЛІКУВАННЯ**

- Статті, які подаються до публікації в збірнику, готуються автором у двох форматах: надрукований на лазерному чи струйному принтері текст та текстовий файл на електронному носіїві (USB-накопичувач «флешка»).
- Зміст має відповідати профілю збірника. Обсяг статті зі списком літератури має становити 0,5 друк. арк., тобто 12 стор. тексту, надрукованого через 1,5 інтервали на аркушах стандартного (A4) формату.
- Рукопис українською мовою подається в 1 примірнику, надрукованому на білому папері з однієї сторони аркушу (формат A4). Розмір шрифту (кегель) — 14. Шрифт «Times». Береги по 25 мм.
- До рукопису додається диск з текстовим файлом у форматі WORD for Windows. Параметри тексту на електронному носіїві повинні відповідати таким вимогам: формат сторінки A5 (14,8 см x 21 см); розмір кегля — 10; береги по 20 мм без колонтитулів; міжрядковий інтервал — одинарний; розрив сторінок та їх нумерація, а також відступ першої строки абзацу не потрібні; посилання (примітки) подаються в кінці статті без використання функції виноски Word; табуляція не використовується; таблиці, графіки, формули, ілюстрації тощо виконуються у форматі сторінки A5 (бажано в графічних редакторах).
- На першій сторінці статті зазначаються індекс УДК (по лівому краю), ініціали та прізвище автора в називному відмінку (з нового рядка по правому краю), назва статті, анотація українською, російською та англійською мовами (1-2 речення, розмір кегля — 12 для тексту на сторінці формату A4 та 9 для текстового файлу на дискеті, відокремлюється від назви й основного тексту 1 порожнім рядком), ключові слова.
- На останній окремій сторінці рукопису подаються відомості про автора: прізвище, ім'я, по батькові повністю; науковий ступінь; вчене звання; повна назва організації, де працює автор; посада; країна, поштова адреса, телефон, e-mail.
- Статті підлягають редагуванню. На кожну статтю має бути рецензія.
- Рукопис авторові не повертається.
- Умови опублікування платні. Автор зобов'язується придбати певну кількість примірників виданого збірника.
- Якщо автор не дотримуватиме хоча б одного правила оформлення, стаття не публікуватиметься.



*Наукове видання*

**Культура України**

**Збірник наукових праць**

**Випуск 39**

Редактори:

Л. Ф. Торбовська,

А. Г. Лисенко

О. О. Яіцький

Художній редактор

І. Г. Колесник

Комп'ютерна верстка

С. В. Яшиш

Підписано до друку 23.10.2012. Формат 60x84/16.  
Гарнітура «Times». Папір для мн. ап. Друк ризограф.

Ум. друк. арк. 17,69. Обл.-вид. арк. 18,07.

Наклад 500 пр. Зам. №

---

Адреса редакції і видавця:  
ХДАК, 61057, Харків-57, Бурсацький узвіз, 4  
Надруковано в лаб. множ. техніки ХДАК